



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte contemporáneo. Del marco textual al marco especulativo (1980-2014)

Federica Matelli

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**B** Universitat de Barcelona

**Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte contemporáneo. Del marco textual al marco especulativo (1980-2014)**

Federica Matelli

Directores

Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Dr. Pau Alsina González

Tesis doctoral 2017

Programa de Doctorado

Societat i Cultura: Història i Teoria de les Arts

*Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte  
contemporáneo. Del marco textual al marco especulativo  
(1980-2014)*

Tesis doctoral de Federica Matelli

Directores

Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Dr. Pau Alsina González

Programa de Doctorado

Societat i Cultura: Història i Teoria de les Arts

Departament d'Història de l'Art  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona

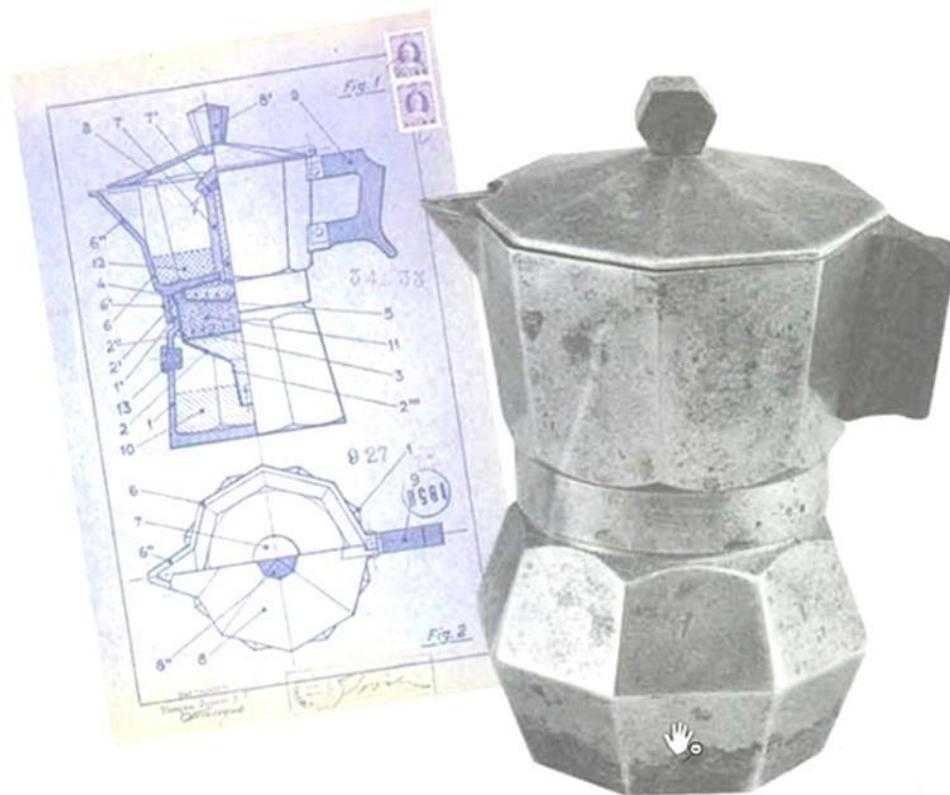


*A mis padres*

# Nuevas perspectivas para lo cotidiano en el arte contemporáneo.

Del marco textual al marco  
especulativo  
(1980-2014)

Federica Matelli





## Agradecimientos

Una tesis doctoral es un proceso tan largo y profundo que acaba por ser no solo un trabajo científico, sino también la expresión de uno mismo, de la propia personalidad y de las propias inquietudes. Un prisma en el que se encuentran ligados entre sí pensamientos antes desatados, y cristalizados muchos aspectos del recorrido que te ha conducido hasta aquí. En concreto esta tesis, que describe y analiza la vida cotidiana y «lo cotidiano» como concepto común y universal, es especialmente deudora de todos aquellos que me han acompañada en este camino.

En primer lugar quisiera dar las gracias a mis directores de tesis Anna Maria Guasch y Pau Alsina González. A Anna Maria, por la confianza que ha depositado en mí desde el primer año, por su apoyo, por sus constantes tutorías, que me han acompañado en todas las etapas de estudio, y finalmente por sus intuiciones y su valentía intelectual, sin las cuales el tema de esta tesis no habría existido. Mi agradecimiento va dirigido en igual medida a Pau Alsina, por su ayuda sobre todo en la parte relacionada con el materialismo y la especulación más teórica y sus sugerencias acerca de los aspectos epistemológicos. También quiero expresar mi gratitud a los editores y revisores de *Artnodes*, que apreciaron mi trabajo y publicaron como artículos científicos dos capítulos en sendos números de la revista. Quiero además mostrar mi reconocimiento a mis colegas del grupo de investigación AGI. Arte Globalización e Interculturalidad por el intercambio intelectual y por las constantes actividades formativas y de divulgación, que me han permitido completar mi formación en estos años; y en particular, al ya doctor Rafael Pinilla, editor del libro *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age (vol. II)*, publicado por Cambridge Scholars Publishing (Newcastle, RU) y en el cual ha aparecido una parte de los resultados de esta investigación. Un agradecimiento especial y con mucho cariño al artista Nicolás Lamas, por sus obras y por el diálogo abierto y continuo que he mantenido con él, y que me ha permitido contemplar el tema de la tesis desde la perspectiva de la práctica y la creación artísticas. Creo que escuchar a los artistas es fundamental en el trabajo del historiador y teórico del arte. Un agradecimiento infinito a mi familia, por su cariño, su presencia y su apoyo moral y económico constantes, sin los cuales este trabajo de tesis no habría sido posible. A todos mis amigos, por alegrarme los días, por distraerme

en los momentos difíciles y por existir. A Angie Bonino, artista y amiga fiel e íntima, además de cómplice y colega en innumerables proyectos artísticos, por su apoyo y por compartir conmigo su arte y su pensamiento. A Elsa Otero, por su trabajo de corrección estilística y de reescritura de mis pensamientos en un castellano perfecto. Y para acabar, un agradecimiento de corazón a la ciudad de Barcelona, que me acogió hace trece años y no me suelta; a sus lugares, a su gente y a su fermento, que me han estimulado y me estimulan, día tras día, en mi vida cotidiana.

Barcelona, 1 de octubre de 2017

## **Resumen**

Lo cotidiano empieza a existir como categoría de la vivencia personal de los individuos y parte de la realidad social occidental durante la época moderna a partir de la Ilustración, es decir, de aquella reorganización racional y diferencial de la vida y de la sociedad que caracteriza la civilización occidental por lo menos desde hace dos siglos y medio. Así lo cotidiano surge como proyecto, y entonces acompaña en cada evento secular a la historia. La organización de lo cotidiano parece ser entonces una de las ambiciones y deseos recurrentes que el sujeto occidental retoma y abandona siguiendo el ritmo de los cambios históricos a partir por lo menos de la segunda mitad del siglo XIX. Esta tesis se desarrolla a partir de una reivindicación de la importancia de lo cotidiano y su papel fundamental en la constitución de la sociedad contemporánea en su forma laica y capitalista, de su potencial formativo, emancipador y de cambio para el sujeto y la sociedad. A partir de este supuesto, analiza la relación entre el arte y «lo cotidiano», en la cual desempeñan un papel fundamental el concepto y la función del consumo en la sociedad occidental moderna, como atestigua la amplia literatura sobre la sociedad de consumo producida desde la primera mitad del siglo XX. La relación entre el arte y lo cotidiano centrada en el consumo evidencia el vínculo entre las estructuras económicas de la sociedad capitalista moderna y la cultura. Articulando el estudio teórico desde distintas disciplinas con el examen de los casos de estudio, elegidos entre los discursos curatoriales y artísticos, se pretende proporcionar una visión panorámica a través de la cual podamos comprendernos mejor a nosotros mismos y el mundo en el que vivimos.

## Índice

### Introducción

1	Hipótesis y objetivos	14
2	Marco teórico y casos de estudio	15
3	Metodología de trabajo	22
4	Estado de la cuestión	24
5	Pertinencia	28

### Parte I. Genealogía de «lo cotidiano»: contextualización histórica y aproximación sociofilosófica al concepto

1.1	Descripción del problema y genealogía del concepto	30
1.2	Crítica de la vida cotidiana. Lo cotidiano como categoría cultural y nivel de la realidad social en Henri Lefebvre	33
1.3	La aportación de Guy Debord y la Internacional Situacionista	39
1.4	Lo cotidiano y la micropolítica: la cultura y el deseo. La visión de Deleuze y Guattari	45
1.5	Lo cotidiano y el consumo: los objetos	51
	1.5.1 Sociedad de productores y sociedad de consumidores según Henri Lefebvre	51
	1.5.2 Los objetos en la sociedad de consumo: objetos y signos según Jean Baudrillard	55
	1.5.3 La visión de Michel de Certeau: consumo y apropiación	60
1.6	Los aspectos básicos de lo cotidiano: tiempo, privacidad y hábito en la visión de Rita Felsky	63

## **Parte II. El concepto de estetización de la vida cotidiana y la crítica por parte del arte contemporáneo**

2.1	La estetización de la vida cotidiana y la necesidad analítica en el arte	72
2.2	La visión de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy	76
2.3	Crítica artística y capitalismo artístico	82
2.4	Replantear el valor político de la práctica artística: el materialismo especulativo y el #aceleracionismo como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana	86
2.4.1	Resumen del estado de la cuestión: diagnóstico socio-cultural	86
2.4.2	El Materialismo especulativo y el resurgir de la ontología	88
2.4.3	#ACCELERATE. Manifiesto para una política aceleracionista	90
2.4.4	Nuevas poéticas posthumanas y materialistas. El espacio autónomo del arte	94

## **Parte III. Lo cotidiano en el arte contemporáneo hasta 1980**

3.1	Discursos teóricos: evolución de la relación entre el arte y lo cotidiano en las teorías del arte contemporáneo	97
3.1.1	La interpretación de Thomas Crow: La vanguardia como interfaz entre alta y baja cultura	99
3.1.2	La interpretación de Scott McCracken de la experiencia del artista en la ciudad moderna	108
3.1.3	Las vanguardias revisitadas: Ben Highmore. Vanguardismo y la dialéctica de la vida cotidiana	113
3.2	Formaciones y proyectos artísticos del siglo xx que deben ser	

incluidos en una teoría de lo cotidiano	118
3.2.1 <i>Mass-observation</i>	118
3.2.2 <i>As Found</i> : los objetos encontrados	125
3.2.3 La Internacional Situacionista	136
3.2.4 <i>Arte povera</i>	148
3.2.5 Materiales y procesos compositivos: una nueva relación con las imágenes	160

#### **Parte IV. Lo cotidiano en el arte entre 1980 y 2014. Herramientas epistemológicas y casos de estudio**

4.1	Herramientas de interpretación de los proyectos: marco textual y marco especulativo	164
4.1.1	La pasión por el signo en el arte contemporáneo según Hal Foster: el marco textual	164
4.1.2	Intertextualidad y apropiación según Angélica Tornero	169
4.1.3	Hacia el régimen poético – especulativo: el marco especulativo	172
4.1.4	Estéticas especulativas. Armen Avanessian	174
4.1.5	Materialismo especulativo: conceptos fundamentales	177
4.2	Casos de estudio (1): discursos curatoriales y discursos artísticos en el marco textual	185
4.2.1	Discursos curatoriales en el marco textual	185
4.2.2	Micropolíticas I (2001 – 1989)	189
4.2.3	Micropolíticas II (1989 – 1980)	196
4.2.4	Micropolíticas III (1980 – 1968)	198
4.2.5	La crítica de la exposición	201
4.2.6	Discursos artísticos en el marco textual: Robert Gober	210
4.2.7	Características generales del trabajo de Gober: los objetos y su técnica de composición	211

4.2.8 Datos biográficos: la casa y la casa quemada	214
4.2.9 Grandes instalaciones y dioramas	217
4.2.10 El sida en el trabajo de Gober: fregaderos, urinarios y piernas humanas	219
4.3 Casos de estudio (2): discursos curatoriales y discursos artísticos en el marco especulativo	236
4.3.1 Discursos curatoriales en el marco especulativo	236
4.3.2 <i>Speculations on Anonymous Materials</i>	242
4.3.3 Una nueva generación de artistas	244
4.3.4 Obras expuestas	248
4.3.5 La crítica de la exposición	255
4.3.6 Discursos artísticos en el Marco especulativo: Nicolás Lamas	275
4.3.7 Entrevista con la autora	280
4.4 Casos menores	307
4.4.1 <i>Everyday</i>	307
4.4.2 <i>Quotidiana</i>	311
4.4.3 <i>Post Internet</i>	315
4.5 Realismo/materialismo especulativo: incidencia en trabajos teóricos y artísticos locales. Catalunya, producciones heterogéneas	322
5 Conclusiones	335
6 Bibliografía	347



## **Introducción**

### **1 Hipótesis y objetivos**

Esta tesis parte de la hipótesis según la cual el uso de imágenes, objetos u otros elementos derivados de la vida cotidiana es una constante en el arte contemporáneo a partir del arte moderno y ha experimentado distintos cambios desde sus inicios hasta nuestros días. Si bien en los últimos treinta años el papel de los elementos cotidianos en el arte se explica reconduciendo y creando un nexo entre las prácticas artísticas y las teorías posestructuralistas, recientemente detectamos un giro en la producción artística y teórica determinado por la confluencia del ámbito artístico y las teorías adscritas al materialismo o realismo especulativo que condiciona la interpretación de la presencia de dichos elementos en las obras de arte y su producción y permite abrir nuevos campos de trabajo que los contemplan (marco textual y marco especulativo).

La tesis se estructura en cuatro partes con sus correspondientes subapartados: 1. Parte I. Genealogía de «lo cotidiano»: contextualización histórica y aproximación sociofilosófica al concepto; 2. Parte II. El concepto de estetización de la vida cotidiana y la crítica por parte del arte contemporáneo; 3. Parte III. Lo cotidiano en el arte contemporáneo hasta el 1980; 4. Parte IV. Lo cotidiano en el arte entre 1980 y 2014. Herramientas epistemológicas y casos de estudio. En ellas se ha preparado una contextualización histórica y una genealogía del concepto de «lo cotidiano» y se han desarrollado los dos marcos teóricos interpretativos (textual y especulativo) con el objetivo de crear instrumentos de interpretación de los casos de estudio.

En resumen, el triple objetivo de la tesis es: proporcionar un estudio teórico exhaustivo del concepto de lo cotidiano en relación con el arte contemporáneo y la sociedad actual; crear herramientas epistemológicas para la interpretación de una parte de la producción artística del periodo cronológico (1980-2014) que trabaja con esa relación, y utilizar los casos de estudio –discursos curatoriales y artísticos– como «máquinas de reflexionar» acerca de tal relación.

## 2 Marco teórico y casos de estudio

### Primera y segunda partes: la teoría de lo cotidiano

En general, el marco teórico en su conjunto se formula desde la filosofía, la sociología, la teoría del arte y la historia del arte. Como resumen de las primeras tres partes de la tesis podemos exponer las relaciones fundamentales entre los conceptos explicados: los conceptos de «cotidiano», «sociedad de consumo» y «arte contemporáneo». Podría decirse que el pensamiento contemporáneo es un pensamiento *finito*, y con *finito* aludimos a un esquema que no sostiene ya ideas o principios únicos fundamentales, y cuya máxima metáfora era tradicionalmente la idea de Dios, sino a un pensamiento que reconoce sus propios límites y que por ello renuncia a la especulación metafísica. Este pensamiento se viene configurando desde la época moderna –pues el primero en hablar de *límites del intelecto* y en desarrollar una crítica de la metafísica como disciplina fue Immanuel Kant en la *Crítica de la razón pura* (1781 y 1787)– pero tiene su apogeo en la época posmoderna. La finitud del pensamiento contemporáneo está en el origen de la descalificación de la ontología metafísica como disciplina filosófica para una reflexión unitaria sobre la realidad y de su fragmentación en muchas ciencias humanas parcelarias a lo largo de los siglos XIX y XX, bajo la dirección de la epistemología y de la lingüística como ciencias que proporcionan los métodos fundamentales de pensamiento.

A raíz de esto Heidegger primero y otros autores, como Jean Luc Nancy, después se ocupan de refundar la ontología como disciplina a partir de la *finitud* del pensamiento contemporáneo, a partir, en otras palabras, de nuestra realidad próxima, que comprende la realidad material e inmaterial cotidiana. Heidegger se centrará en el ser (realidad) del ser humano, el *Dasein*, mientras que Nancy se enfocará más tarde en el *ser-con*, en la realidad comunitaria y física (en el sentido corporal) de la realidad próxima y finita. El pensamiento actual presenta pues un esquema horizontal, que rescata ontológicamente los entes familiares y las cosas cotidianas, situados en un plano de cercanía e influencia respecto al ser humano. Por otro lado, la obra de Karl Marx, el gran materialista de la modernidad, contribuye indudablemente a centrar la atención en los aspectos materiales, es decir, *las estructuras* que subyacen a las *superestructuras culturales* y que en conjunto constituyen

la sociedad. Esto explica la focalización de muchos estudios de pensadores y sociólogos del siglo XX en lo cotidiano como realidad básica de la sociedad contemporánea, sea como sociedad industrial (sociedad fordista), sea como sociedad de consumo y consumista (sociedad posfordista). Primero y fundamental fue Henri Lefebvre en la trilogía *Crítica de la vida cotidiana I, II, III*, en la que a lo largo de medio siglo analiza la importancia y las mutaciones de la vida cotidiana para la sociedad contemporánea, describe y detalla sus características en la sociedad industrial y los cambios en la sociedad de consumo, sentando las bases para muchos estudios posteriores sobre el consumo, como los de Guy Debord y Jean Baudrillard. Este último retomará y desarrollará las intuiciones de Henri Lefebvre acerca del desdoblamiento de la realidad por medio de la publicidad, los medios y el sistema de significación de los objetos en la sociedad de consumo, un sistema que señala significados muy poco definidos y en realidad inexistentes. La realidad resultaría *simulada* en sus *simulacros* dando origen a una *hiperrealidad* en la cual estamos constantemente sumidos.

Mientras que Baudrillard se centra en el análisis lingüístico y estructuralista de la *hiperrealidad* en la que el sujeto contemporáneo está constantemente sumido, y sin posibilidad de rescate, otro autor y estudioso de lo cotidiano contemporáneo, Michel de Certeau, en su obra *La invención de lo cotidiano* observa, por el contrario, una cierta capacidad de liberación oculta por parte del consumidor contemporáneo en su vida diaria por medio de pequeñas tácticas cotidianas de subversión y resistencia a la ideología dominante impuesta por la publicidad y los objetos de consumo a través de la manipulación formal y material de tales objetos. Finalmente, historiadores y sociólogos más cercanos a nuestros días, como Featherstone y Lipovetsky y Serroy, se han ocupado de trazar la genealogía de la relación entre cotidiano y cultura y de la *estetización de la vida cotidiana* en la época contemporánea en textos como *Cultura de consumo y posmodernismo* (Featherstone) y *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo estético* (Lipovetsky y Serroy) en los que remarcan el papel que han desempeñado las vanguardias de principios de siglo XX como interfaces de comunicación entre la «baja» y la «alta» cultura en los orígenes de las sociedades de consumo (en un movimiento sobre todo de abajo arriba) y los procesos de absorción del arte y del sistema del arte por parte del consumo y los mecanismos comerciales.

Finalmente se aborda, al final de esta primera parte, el perfil de las nuevas tendencias

críticas en filosofía, en arte y en política, que a partir del primer decenio del siglo XXI desarrollan una crítica de la posmodernidad, vista como una deriva idealista de la cultura del siglo XX por cuanto está focalizada en los aspectos lingüísticos e inmateriales de la cultura y de la sociedad de consumo, y le contraponen un nuevo materialismo, con raíz filosófica en el *materialismo especulativo* (Quentin Meillassoux; Harman Graham; Levi Bryant), que se centra en los aspectos materiales de la realidad, es decir, en los objetos existentes (entes), evitando así la evolución hacia un materialismo metafísico. Desde el mismo ambiente intelectual del *materialismo especulativo*, aglutinado en torno a la revista inglesa Collapse, nace un nuevo y paralelo pensamiento radical que expone sus doctrinas en el #ACCELERATE. *Manifiesto para una política aceleracionista*, de Alex Williams y Nick Srnicek, y que plantea la recuperación de los sueños progresistas modernos y un cambio político basado en la materialidad capitalista.

El giro materialista en el pensamiento actual permite nuevas conclusiones sobre lo cotidiano en la sociedad de consumo actual, marcada sobre todo, por un lado, por la llegada de *Internet* y, por otro, por una nueva *materialidad sintética*. Su influencia se extenderá al arte, marcando el inicio de un nuevo tipo de producción artística cercana a la estética poshumana que está siendo catalogada –de forma errónea y provisional– como *arte postinternet* (como se describirá en la segunda parte de este trabajo de investigación). Finalmente, el análisis de las conexiones entre sistema del arte y sociedad de consumo permite avanzar algunas dudas acerca de las prácticas artísticas que se autodefinen como políticas y activistas, considerando que tales proyectos artístico-políticos entran en contradicción con el circuito que alimentan y que los alimenta. Esto incita a reabrir el debate sobre el valor de la *autonomía del arte* y su significado en la época contemporánea, de acuerdo con la crítica mexicana Irmgard Emmelhainz.

Llegados al final de estas primeras dos partes, consagradas a la justificación, ubicación y posicionamiento del concepto de *cotidiano* desde el punto de vista de la filosofía y la sociología contemporáneas, pasamos ahora a la tercera parte de esta tesis, en donde me he concentrado en el análisis de lo cotidiano en la historia del arte contemporáneo, trazando su relación con las vanguardias y las neovanguardias hasta la producción artística que se desarrollará posteriormente. Los casos de estudio concretos presentados en la cuarta parte han sido extraídos de una selección de algunas de las principales exposiciones sobre la temática realizadas entre 1980 y 2014 y, a partir del encuadre teórico delimitado hasta este

punto a propósito de las relaciones entre cotidiano, sociedad de consumo y cultura, se organizarán en dos marcos estéticos denominados *marco textual* y *marco especulativo*, que serán explicados en las páginas siguientes.

### **Tercera parte: lo cotidiano y el arte**

Como resumen de la tercera parte del trabajo de investigación, podemos decir que la relación entre el arte y lo cotidiano ha sido una constante a lo largo del arte moderno, a partir de las vanguardias de finales de siglo XIX hasta nuestros días. Esta relación ha sido objeto de teorización desde principios del siglo XX y ha recibido interpretaciones tanto negativas como positivas. Thomas Crow, retomando algunos aspectos de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger, proporciona una nueva interpretación del papel de la vanguardia en la moderna sociedad de consumo, un papel que se podría definir de interfaz entre el alta y la baja culturas. Criticando tanto la teoría de Greenberg como la antagónica de Shapiro, elabora su distinta interpretación de la relación vanguardia-cotidiano aplicando la perspectiva de los estudios culturales al arte, lo que le permite contemplar las relaciones entre arte, cotidiano y sociedad de consumo de manera más dinámica, y al margen de la institución artística. En el análisis de Crow, pues, resulta fundamental el escenario de la ciudad moderna, lugar de consumo.

En la misma línea se posiciona Scott McCracken en su análisis de la experiencia de la ciudad moderna por parte del artista de principios del siglo pasado basada en la obra de Walter Benjamin. Según esta, la experiencia del artista de vanguardia en el contexto de la sociedad moderna se puede interpretar como la alternancia entre el choque (*Erlebnis*) y el distanciamiento (*Erfahrung*) explicados por Benjamin en el *Libro de los pasajes*. Clave en su interpretación es el papel de los productos para el consumo en la sociedad moderna, descritos por Benjamin en términos de *fantasmagorías*. Estas interpretaciones conducen a una visión de lo cotidiano como umbral entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo que es y lo que podría ser, visión que encuentra una expresión privilegiada en las obras de las primeras vanguardias, y especialmente en el surrealismo francés.

Por su parte, Ben Highmore retoma la posición de Crow y, después de un análisis de la

teoría de la vanguardia de Bürger y de la crítica a esta por parte de Hal Foster, propone como instrumento privilegiado para la elaboración de una teoría de la vanguardia que atribuya el justo peso a lo cotidiano en relación con el arte la aplicación a este campo de la dialéctica de lo cotidiano elaborada por autores como Henri Lefebvre o Michel de Certeau. Propone entonces el proyecto *Mass Observation* como modelo de práctica interdisciplinar que a partir de los años cuarenta del siglo XX privilegia la relación arte-cotidiano desde fuera de la institución artística, en un ámbito antropológico y sociológico. A este he añadido, como formaciones y proyectos artísticos que deben ser incluidos en una teoría de lo cotidiano, las prácticas del *As Found*, un conjunto interdisciplinar de tendencias en artes, arquitectura, literatura y cine ingleses de los años cuarenta y cincuenta que traspasa las fronteras de la institución artística con la pretensión de cumplir una función sociológica; la Internacional Situacionista, que otorga un papel revolucionario al arte en la cotidianidad y fuera de la institución artística, y, finalmente, las prácticas que se engloban bajo la nomenclatura *arte povera* y que nos interesan por el tipo de relación que establecen entre el arte y la materialidad cotidiana, su agencia y performatividad, más que por otros aspectos simbólicos y fijos.

La cuestión de lo cotidiano y de su presencia en el arte ha sido objeto de una especial atención a partir de los años 2000, como atestiguan una serie de eventos importantes dedicados al tema y organizados a nivel global. El conjunto de los cuatro fenómenos artísticos mencionados nos proporciona una línea genealógica completa que nos permite evidenciar tendencias fundamentales, paralelas y/o opuestas en la producción contemporánea hasta los marcos de interpretación textual y materialista que se desarrollan a partir de la época posmoderna y llegan a nuestros días. En la actualidad, y desde un punto de vista general, estamos asistiendo a un cambio de paradigma referente a «lo cotidiano» en el arte contemporáneo: desde el marco lingüístico-textual que interpreta las prácticas con objetos cotidianos recurriendo a la semiología y la semiótica –y que se puede relacionar directamente con las teorías posestructuralistas– hasta el marco poético-especulativo, que contempla lo cotidiano en la obra de arte a partir de un nuevo concepto de materialidad establecido por las teorías del materialismo especulativo, y en general por el nuevo materialismo, y que permite trascender las formas apriorísticas de la sensibilidad humana a favor de acciones poéticas sobre lo material que acercan la práctica artística a una dimensión más experimental y empírica que abre nuevas perspectivas de cambio formal y cultural, generando nuevos sentidos. Los elementos materiales cotidianos en las

obras ya no son usados solamente como signos «flotantes» y permutables, sino que son objeto de una especulación que trata de profundizar en su identidad física.

#### **Cuarta parte: casos de estudio**

La elección de las dos exposiciones de referencia, *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad 2003-1968*, realizada en 2003 en Castellón (España), y *Speculations on Anonymous Materials*, inaugurada diez años más tarde, en 2013, en Kassel (Alemania), reviste una importancia fundamental para la definición de los marcos teóricos y por eso ha sido especialmente cuidadosa. A pesar de las diferencias de orden teorético y estético de las obras expuestas en ellas, las he seleccionado porque considero que representan dos momentos distintos y clave del análisis de la visualidad cotidiana de nuestra sociedad consumista y de su relativa estetización generalizada, marcados ambos por el cambio tecnológico y por acontecimientos históricos de orden social, político y económico, determinantes en la historia global reciente. Es decir, a pesar de los distintos planteamientos, posicionamientos y referencias teóricas, ambas propuestas pueden ser enmarcadas bajo el techo de la crítica sociopolítica de la visualidad y de la vida cotidiana, aunque la exposición de Castellón se insertaba en la tradición micropolítica y posestructuralista en auge a lo largo del periodo cronológico que abarca mientras que la de Kassel se englobaba en la ola reciente del nuevo materialismo, y más concretamente del realismo/materialismo especulativo y del aceleracionismo, de alguna forma «antagónica» a la primera.

Las muestras aportadas como casos menores, *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo*, de 2000 (Rivoli, Italia), y *Everyday*, la XI Bienal de Sídney de 1998 (Sídney, Australia), han merecido mucha atención. La primera por su exhaustiva mirada retrospectiva y panorámica sobre la relación entre arte y cotidiano a lo largo del siglo XX que, precisamente por ello, proporciona un amplio catálogo de obras de los distintos movimientos artísticos contemporáneos, además de erigirse en un sólido soporte visual y una fuente de datos para la comprensión de las diferentes teorías del arte sobre el tema específico y para la elección de las líneas genealógicas explicadas en el segundo apartado de esta tesis. La segunda exposición, *Everyday*, por ser una de las principales bienales del mundo del arte desde la periferia y, por tanto, desplegar una mirada distinta

sobre el tema desde un punto de vista global. En el marco especulativo, *Art Post Internet* (Beijing, China, 2014) es una exposición que reúne a un gran número de artistas que especulan sobre el estado de la estetización de la vida cotidiana marcado por el diseño digital y por la difusión de Internet, pero se aparta del núcleo del marco teórico especulativo por mantener su discurso centrado en la red como herramienta de conexión, mientras *Speculations on Anonymous Materials* acierta en focalizarse en la materialidad cotidiana del capitalismo estético actual (Lipovetsky) y en su producción. No obstante, *Art Post Internet* merece ser ilustrada por aportar un catálogo bastante vasto de artistas ligados al tema principal y por dilucidar algunos temas secundarios pero de una cierta importancia.

Respecto a los casos de artistas, se ha optado por prácticas tal vez menos obvias y difusas pero importantes, porque representan una segunda tendencia protagónica dentro de cada marco estético. Robert Gober es un artista fundamental en la escena global a partir de los años ochenta, y su obra es de especial importancia dentro del marco textual porque en ella resultan primordiales lo narrativo, la construcción textual y el valor semiótico de los elementos cotidianos, que permiten una lectura estratificada e dialógica por parte del público –en la que se involucra también el cuerpo del espectador– desde un entramado interdisciplinar que comprende la psicología, la sociología y la política. Es decir, el trabajo de Gober presenta un conjunto de características que ilustran exhaustivamente la estética posmoderna y su complejidad. Por su parte, Nicolás Lamas se aparta del grupo de artistas reunidos en las exposiciones de Kassel y Beijing porque su práctica artística no constituye un análisis de la visualidad y de la objetualidad marcado por lo digital o por Internet, aunque parte de la misma fuente teórica neomaterialista y especulativa para derivar en un diferente tipo de manipulación plástica de los objetos cotidianos y su instalación en el espacio, distintiva de una línea de trabajo menor pero emergente sobre todo en Latinoamérica y cercana a las teorías del realismo/materialismo especulativo. Para acabar, se ha querido aportar un panorama lo más exhaustivo posible de los proyectos artísticos y teóricos relacionados con este tema novedoso y realizados en Barcelona y, en general, en Catalunya, el lugar donde ha sido escrita esta tesis.

### **3 Metodología de trabajo**

El método aplicado se divide en tres fases:

1. Definición del concepto de «lo cotidiano» y su genealogía: posicionamiento teórico del concepto, esencial para abordar la siguiente fase.
2. Delimitación del marco estético para la interpretación de los fenómenos artísticos referentes a «lo cotidiano» realizados desde 1980 hasta la actualidad.
3. Selección de dos exposiciones y dos casos de estudio que se consideren representativos de la tesis

#### **Estudio de campo, capacitación y categorías de clasificación de los proyectos**

En términos generales, la naturaleza de la investigación se ha focalizado en estudios bibliográficos y documentales, siendo estas fuentes las bases para la recogida de datos, así como en estudios de campo contextualizados principalmente en centros, museos e instituciones globales, tanto de España como de otros países europeos. Para la recogida de casos de estudio que permitan sustentar la tesis y ampliar las áreas geográficas analizadas se ha realizado un trabajo de investigación basado en la búsqueda de autores y proyectos en las principales instituciones, museos, festivales y galerías, así como en las fuentes documentales y bibliográficas: revistas especializadas, libros y *websites*. Cuando estas fuentes se han mostrado insuficientes para el análisis exhaustivo de algún caso de estudio, como ha ocurrido con Nicolás Lamas, que representa la nueva tendencia «especulativa», se ha procedido a completarlo por medio de una entrevista realizada personalmente y que se aportará como complemento a la revisión. En el caso de artistas más consolidados, cuya trayectoria y práctica están documentadas en publicaciones reconocidas, no se ha realizado ninguna entrevista.

A partir de este proceso de revisión y selección de proyectos y autores, se han aportado ejemplos específicos de los distintos entornos que han permitido la definición de las dos

estéticas de lo cotidiano en el arte. En la cuarta parte de la tesis se han descrito exposiciones que se consideran representativas de los marcos teóricos textual y especulativo, más amplios, y que permiten una panorámica sobre distintas y heterogéneas prácticas artísticas actuales, y se aporta un caso de estudio analizado en profundidad para cada uno. Para abordar la investigación planteada se ha recurrido a disciplinas como la estética y la teoría e historia del arte contemporáneo, que nos ha permitido contextualizar no solo las distintas exposiciones y obras relacionadas con diferentes elementos de lo cotidiano sino también su procedencia en función de la técnica, de los sujetos y de su propia visualidad. Esta perspectiva también contempla el conocimiento de este tipo de manifestaciones artísticas contemporáneas desde los centros de investigación y producción artísticos, museos y galerías. Finalmente, ha sido de vital importancia contar con conocimientos suficientes de italiano, inglés y castellano y de los instrumentos de investigación en la red. Para determinar el campo de estudio de las propuestas artísticas se ha procedido a delimitar una serie de criterios de inclusión y exclusión a partir de los cuales quedan esbozadas las características generales de los proyectos seleccionados:

Principales criterios de inclusión:

1. Exposiciones realizadas y autores que desarrollen su obra a partir de 1980.
2. Proyectos inscritos en el panorama artístico a nivel global y actual.
3. Proyectos que utilicen imágenes, objetos u otros elementos de lo cotidiano como obra final o como material para la creación de nuevas propuestas artísticas.
4. Proyectos que entienden «lo cotidiano» a partir de la elaboración de un discurso que funciona como criterio de selección de las imágenes u objetos que comprende.
5. Proyectos que entienden «lo cotidiano» a partir de la praxis diaria y que se focalizan en el aspecto material de los objetos.

Criterios de inclusión secundarios:

- a. Trabajos en forma de instalación, *collage* e intervención *site specific*.

- b. Trabajos en los que se utilizan elementos de lo cotidiano de manera narrativa.
- c. Trabajos que reflexionan acerca de la relación entre ficción (o virtualidad) y realidad.
- d. Trabajos que reflexionan acerca del tiempo.
- e. Trabajos que reflexionan acerca de la historia de la cultura.
- f. Trabajos que contemplan la materialidad cotidiana.
- g. Trabajos realizados desde la crítica sociopolítica.
- h. Trabajos realizados desde la praxis poética.

Una vez detectada una gran cantidad de proyectos artísticos, se ha procedido a seleccionar dos exposiciones de referencia y dos casos de estudio con el fin de realizar un análisis comparativo de ambos a partir del cual se han elaborado los dos argumentos principales: explicar los procesos referentes a «imágenes», objetos u otros elementos de lo cotidiano dentro de las prácticas artísticas contemporáneas y su significado en la actualidad y presentar el tema en relación con los marcos textual y especulativo.

#### **4 Estado de la cuestión**

El tema, tal y como se define en esta tesis doctoral, y por cuanto he podido conocer e investigar, no ha sido abordado y se planea, pues, como una investigación inédita. A pesar de que la relación entre el arte y lo cotidiano es fundamental en el arte moderno y contemporáneo, y de que su comprensión podría resolver dudas y aporías fundamentales en el ámbito tanto estético como de la teoría del arte, pocos son los trabajos que con un enfoque académico se enfrentan al reto de analizar e intentar explicar en profundidad tal relación. Un mayor número de trabajos procede del ámbito de los estudios culturales y las ciencias sociales, como queda de manifiesto desde la primera parte de esta tesis, y la historia y la teoría del arte recurren a la interdisciplinariedad cuando resulta necesario introducir el concepto de cotidiano, trasladándose al campo de los estudios visuales, incluidos en los estudios culturales y de alguna forma subordinados a ellos. Con respecto a

nuestro tema, son muy escasos los textos que desarrollan un análisis exhaustivo, y se reducen a pocos escritos sueltos en catálogos o en revistas científicas vinculadas a los estudios sociales y culturales. En las publicaciones precedentes no se ha hallado un análisis que afronte sistemáticamente la triple intersección entre cotidiano, arte contemporáneo y sociedad de consumo, y su conexión con los marcos textual y especulativo. Por esta razón aquí comentaremos la bibliografía acerca de estos enfoques de manera separada. De este modo, para definir el estado de la cuestión resultan pertinentes los estudios que analizan las relaciones entre cotidiano y sociedad, entre arte y cotidiano y, finalmente, entre el arte contemporáneo, el marco textual y el marco especulativo.

### **Cotidiano y sociedad**

Respecto al estudio de las relaciones entre cotidiano y sociedad, existe una rica bibliografía. Es preciso destacar el trabajo de los pilares de este campo de estudio, ya mencionados en la primera parte de esta introducción dedicada al marco teórico: Henri Lefebvre, Guy Debord, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Michel de Certeau, Mike Featherstone, Félix Guattari, Erving Goffman, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, Agnes Heller, que abordan directa y explícitamente una sociología de lo cotidiano.

Por otra parte, ha sido de gran utilidad la lectura de una selección de artículos académicos que ofrecen unas líneas directrices fundamentales para orientarse en la complejidad del tema, como el artículo de Rita Felsky que ilustra el concepto de lo cotidiano en relación con los estudios culturales y el feminismo o los artículos del número 52 de *Cultural Critique* (2002), publicados por la Universidad de Minnesota y coordinados por Keya Ganguly, que tienen el objetivo de «encuadrar los temas de los paradigmas de conocimientos prevalentes en las humanidades y ciencias sociales, y la emergencia de otros que desafían la ascendencia del denominado giro lingüístico, así como retomar interrogantes previos acerca de las fisuras entre *physis*, metafísica y realidad material en varias tradiciones de la investigación materialista»<sup>1</sup>. En estos amplios términos elijen lo cotidiano en tanto concepto y en tanto objeto de conocimiento para replantearse las

---

<sup>1</sup> Keya Ganguly (coord.), *Introduction* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2002), p. 2.

contradicciones históricas que gobiernan el presente y el pasado. También en el número 2/3 de *Cultural Studies*, vol. 18 (marzo-mayo 2004), destaca el artículo de Gregory J. Seigworth y Michael E. Gardier que propone un replanteamiento del concepto de cotidiano y de los estudios que lo analizan.

Por lo que respecta a los cambios en las interpretaciones sociológicas del tema propuestas al final de la segunda parte de la tesis a partir de las nuevas filosofías especulativas y del nuevo aceleracionismo de izquierda, recordamos el texto editado por J. Johnson *Dark Trajectories. Politics of the Outside*, de Nick Srnicek y Alex Williams, o el libro sobre la historia y las diferentes vertientes del aceleracionismo *#Accelerate#The accelerationist reader*, de Armen Avanessian y Robin Mackay, aparte de la recopilación de ensayos de Matteo Pasquinelli titulada *Gli algoritmi del capitale. Accelerazionismo, macchine della conoscenza e autonomia comune*, que reúne textos de Alex Williams y Nick Srnicek, Antonio Negri, Franco «Bifo» Berardi y Tiziana Terranova, entre otros. Finalmente, el libro coordinado por Alejandro Arozamena y con textos de varios autores titulado *El arte no es la política. La política no es el arte* propone distintas perspectivas desde las cuales reenfocar el tema.

## **Arte y cotidiano**

Respecto a la relación entre arte y cotidiano y su replanteamiento desde la óptica de los estudios culturales, podemos destacar el trabajo de Thomas Crow y más concretamente la recopilación de ensayos *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, que se desmarca de los estudios anteriores de críticos como Shapiro, Greenberg o Bürger, centrados más en una interpretación de lo cotidiano en el arte desde el punto de vista –cercano a la institución artística– de la forma (Greenberg) o de los contenidos (Shapiro) o –al margen de aquella– de la relación arte-vida (Bürger). Scott McCracken ofrece un punto de vista distinto, desde la perspectiva de la experiencia cotidiana del artista en la ciudad moderna, mientras que Ben Higmore, profesor de la Universidad de Sussex, experto en historia del arte, historia cultural, vida cotidiana y teoría literaria y cultura, ha aportado seguramente mucho con sus innumerables libros y artículos enfocados desde el cruce entre la historia del arte y los estudios culturales. Digno de destacar es el libro *As Found: The Discovery of*

*the Ordinary*, de Claude Lichtesten y Thomas Schregeberg. Y el de Anselm Jappe sobre *Guy Debord* nos proporciona una introducción muy exhaustiva sobre el filósofo francés, el letrismo y el situacionismo desde un punto de vista tanto biográfico como artístico. Para finalizar, los manuales y los libros de la historiadora del arte y directora de este proyecto de investigación, Anna Maria Guasch, han constituido un instrumento valiosísimo para el escrutinio de la cultura visual del siglo XX.

### **Arte, marco textual y marco especulativo**

La parte de la tesis que examina la relación entre el arte y lo cotidiano desde el ámbito artístico, y los marcos textual y especulativo como instrumentos y herramientas de interpretación de las prácticas artísticas neófitas —es decir, la que analiza los casos de estudio—, es la base de la investigación, la que sujeta toda su arquitectura, razón por la cual aglutina el mayor número de textos que abordan desde el arte contemporáneo los diferentes aspectos de la relación arte-cotidiano. Para empezar, los catálogos de las exposiciones dedicadas al tema de lo cotidiano proporcionan una amplia mirada sobre el argumento. Es el caso de *Micropolíticas: arte y cotidianidad I, II, III*, firmado por Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortes, y en particular de los textos «La reivindicación de la experiencia. ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?» y «Tiempos de retroceso. Algunas notas sobre la problemática de los géneros y el arte en 2003»; del catálogo de la exposición *Quotidiana*, titulado *Quotidiana. Immagini della vita di tutti i giorni nell'arte del XX secolo*, coordinado por Ida Giannelli y con textos clave de Nicholas Serota, David Ross, Giorgio Verzotti, Jonathan Watkins; del de la undécima Bienal de Sídney, coordinada por Jonathan Watkins, *Everyday. XI Biennale of Sydney*, y en el cual destaca el texto «Radical Quotidian. Art of Meta Quotidian», de Viktor Misiano. Es preciso mencionar también una serie de catálogos y textos de exposiciones consideradas «menores» en el contexto de la tesis pero igualmente importantes, como: «Everyday Sublime», de Elizabeth Armstrong, en *Peter Fishli, David Weiss: in a restless World*; «A workroom under the staircase», de Ammann, Jean-Christophe, en *Peter Fishli / David Weiss: Raum unter der Treppe / Jean-Christophe Ammann, Rolf Lauter*; la publicación de la Whitechapel Gallery *Keeping it real: form de ready-made to the everyday, The D.*

*Daskalopoulos Collection*, y en particular del texto de Achim Borchardt-Hume titulado «Material Intelligence». Desde la crítica de arte es preciso recordar un libro fundamental editado por la Whitechapel Gallery junto con el MIT titulado *Everyday*, coordinado por Stephen Johnstone y con aportaciones de Paul Auster, Maurice Blanchot, Geoff Dyer, Hal Foster, Suzy Gablik, Ben Highmore, Henri Lefebvre, Lucy R. Lippard, Michel Maffesoli, Ivone Margulies, Helen Molesworth, Nikos Papastergiadis, Georges Perec, John Roberts, David Ross, Nicholas Serota, Michael Sheringham, Alison y Peter Smithson, Abigail Solomon-Godeau, Jeff Wall y Jonathan Watkins. Conviene reseñar asimismo las aportaciones de Nicolas Bourriaud referentes a la estética relacional y el arte de la instalación, y las de Arthur Danto, Hal Foster, Boris Groys y Nikos Papastergiadis («Everything that surrounds: Art Politics and Theories of the Everyday»).

Con respecto a los marcos textual y especulativo, es más difícil establecer un estado de la cuestión definitivo, siendo, ambos, herramientas de interpretación creadas en el contexto de este estudio específico, y en evolución en la actualidad. No obstante, podemos citar los textos fundamentales: *El retorno de lo real y Postmodernidad*, de Hal Foster; *Speculative Drawing 2011-2014*, de Armen Avanessian; *The Democracy of Objects*, de Levy R. Bryant; *Realism Materialism Art*, de C.Cox y S. Malik; *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, de Graham Harman; *The Object*, coordinado por Antony Hudek; *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, coordinado por L. Bryant, Nick Srnicek y Graham Harman, y *After the finitude*, de Quentin Meillassoux.

## **5 Pertinencia**

En síntesis, la gran aportación de la tesis radica en el abordaje de un campo novedoso en el que se propone un encuentro entre dispositivos intelectuales para la lectura y para la comprensión tanto del arte como de la sociedad contemporánea, abriéndose así una línea de investigación que aún no ha sido explorada. Junto con este planteamiento, la pertinencia de la investigación también se sitúa en su posible importancia para distintos campos de reflexión, fundamentalmente para la historia del arte; para la interpretación de una parte de la producción artística contemporánea; para la interpretación del arte contemporáneo no tanto *dentro* de la sociedad de consumo sino como *parte* de sus procesos constitutivos por

cuanto se considera interfaz o puente entre aquellos lugares «resistentes» y de producción creativa (vanguardia o *underground*), la producción (industrias culturales) y el consumo, y, en fin, para la estética y la teoría del arte porque proporciona herramientas de interpretación de una parte de la producción artística contemporánea. Desde el punto de vista de la historia del arte se abordan muchos debates candentes en el arte contemporáneo, como son las tensiones entre la creación artística y comercial, la posibilidad o imposibilidad de una utilidad social del arte, las relaciones entre arte y vida, las conexiones entre el arte y la política, la influencia de las industrias culturales en el arte y la cuestión de la agencia política y social de los objetos. El presente trabajo supone una aportación a la actual corriente de análisis que está criticando el giro lingüístico en la teoría y el arte contemporáneo en favor de una interpretación realista y materialista, además de contribuir a una investigación emergente y casi inexplorada acerca del sentido de los objetos cotidianos en el arte occidental desde los años 1980 hasta nuestros días. De manera transversal, se muestra la evolución de las relaciones entre el arte y lo cotidiano y los distintos encuentros entre sus diferentes trayectorias. El texto plantea un marco novedoso para analizar algunos casos artísticos conocidos y otros menos conocidos. La tesis doctoral también es pertinente para enfocar los momentos históricos que marcan los últimos treinta años de historia, desde la contestación de mayo del 68, pasando por el reaganismo-thatcherismo, la caída del muro de Berlín, el 11-S o la crisis financiera del 2008, hasta el giro neoliberal de nuestros días. Finalmente, y sin voluntad de agotar la pregunta, esta tesis explora el asunto fundamental de la agencia social y política de los objetos por medio del arte o fuera de él. Más allá de lo académico, esta tesis doctoral ha sido realizada en un momento de enorme crisis de la cultura, de la sociedad, de la política real y de sus imaginarios. En momentos como estos, más que nunca parece necesario plantear prácticas especulativas que desde la manipulación de la materialidad presente permitan proyectar una mirada distinta hacia el futuro.

## Parte I

### Genealogía de «lo cotidiano»: contextualización histórica y aproximación sociofilosófica al concepto

#### 1.1 Descripción del problema y genealogía del concepto

¿Qué significa «cotidiano»? Lo cotidiano es un concepto muy amplio y ambiguo si consideramos que casi cualquier aspecto de la vida humana tiene un lado «cotidiano». Como todo concepto ambiguo y amplio, su sistematización teórica resulta difícil porque cualquier intento roza con la informalidad de los temas tratados. Como escribe Lefebvre en la *mise au point* de su gran trabajo *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*:

«Para hacer una obra intelectual es necesario asegurar la cohesión interior en el conjunto de los conceptos. La coherencia, tanto para el científico como para el filósofo, es una exigencia primordial»<sup>2</sup>.

Esclarecer y definir los límites y los aspectos del concepto de cotidiano que nos interesan resulta pues esencial para un estudio teórico, sea filosófico, sea sociológico, sea desde la óptica de la teoría y la historia del arte. Es necesario profundizar en lo cotidiano con el fin de descubrir aquellos elementos que nos sirvan de punto de referencia para poder focalizar nuestros estudios y asentarlos sobre bases teóricas sólidas.

¿Cómo definir entonces lo cotidiano? ¿Se puede por ejemplo definir como lo profano (lo banal) respecto a lo sagrado (lo socialmente importante), entendiendo por sagrado todo lo que es áulico, alto, como las actividades intelectuales, espirituales, o toda aquella actividad humana que se aleja de las necesidades diarias de la vida?

---

<sup>2</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (París: L'Arche Éditeur, 1961), p. 7. [Edición española: Henri Lefebvre, *Crítica de la vida cotidiana* (México: Siglo XXI, 1972).]

Esto podría ser un buen punto de partida para acercarnos al tema: la división propia de la cultura occidental de todo lo humano en dos polos dicotómicos. Para poder concebir la existencia y teorizar sus aspectos, el pensamiento occidental ha procedido –y procede– dualmente, entre idealismos y realismos, conceptualismos y materialismos. De ahí la oposición entre aquellos aspectos de lo «humano» que son dignos de estudio y aquellos que no lo son. En nuestra sociedad, *vida cotidiana* y *cultura* han sido durante largo tiempo disociadas: con respecto a la filosofía, la vida cotidiana se presenta como no filosófica, como mundo real en comparación con lo ideal.

Rita Felsky, en su artículo publicado en 2000 en el número 39 del *New Formations Journal* (1999/2000) y titulado *The Invention of Everyday Life*, recuerda que lo cotidiano es al mismo tiempo el más evidente y el más desconcertante de los conceptos, además de un concepto clave en los estudios culturales y feministas. Y aun así aquellos que usan el concepto son reacios a buscar una definición de lo que significa exactamente. Por eso los estudios que intentan definir, sistematizar y sondear este concepto son nulos o escasos. Frecuentemente, recuerda Felsky, esta reticencia es intencionada:

«El recurso a lo cotidiano a menudo nace de una cierta frustración de las teorías académicas y de las definiciones detalladas y específicas. Después de todo, la vida cotidiana simplemente *es*, indiscutiblemente, el esencial, y previsible, *continuum* de actividades mundanas que enmarca nuestras incursiones en mundos más esotéricos y exóticos. Es la última realidad, no negociable, la inevitable base de todas las demás formas de hazañas. Lo cotidiano, escribe Guy Debord, “es la medida de todas las cosas”»<sup>3</sup>.

Según Felsky, las potentes resonancias de estas llamadas de lo cotidiano están estrechamente conectadas con la ambigüedad de su significado. Es un concepto que no tiene límites precisos, es difícil de definir, es sinónimo de lo habitual, de lo ordinario, de lo mundano, tan indefinido que se escapa a nuestra comprensión y no se presta a ser encajado en ninguna categoría fija. Ya Henri Lefebvre lamentaba la escasa atención que los estudios teóricos dedicaban a este concepto: «A la alienación filosófica, verdad sin realidad, siempre seguirá correspondiendo la alienación cotidiana, realidad sin verdad»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», *New formations* 39 (1999-2000): 15. [Traducido por la autora.]

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, *Lo cotidiano en el mundo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1968), p. 24.

En realidad, el concepto de cotidiano, aunque poco estudiado, tiene una larga historia. Existe una extensa tradición de escritura sobre lo cotidiano, o sobre temas que nos reconducen a ello. Si la filosofía durante mucho tiempo ignoró la vida cotidiana, esto cambiará en el siglo XX, con la tardía época moderna, cuando distintos autores –entre otros Lukács, Heidegger, Heller, Schulz, Goffman o Habermas<sup>5</sup>– abandonan las especulaciones metafísicas para reflexionar sobre temas más cercanos a la vida mundana desde la fenomenología y el existencialismo, dando inicio a un tipo de pensamiento contemporáneo definido por Jean-Luc Nancy como *finito*<sup>6</sup>. Entre los filósofos que dieron palabra a la «finitud» del pensamiento, y que entonces dejaron espacio a las especulaciones sobre lo cotidiano en la filosofía, es preciso mencionar sin duda a Martin Heidegger, que a principios del siglo pasado vuelve a plantearse el problema del ser, de la realidad, y a darle una respuesta no metafísica en su obra fundamental *Ser y tiempo*. En esta empresa Heidegger otorga un nuevo significado al *ser en el mundo* y al *ser del mundo*, y a las cosas que habitan este de forma familiar. Este nuevo significado constituye la base del ser y del pensar contemporáneo y el punto de partida del análisis de Heidegger del ser del *Dasein* – es decir, el ser humano, capaz de pensarse a sí mismo en el lenguaje– en sus *relaciones cotidianas y sensibles*. En su definición de «lo humano», el *ser-en-el-mundo* se configura como constitución ontológica fundamental del *Dasein*, estructura de base de la relación habitual del *Dasein* con las cosas. Lo que nos interesa de la teoría de la realidad de Heidegger es que en ella el mundo, lo mundano, es un fenómeno en el sentido auténtico, se coloca en un plano ontológico, es decir, se muestra en cuanto ser y estructura del ser. El mundo deviene así un rasgo mismo del *Dasein*: es decir, es expresión de aquel «ser-siempre-ya-en-relación» que constituye el ser que somos nosotros, y en esta red de relaciones el vínculo que el *Dasein* establece con las cosas, y en particular con los *objetos*

---

<sup>5</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit.

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *Un pensamiento finito* (Milán: Marcos y Marcos, 1992). El pensamiento contemporáneo es, como escribe muchos años después Jean-Luc Nancy, *un pensamiento finito*. Pero Nancy no se refiere al sentido del fin del pensamiento, de su muerte, como se puede hablar de la muerte de Dios o de la metafísica, aunque se mantiene conectado a estos conceptos. Más bien es un pensamiento finito en el sentido de su *finitud*: concluido, cerrado en su círculo, que no mira a un fuera ni a un después. En estos términos se conecta a la muerte de Dios y de la metafísica, porque por el contrario aquellos eran pensamientos que miraban a un principio primero metafísico y que fundaban una ontología de la sustancia pura, eterna e infinita. Afirma Nancy en su libro que cualquier pensamiento consciente de lo contemporáneo no puede ser otra cosa que un pensamiento *finito*: una ontología del ser *finito* no hace otra cosa que elaborar aquello que siempre y en todas partes comprendemos: *nuestra realidad más cercana y familiar*.

*cotidianos*, es primordial, aunque según Heidegger es de tipo utilitario y los objetos ocupan un lugar en el entramado de relaciones que constituye el mundo en base a su «utilizabilidad». El pensamiento actual, uno de cuyos precursores es Heidegger, rescata ontológicamente los entes familiares y las cosas cotidianas, situadas en un plano de cercanía e influencia con respecto al ser humano. Como hemos dicho, fueron autores como Heidegger, que impulsaron la entrada de lo cotidiano como objeto de estudio en la filosofía a lo largo del siglo XX, y posteriormente otros como Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari<sup>7</sup>, con el posestructuralismo, los que plantearon una crítica de la separación de la cultura en alta y baja, un tema que analizaremos posteriormente.

## **1.2 Crítica de la vida cotidiana. Lo cotidiano como categoría cultural y nivel de la realidad social en Henri Lefebvre**

Sobre todo a partir de los años setenta asistimos a numerosos «ataques» deconstructivos, desde distintos frentes, al esquema dualista interpretativo de la vida humana que sitúa lo cotidiano y la cultura en dos planos distintos: para la filosofía, la sociología, la literatura o el arte lo cotidiano se va convirtiendo progresivamente en una categoría cultural junto con su polo dicotómico, lo culto o lo cultural (lo humano). Se remarca que la esfera cotidiana

---

<sup>7</sup> Por otro lado, sin duda, el pensamiento actual está en deuda con el legado estructuralista y su iniciador, Saussure. La palabra «estructuralismo», a pesar de su terminación en -ismo, no designa propiamente hablando una doctrina, sino más bien un método, el del estructuralismo lingüístico, heredado de los trabajos de Saussure al principio del siglo pasado y aplicado seguidamente a otros dominios, en especial a las ciencias del hombre (etnología, antropología, sociología, psicoanálisis, crítica literaria, etc.). Entre los pensadores pertenecientes a la nebulosa estructuralista, y que se dedicaron a analizar sujetos distintos y desde ángulos de aproximación diferentes, quien aquí nos interesa es Derrida, consagrado a una obra de crítica y *deconstrucción* del pensamiento occidental. Forjado por Heidegger, el término «deconstrucción» designa según Derrida la tarea a la cual debe consagrarse el filósofo de hoy. La filosofía tradicional se elabora, desde Platón, a partir de un pedestal de dualismos, uno de cuyos términos está generalmente privilegiado. Ahora bien, la validez de estas categorías no ha sido jamás puesta en entredicho. Tal filósofo, por ejemplo, negará la separación del alma y del cuerpo, y tal otro la defenderá, pero a ninguno de los dos se le ocurrirá que tanto el uno como el otro se sitúan intencionadamente en un mismo terreno: el de la civilización occidental. Gracias a un trabajo paciente sobre los grandes textos de la filosofía –y también sobre los *minores*–, Derrida va a esforzarse por desmontar, por «de-construir» la filosofía europea para dejar al desnudo las oposiciones conceptuales implícitas a partir de las cuales habla. Esta acción deconstructiva y el ejemplo del estructuralismo en general, que conduce a replantearse el sujeto contemporáneo bajo la subyacente e impensada acción de las estructuras, han conocido desde los años 1960 una fortuna considerable, y el modelo estructural y deconstructivo se ha impuesto gradualmente por doquier, allí donde todavía reinaba el enfoque puramente histórico e dicotómico.

del hombre es siempre portadora de símbolos y significaciones múltiples, y por eso es ella misma un producto cultural. El eje construido sobre la relación alta cultura/baja cultura es fundamental para entender los estudios contemporáneos sobre lo cotidiano. A pesar del interés posmoderno hacia lo cotidiano, cabe decir que el análisis más contundente llevado a cabo al respecto fue obra de un pensador marxista anterior a la denominada posmodernidad: Henri Lefebvre.

Lefebvre fue uno de los primeros pensadores que captó la riqueza de significado de la cotidianidad para la sociedad ya a partir de mediados del siglo pasado y, en consecuencia, se erigió en fundador de una sociología de lo cotidiano, desarrollada a lo largo de casi medio siglo en la trilogía *Crítica de la vida cotidiana I, II y III* (1946, 1963, 1981), cuyos dos primeros volúmenes resumió en *La vida cotidiana en el mundo moderno* de 1968. Lefebvre vino a recordarnos que fue Marx el primero que percibió este carácter dualista de la sociedad moderna<sup>8</sup>. En la *Crítica de la filosofía del estado de Hegel*<sup>9</sup>, Marx indica lo cotidiano como lo privado, separado además de lo público, escisión que no existía, según él, en la antigüedad y en la Edad Media:

«La abstracción del estado (política, cosa pública) como tal solo es propia de los tiempos modernos (Hegel), porque la abstracción de la vida privada solo es propia del tiempo moderno... La oposición reflejada solo es propia del mundo moderno. La Edad Media es el dualismo real, el tiempo moderno es el dualismo abstracto»<sup>10</sup>.

Aquí entra en juego una imagen clave de la interpretación marxista de la sociedad moderna, imagen que muestra *la separación* (división) propia de la estructura moderna de la sociedad: *la alienación*, la separación entre las actividades vitales –fisiológicas, cotidianas, privadas del individuo– y las laborales, culturales y públicas. Sobre de este esquema se ha fundado (y todavía se funda) la sociedad del tiempo libre, o sociedad del espectáculo, por utilizar términos *debordianos*. Pero como nos hace notar Lefebvre:

«Es imposible separar la “vida” (la naturaleza), la vida cotidiana y la cultura en una especie

---

<sup>8</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, op. cit. p. 26.

<sup>9</sup> Karl Marx, *Crítica de la filosofía del estado de Hegel* (México: Colección 70, Grijalbo, 1968). [Traducido por Antonio Encinares.]

<sup>10</sup> *Idem*.p.71-72

de tripartidismo teórico. Esta distinción equivale a la vieja teoría de los tres elementos del hombre: el cuerpo, el alma y el espíritu»<sup>11</sup>.

Esta imposibilidad estaba ya claramente expresada en los discursos de Marx a propósito de la revolución del proletariado. Hablando de la clase obrera y de sus necesidades de cambio social para mejorar sus condiciones de vida, Marx reconoce que la principal diferencia entre la clase dominante y la clase de los trabajadores explotados es que estos últimos no tienen acceso a la vida política, o sea, que lo único con lo que cuentan es con su propia vida cotidiana (algo que acerca la condición obrera a la de la mujer antes de las conquistas feministas del siglo XX). Pero al mismo tiempo Marx invita las clases explotadas a sacar provecho de esta condición para conseguir un cambio social radical: *revolución* de clase. Anular la *alienación* (separación) para vivir llenamente el presente y lo real.

Lefebvre da cuenta de cómo la historia nos demuestra que los momentos de cambio más importantes para las instituciones, la cultura o las ideologías se gestan a partir de la vida cotidiana y en ella. Los hombres, por medio de los actos revolucionarios, rechazan una vida cotidiana que ya no los representa para crear una nueva. Esos momentos son justo aquellos en los que lo cotidiano y lo histórico se encuentran y coinciden. Comprobaremos que este concepto marxista será retomado por el pensamiento posmoderno y aplicado a la ideación de una *revolución molecular* por pensadores como Gilles Deleuze y Félix Guattari. Marx fue el primero en avanzar la hipótesis de que para cambiar el mundo es necesario antes que nada cambiar la vida de cada día, la vida real, la vida cotidiana. (Se profundizará más adelante sobre este argumento en el epígrafe «Cotidiano y micropolítica: la cultura y el deseo»).

¿Cómo definir entonces la vida cotidiana sin utilizar el anterior esquema dicotómico que la suponía una realidad inferior respecto a la más importante realidad intelectual (cultural o pública)?

Lefebvre la define como *nivel de realidad social*. Su hipótesis, retomando las observaciones de Marx, es que en el ámbito de la vida cotidiana y a partir de ella se gestan las verdaderas creaciones, aquellas que producen «lo humano» y que realizan los hombres en el curso de su humanización: las obras. Cada actividad superior, según él, nace de los

---

<sup>11</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, op. cit. p.35

gérmenes que contiene la práctica cotidiana. La razón surge en el momento en que los grupos y los individuos pueden y deben prever y organizar sus tiempos y utilizar sus medios. «Inmerso en la banalidad de los días, el ojo aprende a ver, la oreja a escuchar, el cuerpo a seguir los ritmos»<sup>12</sup>.

Los sentimientos, las ideas, los estilos de vida, el disfrute, se forman y se confirman en la vida cotidiana, y sobre todo cuando creamos actividades extraordinarias, es necesario volver a dirigir las hacia la vida cotidiana para verificar y constatar su validez. Lo que se construye en las esferas «superiores» de las prácticas sociales tiene que mostrar su verdad dentro de lo cotidiano, ya se trate de filosofía, de política o de arte. Así pues, según Lefebvre, no es posible definir «lo humano» solo en función de la cultura superior o las superestructuras ideológicas y políticas, sino que se configura en un *nivel de realidad: la vida cotidiana*. Ya no hay un dentro y un fuera de la cultura, sino una gradación en niveles de cultura, y lo cotidiano es uno de ellos. Lefebvre nos brinda una idea esperanzadora: la crítica de la alienación y de la sociedad no desemboca en dolor y depresión, sino que apela a lo *posible*, al hecho que puede ser emprendido y realizado en el presente, en cada momento de nuestra vida. La imaginación de lo posible no es suficiente si no va acompañada de una práctica cotidiana. Es aquí donde se implican el presente y el futuro, porque la vida cotidiana es la única región de la que puede apropiarse el hombre, no tanto de la naturaleza exterior como de la suya propia; es una zona liminal, una zona de demarcación y de conjunción entre el ámbito no dominado de la vida y el ámbito dominado. Es el ámbito en el que las necesidades se confunden con los bienes, más o menos transformados en *deseos*. (Este tema será tratado con más detenimiento en el epígrafe «Lo cotidiano y el consumo: los objetos»).

En todos los niveles de realidad social encontramos representaciones sociales, representaciones de la sociedad: normas, modelos, valores, conductas colectivas e imperativas, reglamentaciones y formas de control, en definitiva, todo aquello que podemos definir como *ideología*. A un nivel más profundo están los *símbolos*. Los símbolos son sistemas muy relativos y bastante frágiles, a pesar de su tenacidad, de representaciones que confieren al flujo de la cotidianidad algo de estabilidad. El símbolo es una realidad sensible y sentida que dota a la vida de sentido sin necesidad de explicar nada. Los símbolos, junto con las representaciones, garantizan el ajuste recíproco de bienes y

---

<sup>12</sup> *Idem*.p.50

deseos, de deseos e ideas, de los distintos aspectos y niveles del individuo social. Normalizan al individuo, le otorgan un mínimo de cohesión y de coherencia dentro de su cotidianidad y contribuyen a su constitución psíquica. El sistema de símbolos de nuestra cotidianidad recubre el sistema de necesidades.

Símbolo y representación son niveles distintos de *la forma*: de lo informal a lo más formal. ¿Cuál es, según la tradición, el nivel superior de la forma? Son las ideologías, las instituciones, la cultura, el lenguaje, las actividades constituidas y estructuradas, entre las cuales está el *arte*. Toda forma constituida y definida nace y se eleva de lo informal; en base al esquema trazado anteriormente, lo informal coincide con lo cotidiano, y lo formal, con la representación y los saberes constituidos y «oficiales». Lo informal de lo cotidiano dota de contenido a las formas «superiores», pero al mismo tiempo, al ser materia viva y cambiante, demuestra la incapacidad de las formas de contenerlo, estimulando el progreso o, en términos marxistas, las revoluciones que la historia nos muestra. La cotidianidad, en cuanto contenido informal, «contiene» al mismo tiempo una crítica implícita a todo tipo de representación e ideología, y su fundamento.

Seguidamente reproduzco el esquema de los «Niveles de la realidad social» que Lefebvre ofrece en *La vida cotidiana en el mundo moderno*<sup>13</sup>: como podemos ver, sitúa en el nivel más alto las estrategias de poder, a las que siguen primero las representaciones e ideologías e inmediatamente después el imaginario, las praxis y la creación sobre la base común de lo cotidiano. El esquema retoma evidentemente la división marxista entre estructuras y superestructuras, y se configura más bien como un análisis del aparato superestructural de la sociedad en el que las estrategias de poder, las representaciones y las ideologías hegemónicas están determinadas por la clase dominante y van descendiendo hasta llegar a la regulación de la vida cotidiana de la sociedad. Al mismo tiempo, y en un movimiento contrario, las estrategias de poder, las representaciones y las ideologías hegemónicas son cuestionadas a partir del ámbito del imaginario hasta los niveles inferiores de la realidad social: desde el *imaginario* y el *lenguaje* hasta la *poiesis* y la *praxis*, y más básicamente en la cotidianidad, por medio de los cambios en la codificación y gestión del cuerpo, del tiempo, del espacio y del deseo.

---

<sup>13</sup> Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 112.

## NIVELES DE REALIDAD SOCIAL

<p><i>Estrategias del poder y poder de oposición. Perspectivas y proyecciones hacia el futuro. Conocimiento conceptual y teórico (que desciende nuevamente hacia la práctica)</i></p>			
<i>Representaciones e ideologías</i> («cultura» fragmentada)	Ideologías de la propiedad, de la racionalidad del Estado. <i>Sistemas de valores</i> (ética y moralismo, estética y esteticismo, <i>patterns</i> y modelos, ideologías que se dicen no ideológicas: cientificismo, positivismo, estructuralismo, funcionalismo, etc.). <i>Subsistemas</i> organizadores y justificados mediante valores.		
	Ideologías del consumo. Publicidad como ideología.		
Ilusiones y mitos ligados a la ideología y a la retórica al uso			
Imaginario (social)  (Que incluye la imaginación individual y los simbolismos colectivos)	Lenguaje	Vocabulario Oposiciones Enlaces	Función <i>metafórica</i> (de la escritura)  Función <i>metonímica</i> (del discurso)
	Retórica	De las palabras De las imágenes De las cosas	
Inversiones afectivas que refuerzan lo imaginario o se encarnan en una apropiación			
<b>POIESIS Y PRAXIS</b>	<i>Apropiación</i> (por el ser humano de su ser natural)	Cuerpo Tiempo Espacio Deseo	«Valores» en formación o en desaparición: fiesta, ocio, deporte, ciudad y urbanidad, naturaleza, etc.
<b>COTIDIANIDAD</b>	<i>Coacciones</i> (determinismos constatados por ciencias, dominados por técnicas)	Biológicas Geográficas Económicas, Etcétera.	Múltiples, pero reunidas en el dominio social de la naturaleza, en la praxis.

### 1.3 La aportación de Guy Debord y la Internacional Situacionista

Una vez trazados los aspectos básicos del pensamiento de lo cotidiano de Lefebvre, analicemos la crítica de la vida cotidiana y la voluntad de conseguir su transformación revolucionaria en la visión de un autor y teórico muy importante para este estudio y muy cercano a Henri Lefebvre: Guy Debord y la Internacional Situacionista. La influencia de Lefebvre en las teorías situacionistas es considerable, como subraya Anselm Jappe<sup>14</sup>, uno de los mayores estudiosos de Debord. Es notorio que este último había leído el primer volumen de la *Crítica de la vida cotidiana*, donde Lefebvre afirmaba que lo cotidiano es la única realidad frente a la irrealidad de las grandes ideas, rompiendo así con la concepción estalinista, dominante en la época, según la cual la base económica, la infraestructura, determina mecánicamente la superestructura, en la que están insertos los modos de vivir. Las ideas de Lefebvre adelantan temas que serán fundamentales en las teorías situacionistas de los años sesenta, como su constatación del deterioro de la vida cotidiana contrapuesta a la técnica (industrial) en la época moderna y en la economía fordista, durante la cual aquella representa un atraso en comparación con el desarrollo tecnológico e industrial, lo que le lleva a hablar de una «desigualdad de desarrollo»<sup>15</sup>. Y este atraso se acrecienta cada vez más con el progreso de la tecnología, que evidencia una distancia entre lo posible y lo real, puesto que el desarrollo tecnológico es capaz de ofrecer, en su confrontación con la vida cotidiana, un amplio abanico de posibilidades realizables, por lo que lleva ya implícita constantemente una crítica de esta, al margen de que, por otro lado, constituye una nueva alienación. Anselm Jappe resume en cinco puntos la influencia fundamental de Lefebvre sobre Guy Debord:

«Se percibe el distanciamiento del estalinismo, y se vislumbra el terreno de encuentro con Debord en una serie de análisis: a la idea corriente de que el hombre se realiza en el trabajo, Lefebvre objeta que el trabajo parcelizado destruye esa posibilidad (Cdvq I, 48); observa que la alienación económica no es la única alienación (Cdvq I, 72); rechaza la socialización a través del Estado que “parece ser entonces el único vínculo entre los átomos sociales” (Cdvq I, 103); sostiene que la vida cotidiana y el grado de felicidad que

---

<sup>14</sup> Jappe Ansel, *Guy Debord* (Barcelona: Anagrama, 1998), p. 89.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 92.

en ella se alcanza son un parámetro para medir el progreso social, incluso en los países supuestamente socialistas (Cdvq I, 58), y afirma que “las cosas avanzan por su lado peor” (Cdvq I, 82). El concepto de Lefebvre según el cual lo cotidiano es la frontera entre lo dominado y lo no dominado, en donde nace la alienación, pero también la desalienación (Cdvq I, 97), se vuelve a encontrar en la teoría situacionista»<sup>16</sup>.

Tanto Debord como Lefebvre consideran lo cotidiano completamente colonizado, sobre todo en las nuevas ciudades, que testimonian el deterioro de la vida cotidiana. Como Jappe nos hace notar, ambos destacan que lo cotidiano y la historia se han venido separando y lo cotidiano sigue el movimiento histórico con un cierto retraso, como un sector subdesarrollado y colonizado, pero al mismo tiempo la vida cotidiana, al mantenerse separada de la historia, también resiste a los trastornos que el desarrollo de las fuerzas productivas provoca en otras esferas de la sociedad, y en este sentido puede ser considerada una fuerza revolucionaria. Lefebvre y Debord llegaron a colaborar hasta 1965, cuando se separaron acusándose recíprocamente de plagio<sup>17</sup>. A partir de esta fecha los intereses de la Internacional Situacionista se volverán más prácticos y se orientarán a la búsqueda de los medios de aplicación de sus teorías, entre los cuales, como veremos en la segunda parte de esta tesis, el arte ocupa un lugar privilegiado. El texto más conocido de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, escrito en 1967, será una referencia clave para el pensamiento crítico de los años posteriores y para el movimiento del 68 hasta su parcial revisión en *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, de 1988, donde el autor se ve obligado a reformular las tesis del primer libro a tenor de los cambios políticos y el desarrollo de la economía posfordista.

El concepto de espectáculo, anclado en la vida cotidiana, es primordial para la teoría situacionista y constituye la gran aportación de Guy Debord a la crítica sociopolítica. Cuando se habla de espectáculo en la mayoría de los textos posteriores, se alude a la tiranía de la televisión y de los medios de comunicación de masas. Sin embargo, en realidad para Debord este era el aspecto más superficial del concepto, que según él tenía un alcance mucho más amplio. De todas formas, es cierto que en el centro de las teorías situacionistas está la constatación de que la difusión de los *mass media* en la sociedad moderna y su

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 95.

crecimiento exponencial condicionan la vida cotidiana y favorecen una contemplación pasiva de las imágenes –además elegidas por otros (estamos hablando de los años sesenta, cuando aún no existía Internet)– que sustituye e inhibe en el sujeto contemporáneo la capacidad de vivir y de determinar por sí mismo los acontecimientos. Como veremos más adelante, esta constatación está en la base del pensamiento y de las actividades de la Internacional Situacionista, sobre todo con respecto a la exigencia de que el arte se vuelva «creación de situaciones». Debord teje una relación estrecha entre el concepto de espectáculo y el de alienación, puesto que ve en el espectáculo una evolución de la alienación moderna ya definida por Marx: si en un primer momento el ser del sujeto moderno se veía alienado por el «tener» (para ser hay que tener), en la época del espectáculo asistimos a una degradación del «tener» hacia el «parecer». En este sentido el análisis de Debord es visionario y adelanta lo que se volverá evidente y dominante en la época posterior. A este respecto, escribe Ansel Jappe:

«El análisis de Debord parte de la experiencia cotidiana del empobrecimiento de la vida cotidiana, de su fragmentación en ámbitos cada vez más separados y de la pérdida de todo aspecto unitario de la sociedad. El espectáculo consiste en la re-composición de los aspectos separados en el plano de la *imagen*. Todo aquello de lo cual la vida carece se reencuentra en ese conjunto de representaciones independientes que es el espectáculo. Como ejemplo cabe citar a los personajes famosos, actores y políticos, que deben representar aquel conjunto de cualidades humanas y disfrute de la vida que se halla ausente de la vida afectiva de todos los demás, que se encuentran aprisionados en unos *roles* miserable (SdE 60-61). “Alfa y omega del espectáculo” es la separación (SdE 25), y si los individuos se hallan separados unos de los otros, solo reencuentran su unidad en el espectáculo, donde “las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en un cauce común” (SdE 2). Pero los individuos se encuentran unidos allí solo *en cuanto separados* (29), puesto que el espectáculo acapara toda comunicación: la comunicación se vuelve enteramente unilateral; es el espectáculo quien habla, mientras los “átomos sociales” escuchan»<sup>18</sup>.

El objetivo de la inmensa maquinaria del espectáculo es, según él, la justificación continua e infinita de la sociedad existente, mientras las condiciones en las cuales se funda, y que lo

---

<sup>18</sup> *Idem*, p. 21.

mantienen, son la constante renovación tecnológica y la fusión económico-estatal. Asimismo, las consecuencias de su instauración serán: el secreto general, la falsedad, un eterno presente y la sustitución por doquier de la realidad por su imagen. En este sentido constataremos que estas tesis de Guy Debord tendrán eco en gran parte de la posterior teoría crítica posmoderna. De aquí que la teoría se focalice en el análisis de la imagen y en la crítica de la representación; pero, como justamente advierte Jappe retomando a Debord, el problema no debería centrarse tanto en la «imagen» o en la «representación» en cuanto tales como en la sociedad que necesita esas imágenes<sup>19</sup>. Las imágenes en la sociedad del espectáculo constituyen una nueva forma de trascendencia: si el hombre religioso de los siglos pasados había proyectado su deseo de poder en los cielos, donde este adquiriría los rasgos de Dios, el espectáculo realiza la misma operación, pero en la tierra y en lo cotidiano. No nos hemos liberado, y no nos liberaremos de la trascendencia, hasta que cada idea y gesto encuentren sentido solo fuera de sí mismos, en la imagen. El uso social de la imagen está asociado desde siempre al poder:

«Todo eso ni es una fatalidad ni el resultado inevitable del desarrollo de la técnica. La separación que se ha producido entre la actividad real de la sociedad y su representación es consecuencia de las separaciones que se han producido en el seno de la sociedad misma. La separación más antigua es la del Poder, y es ella la que ha creado todas las demás. A partir de la disolución de las comunidades primitivas, todas las sociedades han conocido en su interior un poder institucionalizado, una instancia separada, y todos esos poderes tenían algo de espectacular. Pero solo en la época moderna el poder ha podido acumular los medios suficientes no solo para instaurar un dominio capilar sobre todos los aspectos de la vida, sino para poder modelar activamente la sociedad conforme a las propias exigencias. Lo hace principalmente mediante una producción material que tiende a recrear constantemente todo aquello que produce aislamiento y separación, desde el automóvil hasta la televisión»<sup>20</sup>.

Otro concepto predominante en su teoría del espectáculo es el de valor de cambio: reconoce que en el estado actual de la sociedad el valor de cambio determina el valor de uso, hasta el punto de que la mercancía no contiene ni un átomo de valor de uso, sino que

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem*, p. 23.

es consumida casi exclusivamente por ser mercancía. De ahí la cantidad de cosas totalmente inútiles que la producción capitalista es capaz de generar. Respecto a la relación entre la economía y el espectáculo, se podría añadir que todo el aparato espectacular es una maquinaria que funciona de manera «tautológica», puesto que está producido por el sector económico en manos de la burguesía con el fin de justificar la organización del trabajo, que a su vez está en la base de la producción. Así pues, se puede concluir que todo el espectáculo sostiene y justifica el modo de producción explotador dominante. En este sentido, mientras que el trabajo está organizado por el sector económico, el espectáculo garantiza la organización del tiempo libre. Puntualiza Jappe:

«La “economía” se ha de entender aquí, por tanto, como una parte de la actividad humana global que domina todo el resto. El espectáculo no es otra cosa que este dominio autocrático de la economía mercantil (p. ej., Cm: 12). La economía autonomizada es ya de por sí una alienación; la producción económica se basa en la alienación; la alienación se ha convertido en su producto principal, y el dominio de la economía sobre la sociedad entera entraña esa difusión máxima de la alienación que constituye precisamente el espectáculo. [...] Se habrá comprendido que aquí no se habla de economía en el sentido de la “producción material”, sin la cual, obviamente, ninguna sociedad podría existir. Aquí se habla de una *economía que se ha independizado* y que somete a la vida humana; lo cual es consecuencia del triunfo de la *mercancía* en el interior del modo de producción»<sup>21</sup>.

En otras palabras, podemos decir que Debord concibe el espectáculo como alienación, es decir, un proceso de abstracción que empieza con la mercancía y su estructura y comprende, por tanto, la parte material de la sociedad y no solo la parte visual-conceptual-lingüística (superestructural). Esta idea estaba ya presente en Marx, pero no tuvo antes de Debord mucho desarrollo en la historia del marxismo. El concepto de alienación en la cultura moderna merece aún una larga cita de Anselm Jappe, que nos recuerda que:

«Para Hegel, la alienación está constituida por el mundo objetivo y sensible, hasta que el sujeto llega a reconocer en este mundo su propio producto. También para los “jóvenes hegelianos” Ludwig Feurbach, Moses Hess y el primer Marx, la alienación es una inversión de sujeto y predicado, de lo concreto y lo abstracto. Ellos la conciben, sin embargo, de una manera exactamente opuesta a Hegel: el verdadero sujeto es para ellos el

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 25.

hombre en su existencia sensible y concreta. Este hombre se vuelve alienado cuando se convierte en predicado de una abstracción, que él mismo ha puesto, pero que no reconoce ya como tal y que se le aparece, por tanto, como un sujeto. Así el hombre acaba dependiendo de su propio producto que se ha independizado. Feuerbach descubre la alienación en la proyección de la potencia humana al cielo de la religión, que deja impotente al hombre terrenal; pero la vuelve a encontrar asimismo en las abstracciones de la filosofía idealista, para la cual el hombre en su existencia concreta no es más que una forma fenoménica del Espíritu y de lo universal. Hess y el joven Marx identifican otras dos alienaciones fundamentales en el Estado y en el dinero, dos abstracciones en las que el hombre se aliena en calidad de miembro de una comunidad de trabajadores. [...] En todas las formas de alienación, el individuo concreto posee valor solo en cuanto participa de lo abstracto, es decir, en cuanto posee dinero, es ciudadano del Estado, es un hombre ante Dios o un “sí-mismo” en sentido filosófico. Las actividades del hombre no tienen ningún fin en sí mismas, sino que sirven exclusivamente para que pueda alcanzar lo que él mismo ha creado y que, aun siendo concebido como mero medio, se ha transformado en un fin. El dinero es el ejemplo más evidente»<sup>22</sup>.

A partir de aquí, Debord sitúa el espectáculo en el nivel más alto de esta tendencia a la abstracción de la cultura occidental, porque en este punto la vida se ve desvalorizada en favor de abstracciones desobjetivadas, cuya forma más extrema son las imágenes. Pero fue Marx el primero en identificar el origen y núcleo de este proceso de abstracción de la sociedad moderna en la «forma mercancía», en su doble carácter de valor de uso y valor de cambio, y en la «sustancia valor», es decir, la cantidad de trabajo abstracto necesario para la producción de una determinada mercancía, cuya forma final (del trabajo abstracto) es el dinero. El trabajo mismo sufre este proceso de abstracción y se transforma en mercancía vendible (la fuerza de trabajo). El valor de uso de cualquier objeto se presenta siempre determinado por el valor de cambio, es decir, el dinero. Y, añade Marx, con la producción material se genera contemporáneamente el vínculo social, dado que a su juicio las relaciones sociales no son solo las que se establecen entre personas, sino la suma de las relaciones entre las personas y entre las cosas. El señorío del valor de cambio determina también el carácter fetichista de la mercancía en la sociedad moderna, derivado del hecho que la vida humana en su totalidad queda subordinada a las leyes que surgen de la índole

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 27.

del valor. Así que, siguiendo este razonamiento, el valor no es simplemente un concepto económico, sino también una forma social totalizante, que además es responsable de la división de la vida social en sus diferentes estratos y del aislamiento de los individuos en la sociedad moderna, que se encamina hacia un creciente individualismo, puesto que cada uno produce en base a sus propios intereses. En dicha sociedad el vínculo social que une a las personas no existe antes del individuo, sino que se establece posteriormente solo a través del intercambio de sus mercancías.

#### **1.4 Lo cotidiano y la micropolítica: la cultura y el deseo. La visión de Deleuze y Guattari**

Fue a partir de los años sesenta cuando, a raíz de la experiencia culturalmente revolucionaria del mayo francés del 68, y seguramente influidos también por las teorías y prácticas situacionistas, autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, así como Michel de Certeau, empezaron a subrayar la importancia de las acciones cotidianas repetidas como forma de resistencia respecto a las imposiciones del poder centralizado. De esta manera buscaban la superación de la cultura hegemónica y de los grandes discursos ideológicos, poniendo su atención en la esfera privada. Deseaban evidenciar así la dimensión política de la vida cotidiana y la importancia de la lucha diaria como forma de resistencia frente al poder centralizado, resistencia desde el a parcela de lo cotidiano, resistencia privada y subjetiva, resistencia que se activa en el nivel de la «microfísica del poder» (Foucault). Estos autores hicieron hincapié en las relaciones entre política y vida cotidiana y en la importancia revolucionaria de la acción cotidiana, ya promovida y practicada por la Internacional Situacionista.

En un sentido distinto respecto a las intenciones de autores contemporáneos, que buscan principalmente estrategias de resistencia y de lucha política indirecta, Marx, en su análisis de la sociedad industrial, ya había puesto el acento en el valor de la cotidianidad en el momento de hablar de revolución y de la distinción entre acontecimientos privados y acontecimientos históricos, y había señalado que en algunos momentos los resultados más importantes de la historia, las instituciones, la cultura y las ideologías están acompañados

por fuerzas que empujan hacia la vida cotidiana, en cuya cima se erigen<sup>23</sup>.

Es en el ámbito de la vida cotidiana donde las ideologías se someten a evaluación, a acusación y a condena, donde nos damos cuenta de que determinadas representaciones impuestas desde arriba ya no nos convienen, ya no nos identificamos con ellas, ya no encajan en nuestra vida diaria. Entonces los hombres que quieren cambiar su vida se unen en la lucha formando los grandes movimientos sociales, y rechazan aquellas representaciones en favor de otras nuevas: estos son los grandes momentos de la historia, las revoluciones que tienen el poder de cambiarla. Los días de revuelta, que equivalen a veinte años de historia ordinaria, permiten a la vida cotidiana irrumpir en la historia oficial; las grandes efervescencias, los momentos socialmente creativos, son fenómenos totales, en los que confluyen los elementos de la totalidad humana, son los momentos en que desaparece la alienación. En estos lo cotidiano y lo histórico concurren y al mismo tiempo coinciden. Además, el modo en que queda afectada la cotidianidad después de las grandes esperanzas que suscitan las insurrecciones es ya de por sí una experiencia política. Cuando Marx hablaba de transformar el mundo, se refería no solo a las estructuras políticas o la organización del Estado, sino también al ámbito humano, a la vida cotidiana. Toda idea política, por alta y utópica que sea, aspira a incardinarse en la vida cotidiana. Planteaba ya Marx un proyecto de transformación de la vida, a medio camino entre la utopía y la práctica, en una praxis subversiva total. Este proyecto abordaba dos vertientes: la ética y la estética<sup>24</sup>. El proyecto de orden ético se basa en el conocimiento del vínculo entre necesidades y deseos de los hombres en la época industrial; implica la crítica y, por tanto, el conocimiento y la transparencia de dicho vínculo. Se trata de una crítica del consumo en la cotidianidad industrial tal como la llevarían a cabo pensadores y sociólogos del siglo XX como: Zygmunt Bauman, Michel Foucault o Michel de Certeau (véase el epígrafe «Lo cotidiano y el consumo: los objetos»). Según esta vertiente, no es el Estado –como se pensaba tradicionalmente– el que encarna un ideal moral y ético, sino la vida privada y cotidiana, que se impone a la ética.

La segunda vertiente es de naturaleza estética. Comporta una apología del arte como actividad creadora superior y una crítica radical de él como actividad alienada

---

<sup>23</sup> George I. García, *La producción de la vida diaria. Temas y teorías de lo cotidiano en Marx y Husserl* (San José: Perro Azul, 2005), pp. 23-55.

<sup>24</sup> *Idem.*

(excepcional, atribuida a los genios románticos, al margen y por encima de la vida cotidiana), crítica que fue retomada y puesta en práctica de forma políticamente consciente y consecuente por primera vez por las vanguardias de principio de siglo y, secundariamente, por la Internacional Situacionista. Según Marx el «arte», como actividad separada y superior, en algún momento de la historia habría tenido que llevarse a cabo y desaparecer. La actividad creadora del arte y la obra de arte encarnan según él el grado más alto de felicidad, y la felicidad del mundo no se puede reducir al disfrute y al consumo de bienes materiales, aunque refinados, ni de bienes culturales, por cuanto sutiles: va más lejos, es la felicidad del arte como actividad emancipadora para el espíritu humano. No nos equivoquemos: no imagina un mundo en el que todos los hombres fueran consumidores de arte, en el que todos se rodearían de obras de arte y tampoco una sociedad donde todos fueran poetas, pintores, músicos, etc. Más bien concibe una sociedad donde cada uno, con total espontaneidad, percibiera el mundo como un artista, mirara con ojo de pintor, escuchara con oreja de músico y hablara con lenguaje de poeta: en ese momento los poderes espirituales del hombre, hasta entonces realizados pero también alienados por el arte, habrían retornado a la vida ordinaria, se habrían involucrado en esta transformándola.

La revolución, tal como Marx la concebía, no ha tenido lugar hasta ahora en los países industrializados avanzados, y allí donde consiguió imponerse ya ha finalizado. Y una de las paradojas del siglo XX es que sería la economía capitalista la que habría generado un Estado de bienestar (*Welfare State*), aunque no de manera espontánea, porque en ella el disfrute está organizado y gestionado todavía por las altas instancias, inscrito en una estructura jerárquica del poder que lo limita. Esta crea e induce necesidades y deseos múltiples y ficticios, por lo cual la satisfacción es siempre algo accidental y contingente. La revolución ha dejado paso a los procesos de acumulación, a la prioridad de las industrias multinacionales, a una sociedad de consumo, y en estas circunstancias los imperativos tecnológicos han pasado a ocupar el primer plano.

En este contexto Gilles Deleuze, Félix Guattari y otros autores<sup>25</sup> formulan una crítica de la sociedad capitalista contemporánea haciendo hincapié en las relaciones entre «la cultura, la política y lo cotidiano». En textos como *Rhizome* (1977), *La révolution moléculaire* (1977)

---

<sup>25</sup> Me refiero sobre todo, como veremos más adelante, a Michel Foucault y Michel de Certeau (continuador del texto de Henri Lefebvre *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidianneté*, 1961).

o *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie* (1980)<sup>26</sup>, describen un esquema vigente del conocimiento que se erige en sistema conceptual jerarquizado y al que oponen, auspiciándolo, un segundo régimen revolucionario, *el rizoma*, en el cual el saber se edifica en planos distintos y múltiples, de manera horizontal, es decir, no jerarquizada. Se trata, a diferencia del primero, de un sistema descentralizado, no jerárquico y no significativo, singular y plural a la vez, o sea, que respeta las diferencias, no es totalizante. En el *rizoma* el conocimiento no procede por conflictos y grandes revoluciones dialécticas, según el esquema hegeliano y marxista, sino que más bien las diferencias y los opuestos conviven confrontándose en una pluralidad portadora de conexiones e inmersa en un continuo devenir según un esquema de pensamiento contemporáneo que remite a lo que he sostenido al principio de este capítulo a propósito de la definición por parte de Henri Lefebvre de lo cotidiano como nivel de la realidad social y de la cultura. Los saberes diseminados en el *rizoma* no coinciden con el saber troncal de las grandes ideologías y de las culturas oficiales, sino que más bien derivan de la actividad, praxis y pensamiento de la vida material diaria, es decir, de *la vida cotidiana*. Es en este «nivel de la realidad», empleando el lenguaje de Henri Lefebvre, donde se forma *el deseo*. Una realidad múltiple, que equivale a lo micro, y que se opone a la realidad «abstracta» de lo macro. Es en este nivel *micropolítico* donde se inserta la *política del deseo*.

Es en el texto *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, que Guattari escribe con Suely Rolnik<sup>27</sup>, donde explica extensamente la política del deseo, aplicada a la interpretación de la situación brasileña de los años ochenta. Hablando de las relaciones entre subjetividad y deseo, plantea la protesta del inconsciente<sup>28</sup>, en la que el deseo es considerado el ámbito de producción de los territorios de existencia, de sus cartografías y de sus micropolíticas. El poder, en la sociedad capitalista actual, intenta imponer, a través de la cultura, una estandarización del deseo uniformador y unificador para suprimir las diferencias y las oposiciones (esta estandarización adoptaría la forma de un nuevo fascismo). Ante esta

---

<sup>26</sup> En castellano: *Rizoma* (1977), *La revolución molecular* (1977) y *Mil Mesetas* (1980).

<sup>27</sup> Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

<sup>28</sup> La filosofía política de Guattari retoma conceptos de la psicología lacaniana.

voluntad uniformadora de lo que él denomina CMI (capitalismo mundial integrado<sup>29</sup>) –coincidente con lo que ahora llamamos globalización–, nos invita a armarnos de valentía para expresar no solo con palabras sino también con hechos la singularidad de nuestra propia existencia. En este contexto define las estrategias de resistencia al CMI como micropolíticas, «estrategias de economía del deseo en el campo social». Este pasaje califica de reaccionaria la cultura de masas instituida, porque está dirigida a la sujeción de los individuos: mientras el capital se ocupa de la sujeción económica, la cultura de masas se ocupa de la sujeción subjetiva. En particular se refiere a los medios de comunicación de masas, a esa parte fundamental del espectáculo debordiano, por medio de los cuales «la máquina de producción de subjetividad» del sistema dominante genera una cultura con vocación universal, aunque tolere perfectamente territorios subjetivos, o sea, sectores de cultura minoritaria. Todos estos procesos se realizarían a nivel del inconsciente, en donde la resistencia debería contra-actuar activando procesos de singularización opuestos a las fuerzas totalizadoras: estos serían maneras de rechazar todos esos sistemas de codificación preestablecidos en la cultura oficial, de manipulación de nuestras mentes y de control a distancia, y desembocarían en la construcción de otras formas de sensibilidad, de relación con el «otro», de producción, de otros modos de creatividad que deriven en una subjetividad singular y original.

En definitiva, se trata de tácticas de resistencia indirectas al poder dominante que se desarrollan no solo en el campo de la cultura, sino también en el de los símbolos que pueblan lo cotidiano. Es muy interesante a este respecto la definición de cultura de Guattari. Distingue tres nociones de cultura: 1. la antigua noción de cultura de la que deriva su nombre: cultivar el espíritu; 2. la cultura entendida como alma colectiva: la civilización, y 3. la cultura como mercancía: la industria cultural. Los tres niveles de cultura continúan funcionando simultáneamente<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> «Capitalismo mundial integrado» (CMI) es el nombre que, ya en la década de 1960, Guattari propone como alternativa a «globalización», término según él demasiado genérico y que oculta el sentido fundamentalmente económico, y más precisamente capitalista y neoliberal, del fenómeno de la mundialización que entonces comenzaba a imponerse. En palabras de Guattari: «El capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente ha colonizado el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haber escapado de él (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control» [Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004)].

<sup>30</sup> Félix Guattari y Suely Rolnik, *op. cit.*, p. 29.

En la primera parte de mi trabajo retomo esta última definición. La industria cultural produce cultura-mercancía a través de actividades de semiotización, como por ejemplo los sistemas expositivos en el mundo del arte, por medio de los cuales se dota de sentido e interpretación a la cultura, al margen de los procesos de oficialización del arte alternativo. Guattari consideraba muy importante inventar un modo de producción cultural que quebrase radicalmente los esquemas actuales de poder en el ámbito cultural, dispuestos por los medios de comunicación y por la cultura oficial, por medio de *máquinas de expresión delirantes*, es decir, desviadas respecto de las lógicas reconocidas. Comprobaremos que a partir de los últimos treinta años del siglo XX muchos artistas harán suyo el programa de Guattari y producirán obras o escenas artísticas cuyo objetivo será, consciente o inconscientemente, oponer resistencia a los sistemas de semiotización del arte por medio de acciones críticas contra del sistema artístico.

Guattari identificaba en la plusvalía económica (dinero), en la plusvalía de poder (cultura-valor) y en el poder sobre la energía los tres pilares del CMI, que es posible abatir con tácticas micropolíticas por medio de revoluciones moleculares. Dice Guattari:

«Si consideramos lo que efectivamente pasa en el campo de la creación artística y científica, jamás encontraríamos sistemas de centralización, instituciones que controlasen totalmente los procesos creativos. De algún modo, las producciones artísticas y científicas proceden de agenciamientos de enunciación que a la vez atraviesan no solo las instituciones y las especialidades, sino además países y hasta épocas. Hay siempre una suerte de múlticentrismo de los puntos de singularización en el campo de la creación. Esto no impide que haya, en un momento o en otro, un individuo creador o una escuela –pero siempre es retomado por un *phylum* de producción que se cruza con otro *phylum*. Solo en la cabeza de los generales y de los déspotas de la cultura existe la idea de que se pueda planear una revolución, aunque esta sea cultural. Por esencia la creación es siempre disidente, transindividual, transcultural»<sup>31</sup>.

La lectura de Guattari es útil para la interpretación de una parte de las obras de arte que, sobre todo a partir de los años noventa, están conformadas con elementos de lo cotidiano, imágenes, objetos y otros aspectos de la experiencia del día a día considerados triviales, repetitivos y normalmente inadvertidos por el mundo del arte tradicional.

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 52.

## **1.5 Lo cotidiano y el consumo: los objetos**

### **1.5.1 Sociedad de productores y sociedad de consumidores según Henri Lefebvre**

Anteriormente, también Lefebvre en la *mise au point* de la *Critique de la vie quotidienne II* observa, retomando las teorías de Marx sobre la alienación, que dentro de la vida cotidiana, en la sociedad industrial moderna, los procesos de alienación van acompañados por procesos de reificación de las necesidades y de los deseos. La sociedad industrial en su primera fase adoptaba la forma de una «sociedad de productores» en el sentido de que la industria respondía a las necesidades de los hombres produciendo bienes de consumo que, por lo general, eran funcionales a aquellas necesidades. En esta primera fase la producción está determinada por las necesidades. Más tarde, con la transformación gradual de la sociedad de productores, este proceso se invertirá y serán al contrario las necesidades y los deseos los que estarán determinados por la producción. La sociedad moderna, como «sociedad de consumo», genera un mundo de objetos, y en ella, entre las necesidades y los deseos y su satisfacción hay un largo trayecto poblado de multitud de intermediarios: la cultura, el pasado y la historia, el lenguaje, las normas, la jerarquía de valores y de preferencias, los bienes, la sociedad entera (actividades productoras y modalidades de consumo). Los deseos se objetifican e identifican con los bienes producidos por la industria. La sociedad industrial se autogenera como “sociedad de consumo” presuntamente fundada sobre el consumo de masas y sobre la producción masiva para las necesidades, en la cual, en realidad, los fabricantes de productos y de bienes se esfuerzan también de fabricar los consumidores. En su visión el consumidor no desea consciente y activamente, sino que está sometido a los dictados de la industria, obedece a las sugerencias y a las consignas de la publicidad y los servicios de venta o a las exigencias de prestigio social. Así que la vida cotidiana según Lefebvre, usando una expresión de Guy Debord, está literalmente colonizada: las necesidades humanas están vinculadas a las fuerzas productivas y a su nivel de desarrollo. Y es en la vida cotidiana donde las alienaciones, las reificaciones y los fetichismos derivados del dinero y de la mercancía producen sus efectos. Allí hay un *mundo de objetos*, un mundo humano, un campo de deseos y de bienes, un campo de «posibles» y no simplemente un «mundo de cosas

inermes»<sup>32</sup>. Lo que hace el consumo es, según Henri Lefebvre, organizar y estructurar la vida cotidiana, ejerciendo así el control sobre los individuos. Escribía ya en 1968 en *La vida cotidiana en el mundo moderno*:

«Después de la guerra, en Europa, algunos hombres capaces e inteligentes (¿Quiénes? Esto no nos interesa) han comprendido la posibilidad de actuar sobre el consumo y por medio del consumo; es decir, de organizar y de estructurar la vida cotidiana. Los fragmentos de la cotidianidad se recortan, se separan “sobre el terreno” y se componen como las piezas de un rompecabezas. Cada uno de ellos pertenece a un conjunto de organizaciones y de instituciones. Cada uno de ellos —el trabajo, la vida privada y familiar, el ocio— se explota de forma racional, incluyendo la novísima organización (comercial y semiplanificada) del ocio»<sup>33</sup>.

El lugar de esta manipulación resulta ser, según Lefebvre, la ciudad nueva, en donde se acomete la distribución de lo cotidiano (trabajo, vida privada, ocio), la organización controlada y minuciosa del empleo del tiempo. Poco después Lefebvre concluye el párrafo dedicado a la definición de la sociedad de consumo con estas palabras:

«Estas consideraciones, y muchas otras que expondremos más adelante, nos permiten enunciar algunas conclusiones:

1<sup>a</sup>- Las modificaciones de la práctica social, en Francia y en los otros países neocapitalistas, no eliminan la noción de *cotidianidad*. No hay que escoger entre modernidad y cotidianidad. El concepto de cotidiano se modifica, pero esta modificación lo confirma y lo refuerza. Hay que abandonar una parte de su contenido, particularmente el contraste agudo entre miseria y riqueza, entre lo ordinario y lo extraordinario. Hechas estas reservas, no solo persiste el concepto, sino que pasa al primer plano. Lo cotidiano en el mundo moderno ha dejado de ser “sujeto” (rico en subjetividad posible) para convertirse en objeto (objeto de la organización social). En tanto que *objeto* de la reflexión, lejos de desaparecer (lo que habría tenido lugar si el movimiento revolucionario hubiese vencido), se ha reafirmado, consolidado.

2<sup>a</sup>- En estas condiciones, las denominaciones propuestas no parecen admisibles. ¿Cómo

---

<sup>32</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, op. cit., pp. 14, 16, 17, 33, 37, 71 y 79.

<sup>33</sup> Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 78.

conservar y juntar en un enunciado los rasgos considerados? *Sociedad burocrática de consumo dirigido*, tal es la definición que aquí proponemos para “nuestra” sociedad. Desde este momento se subrayan tanto el carácter racional de esta sociedad y los límites de tal racionalidad (burocrática) como el objeto que organiza (el consumo en lugar que la producción) y el *plano* al que dedica su esfuerzo para asentarse en él: lo cotidiano»<sup>34</sup>.

Es decir, que a partir de la época moderna:

«Lo cotidiano no es un espacio-tiempo abandonado; ya no es el campo dejado a la libertad y a la razón o a la iniciativa individuales; ya no es el ámbito de la condición humana en que se enfrentan su miseria y su grandeza; ya no es solamente un sector colonizado, explotado racionalmente, de la vida social, porque ya no es un “sector” y la explotación racional ha inventado formas más sutiles que antaño. Lo cotidiano se convierte en un objeto al que dedican grandes cuidados: campo de la organización, espacio tiempo de la autorregulación voluntaria y planificada»<sup>35</sup>.

Para completar y actualizar estos argumentos, que de todas formas están completamente vigentes, habría que añadir las especificaciones y diferenciaciones posteriores formuladas por Zygmunt Bauman a propósito de la definición de la «sociedad de consumo» en la posmodernidad y su actual deriva y exasperación en «sociedad consumista»:

«A diferencia del *consumo*, que es fundamentalmente un rasgo y una ocupación del individuo humano, el *consumismo* es un atributo de la *sociedad*. Para que una sociedad sea merecedora de ese atributo, la capacidad esencialmente individual de querer, desear y anhelar debe ser separada (“alienada”) de los individuos (como lo fue la capacidad de trabajo en la sociedad de productores) y debe ser reciclada/reificada como fuerza externa capaz de poner en movimiento la “sociedad de consumidores” y mantener su rumbo en tanto forma específica de la comunidad humana, estableciendo al mismo tiempo los parámetros específicos de estrategias de vida específicas y así manipular de otra manera las probabilidades de elecciones y conductas particulares»<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>36</sup> Zygmunt Baumann, *Vida de consumo* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007), p. 47.

¿Y qué forma asume entonces el consumo en la sociedad de productores y en la sociedad de consumidores? ¿Qué pulsiones motivan el consumo en la una y en la otra? Según la respuesta de Zygmunt Bauman:

«La *apropiación y posesión* de bienes que aseguren (o al menos prometan) confort y estima bien puede haber sido el principal motivo detrás de los deseos y las aspiraciones en la sociedad de productores, una sociedad abocada a la causa de la estabilidad de lo seguro y de la seguridad de lo estable, y que confiaba su reproducción a patrones de conducta individual diseñados a esos fines. De hecho, la sociedad de productores, principal ejemplo societario de la fase “sólida” de la modernidad, estaba orientada fundamentalmente a la obtención de la seguridad. La búsqueda de seguridad apostaba al anhelo intrínsecamente humano de un marco seguro y resistente al tiempo, un marco confiable, ordenado, regular y transparente y por lo tanto perdurable. Ese anhelo fue una excelente materia prima para la construcción de estrategias de vida y patrones de comportamiento indispensables en aquella era de “la cantidad de poder” y “lo grande es bello”, una era de masas en las fábricas y los ejércitos de masas, de normas restrictivas y adecuación a la norma, y de estrategias burocráticas y panópticas de dominación que, en sus esfuerzos por conseguir disciplina y subordinación, confiaron en la incorporación y estandarización de los comportamientos individuales. [...] Obviamente todo esto tenía sentido en la moderna sociedad sólida de los *productores*. Una sociedad, me permito repetir, que apostaba a la prudencia y la circunspección, a la durabilidad y la seguridad, y sobre todo a la seguridad a largo plazo. Pero el deseo humano de seguridad y sus sueños de un “estado estable” definitivo no sirven a los fines de una sociedad de *consumidores*. En el camino que conduce a la sociedad de consumidores el deseo humano de estabilidad deja de ser una ventaja sistémica fundamental para convertirse en una falla potencialmente fatal para el propio sistema, causa de disrupción y mal funcionamiento. No podía ser de otra manera, ya que el consumismo, en franca oposición a anteriores formas de vida, no asocia tanto la felicidad con la *gratificación* de los deseos (como dejan traslucir las “transcripciones oficiales”) sino con un *aumento permanente del volumen y la intensidad* de los deseos, lo que a su vez desencadena el reemplazo inmediato de los objetos pensados para satisfacerlos y de los que se espera satisfacción»<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 49-50.

### 1.5.2 Los objetos en la sociedad de consumo: objetos y signos según Jean Baudrillard

La sociedad de consumo ha ocasionado una mutación del valor de los objetos. Como ya he remarcado anteriormente, si durante el capitalismo clásico o de producción se imponía un valor de uso a las mercancías, en el capitalismo de consumo estas se asocian a un valor de cambio. El uso y la función concreta de un producto pasan a un segundo plano, por lo que los objetos se convierten en «signos-mercancías». Cualquier mercancía puede ser asociada a una infinidad de «objetos simbólicos» que trascienden su funcionalidad práctica. La sociedad de consumo acompañaría el nacimiento de un nuevo sujeto que sería capaz de elegir entre «signos-mercancías», contra las ataduras del utilitarismo tradicional. Los nuevos individuos tendrían que ser lo suficientemente flexibles para atreverse a «comprar identidad». En conclusión, la sociedad de consumo es esencialmente cultural. Cito al respecto dos pasajes muy determinantes y claros del Lefebvre a propósito del consumo de uno de los objetos símbolo de la modernidad, el automóvil, en *La vida cotidiana en el mundo moderno*:

«De ello resulta que la existencia práctica del automóvil, en tanto que instrumento de circulación y medio de transporte, es solo una parte de su existencia social. Este objeto, verdaderamente privilegiado, tiene una doble realidad más intensa, dotada de una mayor duplicidad que las demás: sensible y simbólica, práctica e imaginaria. La jerarquización es a la vez dicha y significada, sostenida, agravada por el simbolismo. El coche es símbolo de estatus social, de prestigio. En él todo es sueño y simbolismo: comodidad, poder, prestigio, velocidad. Al uso práctico se superpone el *consumo de signos*. El objeto se hace mágico. Entra en el sueño. El discurso en torno a él se nutre de retórica y envuelve a lo imaginario. Es un objeto signifiante en un conjunto signifiante (con su lenguaje, su discurso y su retórica). Signo del consumo y consumo de signos, signos de felicidad y felicidad por medio de los signos, se entrecruzan, se intensifican o se neutralizan recíprocamente. El automóvil acumula los papeles. Resume las coacciones de la cotidianidad. Lleva al extremo el privilegio social otorgado al intermediario, al medio. Al mismo tiempo condensa los esfuerzos para salir de lo cotidiano, reintegrando en él juego, riesgo, el

sentido»<sup>38</sup>.

En el proceso que marca el paso del valor de uso al valor de cambio de los objetos, desempeña un papel especial y privilegiado la publicidad. La publicidad es, según Lefebvre, el lenguaje de la mercancía, dotado de una expresión simbólica, de una retórica, de un metalenguaje:

«¿Y la publicidad? Describe de forma que incite al comprador al acto de compra los objetos destinados a un cierto uso y dotados de un valor de cambio, cotizados en el mercado. Esta descripción es solo el comienzo. Tal fue el carácter de la publicidad en el siglo XX: informar, describir, excitar el deseo. No ha desaparecido pero otros rasgos lo sobre-determinan. En la segunda mitad del siglo XX en Europa, en Francia *nada* (un objeto, un individuo, un grupo social) *vale* sino por su doble: su imagen publicitaria que lo aureola. Esta imagen *dobla* no solo la materialidad sensible del objeto, sino el deseo y el placer. Los sitúa en lo imaginario. Es ella la que trae “felicidad”, es decir, satisfacción en el estado de consumidor. La publicidad, destinada a suscitar el consumo de los bienes, llega así a ser el primero de los bienes de consumo»<sup>39</sup>.

Según esta visión, la publicidad constituye el doble de la realidad de los objetos y «cumple la función de ideología»<sup>40</sup>, o sea, vincula un tema ideológico a una cosa confiriéndole así una doble existencia: real e imaginaria. De esta manera nace un nuevo tipo de consumo, el consumo de signos en la cotidianidad, que es especialmente digno de interés, como hemos visto arriba, porque contribuye también a convertir la «cultura» en esta sociedad en mercancía del consumo, aunque, al ser aparentemente libre, adquiere un matiz festivo.

«Todo objeto de consumo se convierte en signo de consumo. El consumidor se nutre de signos: los de la técnica, la riqueza, la felicidad, el amor. Los signos y significaciones suplantán lo sensible. Una gigantesca sustitución, una transferencia masiva, se operan, pero ¡solo en vértigo de remolinos!»<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, op. cit., p. 130.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 134.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 137.

Será sobre todo el Jean Baudrillard de la primera época el que retomará este aspecto de la investigación de Henri Lefebvre, quien dirigió su tesis doctoral *El sistema de los objetos*<sup>42</sup>, en este mismo texto y en otros como –especialmente– *Crítica de la economía política del signo*<sup>43</sup>. En el capítulo dedicado a la publicidad de *El sistema de los objetos* leemos:

«Un análisis del sistema *de los* objetos implica, por último, un análisis del discurso *acerca del* objeto, del “mensaje” publicitario (imagen y discurso). [...] Hay que distinguir esta doble determinación: es discurso acerca del objeto y objeto ella misma. Y en su calidad de discurso inútil, inesencial, se vuelve consumible como objeto cultural. [...] Porque designa a sí misma como todos los sistemas fuertemente connotados, es ella la que mejor nos dirá qué es lo que consumimos a través de los objetos»<sup>44</sup>.

Y poco más adelante:

«Los signos publicitarios nos hablan de los objetos, pero sin explicarlos con vista a una *praxis* (o muy poco); en efecto, remiten a los objetos reales como a un mundo ausente. Son literalmente “letrero o pie”, es decir, que están ante todo para que se los lea. Si no remiten al mundo real, tampoco se ponen en su lugar exactamente: son signos que imponen una actividad: la lectura. Si fuesen vehículo de una información, habría lectura plena y transición hacia el campo práctico. Pero desempeñan otro papel: el de visado de ausencia de lo que designan. En esta medida, la lectura, no-transitiva, se organiza en un sistema

---

<sup>42</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969).

<sup>43</sup> El primer Baudrillard (década de los sesenta) estaba centrado en el análisis de la sociedad de consumo occidental sobre el modelo del análisis de la sociedad de consumo francesa. En este momento sostiene, en sintonía con las últimas investigaciones de Henri Lefebvre, que en la sociedad tardomoderna (luego bautizada como posmoderna) las categorías de clasificación marxistas quedan desactualizadas porque la sociedad y la economía contemporáneas no se estructuran a partir de la producción de bienes, sino a partir del consumo. En su opinión, no es la producción la que determina el consumo en función del valor de uso de los objetos sino el consumo el que determina la producción a partir del valor de cambio de los objetos (posición parecida a la sostenida posteriormente por Bauman y descrita algunas páginas más arriba). En realidad, quisiera observar que la crítica de Baudrillard a Marx no es del todo acertada, porque Marx ya había intuido (como destaca Lefebvre en *La vida cotidiana en el mundo moderno*) que el valor de cambio de los objetos tiene una fuerte trascendencia económica, aunque su época, inmersa en el momento histórico de la revolución industrial, no permitía afirmaciones que fueran más allá de la intuición. En esta época el pensamiento de Baudrillard estaba influido por las teorías de Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Louis Althusser y Guy Debord. Será más adelante cuando el pensamiento de Baudrillard obtenga un amplio reconocimiento por sus teorizaciones acerca de la hiperrealidad y del simulacro en la sociedad posmoderna a partir del análisis de la sociedad estadounidense.

<sup>44</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, *op. cit.*, p. 186.

específico de *satisfacción*, pero en el cual actúa sin cesar la determinación de ausencia de lo real: la *frustración*. La imagen crea un vacío, apunta a una ausencia y por ello es “evocadora”. Pero es un efugio»<sup>45</sup>.

Siendo la actividad específica de la publicidad en la sociedad de consumo la lectura –como se ha especificado *supra*–, para Baudrillard la realidad asume la apariencia de un *texto para leer y descifrar*: esta es, según él, la actividad del sujeto contemporáneo frente a la realidad, que delata una postura pasiva de no intervención práctica frente al mundo por parte del sujeto consumidor. Da a entender así que esta característica de la sociedad de consumo –la sociedad contemporánea occidental– constituye su faceta cultural: la cultura en la sociedad contemporánea occidental expresa principalmente una realidad entendida como texto legible. El sujeto contemporáneo ubica la realidad en el campo del lenguaje y, en consecuencia, la cultura se dobla sobre sus aspectos lingüísticos, dejando de lado e ignorando los aspectos ligados a su materialidad sensible.

El sistema objeto-publicidad constituye según Baudrillard un conjunto que no alcanza a configurarse como un verdadero lenguaje porque carece de sintaxis y conforma más que nada un repertorio, o más bien un sistema de significados que tiene «la pobreza y la eficacia de un código»<sup>46</sup> y que no estructura la personalidad, sino que la clasifica, la designa y se formaliza en una sistema universal y abstracto de referencias del estatus social, del *standing*: sugiere e indica un estilo de vida que en realidad nunca se realiza por medio del consumo del signo-mercancía. El consumo se erige entonces en característica fundamental de la civilización industrial contemporánea y es, según Baudrillard, un modo activo de relación no solo con los objetos sino también con la colectividad y con el mundo en el que se asienta nuestro sistema cultural. Todo, hoy en día, se consume, incluidos el arte y la cultura:

«El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología, de la “abundancia”, no se define ni por el alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia signifiante; es *la totalidad virtual de todos los objetos y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente*. En

---

<sup>45</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 219.

cuanto que tiene un sentido, el consumo es *una actividad de manipulación sistemática de signos*»<sup>47</sup>.

En otras palabras, y sintetizando lo que Baudrillard describe en este fragmento, asistimos al «paso del *logos* al mito», es decir, de un sistema de comunicación basado en la lógica formal a un sistema de comunicación basado en el signo. De hecho, poco después añade a propósito del objeto:

*«Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar. Por consiguiente, arbitrario y no coherente con esta relación concreta, pero que cobra su coherencia, y por tanto su sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signos»*<sup>48</sup>.

En conclusión, podemos decir que, en la actualidad, los objetos se encuentran dotados de capacidad cultural: una minifalda se vuelve un símbolo de emancipación femenina, una coca-cola significa democracia, unos tomates «orgánicos», preocupación por el medio ambiente, y un paquete de café «zapatista», compromiso político. La homogeneidad en el vestir es considerada propia de naciones totalitarias y el «valor» de la diversidad, en Occidente, nunca había tenido tan buena prensa. Las imágenes y simulacros se reproducen, los símbolos se superproducen: es la otra cara de la estereotipación de las sociedades de consumo. Todos los pensadores mencionados hasta aquí coinciden en una cosa: los individuos no toman ninguna decisión. Su actividad es mínima frente a las fuerzas sociales. Para Foucault, por ejemplo, en el mundo de objetos que nos rodea el poder no está centralizado sino diseminado en dispositivos cotidianos. El poder no reside en instituciones centrales, cerradas y represivas que hacen uso de un discurso legal para imponerse. Su poder «disuasorio» se encuentra entre las mismas personas, difuminado en microscópicos dispositivos de vigilancia, y en la relación que aquellas mantienen entre sí y con los objetos. Esos mecanismos que «vampirizan» el poder antes perteneciente a las instituciones y su aparato legal/punitivo se encuentran en nuestras prácticas diarias.

Lefebvre, Foucault y Baudrillard acertaron a la hora de situar el problema del poder y el

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>48</sup> *Idem*.

control social en las prácticas cotidianas antes que en lo institucional y en delatar el carácter terrorista y represivo de la sociedad de consumo. Pero se equivocaron en no reconocer una posibilidad de fuga a los dispositivos del poder, en no ver o no otorgarle la importancia suficiente a las minúsculas «maneras de hacer» («tácticas») visibles en prácticas populares cotidianas que «juegan con los mecanismos de la disciplina y solo se conforman para cambiarlos»<sup>49</sup>. En realidad, los consumidores despliegan, a modo de microscópicas «tácticas», mecanismos para constituirse como una contrapartida «antidisciplinaria»<sup>50</sup>.

### 1.5.3 La visión de Michel de Certeau: consumo y apropiación

Será Michel de Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano*, quien abrace la hipótesis de que en la vida cotidiana los consumidores no son en realidad completamente pasivos, pues aplican en el ámbito de la creación y de la praxis sus propias tácticas antidisciplinarias, transformando el consumo en una verdadera producción. Piratería, cultura *hacker*, grafiti, sabotaje, *raves*, fiesta callejera, paganismo, mestizaje, arte callejero, ocio, reciclaje, carnaval, humor, desobediencia, regateo, *collage*, el juego y el arte son campos de liberación semiótica de los objetos que permiten un uso distinto respecto a lo convencional, o campos de producción de objetos no funcionales y, por tanto, libres.

A este respecto, retomando la definición de Lefebvre de arte como «juego transfuncional», De Certeau establece una clasificación de las prácticas artísticas que arroja luz sobre una buena parte del arte contemporáneo y que, como esquematizan Anna Maria Guasch<sup>51</sup> y

---

<sup>49</sup> Michel de Certeau, «De las prácticas cotidianas de oposición», en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001), p. 392.

<sup>50</sup> H. Espinosa Zepeda, «Michel de Certeau y las prácticas de consumo», en H. Espinosa Zepeda, *El gesto social: de la Anécdota a la Categoría* (maestría en Psicología Social) (Querétaro: Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Querétaro, 2001).

<sup>51</sup> Anna Maria Guasch, *La historia del arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009), p. 410.

Jordi Claramonte i Arruffat<sup>52</sup>, se puede resumir de la siguiente manera:

1. En primer lugar describe una categoría de obras que denomina *concepciones formales*. Corresponden a una concepción autorreferencial y autónoma de la tradición formalista y purista de la alta modernidad.

2. En segundo lugar establece una categoría que denomina *concepciones agónicas* y que alude a aquellas obras que se esfuerzan por anunciar la reclasificación y muerte del arte y su disolución en la política.

3. Por último reconoce una tercera vía según la cual el arte no es lo que el artista define como arte, siguiendo la operación de Duchamp, sino lo que la gente común denomina arte.

Esta tercera categoría encajaría en lo que De Certeau denomina «modos de hacer» o «artes de hacer», prácticas artísticas que, intencionadamente o no, se manifiestan como tácticas indisciplinarias basadas en la creatividad de la apropiación de los objetos y símbolos que se encuentran en el día a día y que oponen una resistencia a la colonización de la vida cotidiana por medio de la ironía y la reformulación de lo banal<sup>53</sup>.

Refiriéndose a los puntos dos y tres de esta clasificación, Jordi Claramonte i Arruffat escribe:

«Curiosamente, ambos “extremos” tenían mucho que ver, porque de hecho no pocas de estas últimas afirmaciones de disolución se escenificaban cuidadosamente en museos, galerías y ferias de arte, siendo sus portavoces así introducidos en ese mismo mundo del arte que jugaban a negar y del que dependían más de lo que suponían. De Certeau viene de otra parte, con cierta “ingenuidad kantiana” recoge aquel tipo de cosas a las que la “gente común” ha venido llamando arte y las afirma en su especificidad como tal, como arte, sin entrar en las disputas hueras sobre su muerte por disoluciones varias. Se trata de los modos

---

<sup>52</sup> Jordi Claramonte i Arruffat, «Modos de Hacer», en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, op. cit., p. 383.

<sup>53</sup> Esta clasificación del arte por parte de Michel de Certeau está especialmente en consonancia con el presente trabajo, en referencia a la tercera parte, y con la descripción de los marcos estéticos en los que se clasifica en la cuarta parte la producción artística desde 1980 hasta 2014. El punto dos de la clasificación de De Certeau se corresponde en algunos aspectos con el «marco textual» del presente trabajo, mientras que el tercero encajaría con el «marco especulativo».

de hacer que como dispositivos de apropiación y tergiversación son inconfundiblemente “artísticos” y que al mismo tiempo han constituido siempre un terreno donde se ejerce un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político, que de Certeau califica precisamente “táctico”»<sup>54</sup>.

Muchos artistas que trabajan con lo cotidiano demuestran en sus obras lo que De Certeau, Baudrillard o Lefebvre explican ampliamente en sus libros: consumir es algo más que comprar. Y Michel de Certeau da un paso más afirmando que los objetos no han terminado de ser fabricados una vez acabada su manufactura porque en realidad en el consumo «hay producción», pero es una «producción silenciosa e invisible»: *el* uso y la apropiación simbólica de los objetos. Esta producción se logra a partir de «las artes de hacer», que constituyen una táctica y una estrategia. Contrariamente a cuanto teorizaba distópicamente Baudrillard, el consumo según él no es un acto pasivo, su esquema es asimilable al de la alquimia: transformar el barro en oro, y los objetos impersonales, en experiencias propias. Cito al mismo De Certeau:

«En realidad, a una producción racionalizada, expansionista, centralizada, espectacular y ruidosa, le hace frente una producción de tipo totalmente diferente, calificada de “consumo”, que tiene como características sus ardides, su disolución en función de las ocasiones, sus cacerías furtivas, su clandestinidad, su murmullo incansable, en suma una especie de invisibilidad puesto que esta producción no se distingue por generar productos propios (¿dónde tendría su lugar?), sino por un arte de utilizar los que le son impuestos»<sup>55</sup>.

En De Certeau, los objetos no son «fabricados» hasta que son consumidos. El «consumo» no hace referencia a la compra sino al uso. Asimismo, «los lugares» no se convierten en «espacios» hasta que pasan por ellos las circunstancias (el tiempo) que les dan vida. Y es que, literalmente, los lugares, antes de convertirse en espacios, son como «el estar ahí de un muerto». Al igual que las tumbas, individuales, en los lugares solo cabe una cosa a la vez. El lugar no posee el régimen de la «coexistencia», como se suele decir, no es posible que «dos cosas ocupen el mismo lugar», a diferencia de «los espacios», reinos de la multiplicidad carentes de «univocidad» y «estabilidad». En el espacio, en cuanto «lugar practicado», se registran «operaciones» atribuibles a «sujetos históricos» como «una

---

<sup>54</sup> Jordi Claramonte i Arrufat, «Modos de Hacer», art. cit., p. 384.

<sup>55</sup> Michel De Certeau, «De las prácticas cotidianas de oposición», art. cit., p. 395.

pedra, un árbol o un ser humano». El mundo de los objetos, y los espacios en los que coexisten, es un mundo plástico e interactivo.

Esta transfiguración, esta alquimia es operada de forma consciente o inconsciente por muchos artistas contemporáneos que hacen de lo cotidiano materia de sus discursos e investigaciones, que se apropian de los objetos cotidianos atribuyéndoles nuevos espacios de vivencia en sus propias instalaciones, en un acto crítico respecto a su convencional valor de uso.

### **1.6 Los aspectos básicos de lo cotidiano: tiempo, privacidad y hábito en la visión de Rita Felsky**

Los aspectos básicos que determinan el concepto de lo cotidiano en muchos análisis de la vida cotidiana son el *tiempo*, la *privacidad*, el *hábito* y lo *femenino*.

#### Tiempo

Rita Felsky afirma que la vida cotidiana es ante de todo un concepto temporal por cuanto remite al «día a día». En este sentido la mayor característica de lo cotidiano, en términos temporales, es la *repetición*: las actividades de dormir, comer y trabajar conforman una cadencia diurna, regular y circular, que se inserta en círculos rítmicos cada vez más grandes: el fin de semana, las vacaciones anuales, el comienzo de una nueva estación. Felsky evidentemente retoma la definición de Lefebvre de lo cotidiano como vivencia y tiempo: tiempo repetitivo, tiempo natural, tiempo cíclico. La vida cotidiana está regulada por un conjunto de ciclos y de ritmos, de ciclos de ciclos. Hay un retorno regular de las horas, de los días, de las semanas, de los meses, de las estaciones, de los años, que recalcan una existencia orgánicamente ligada a la naturaleza. Los pueblos y las ciudades también viven en función de estos ritmos, que no rigen solamente la vida individual. El tiempo cíclico no empieza y no acaba; cada ciclo nace de otro y acaba en movimientos circulares. El ciclo, de hecho, es él mismo una repetición. El tiempo cíclico que caracteriza la vida cotidiana ha sido en el pasado objeto de representaciones mágicas religiosas. Como recalca

siempre Felsky, el tiempo no solo es una unidad de medida para la vivencia, sino también una metáfora rica en significados culturales. De hecho, convencionalmente la distinción entre el tiempo circular y el tiempo cronológico se asocia también a la distinción entre femenino y masculino: en este sentido, la repetición de lo cotidiano es un símbolo de la «esclavitud» de la mujer respecto de lo ordinario, de la asociación de la mujer con «la inmanencia» en lugar de con «la transcendencia», vinculada más bien con lo masculino. La asociación entre lo femenino y lo repetitivo, lo cíclico, se extiende, por consiguiente, como veremos en breve, al espacio doméstico y al hábito. Lo cotidiano y su temporalidad, desde el punto de vista de las ideologías, de las ciencias, de la industria, de las representaciones superiores, el tiempo cíclico de la naturaleza y de la vida cotidiana es sustituido por el tiempo lineal, cronológico, a la vez continuo y discontinuo. Tiene un principio y un final: es el tiempo histórico. El tiempo lineal es una abstracción del tiempo cíclico, que es el tiempo real, y se impone a él, a pesar de lo cual el tiempo cíclico persiste inmerso en el tiempo lineal de una manera desapercibida y no expresada, y su repetición es una de las maneras con las que

«organizamos nuestro mundo, damos un sentido a nuestro ambiente y evitamos la amenaza del caos. Es un factor clave en la formación gradual de la identidad como proceso social e intersubjetivo. Más simplemente nos volvemos quienes somos a través de actos de repetición»<sup>56</sup>.

En realidad, con respecto al estudio de la noción del tiempo en la sociedad contemporánea a partir de su fase posmoderna (en sus distintas definiciones de sociedad posfordista, sociedad de consumo, del capitalismo cognitivo, del capitalismo artístico, etc.), esta bipartición del tiempo se complica. Según Zygmunt Bauman, uno de los más reconocidos sociólogos de la posmodernidad, al que debemos la definición de la posmodernidad como «modernidad líquida», la dicotomía entre un «tiempo lineal», propio de la historia, y un «tiempo cíclico», propio de la cotidianidad, daría paso a una nueva noción de tiempo que condensa los dos y anula la división. Según él, la sociedad consumista actual se caracteriza por una renegociación del significado del tiempo, algo hasta ahora inédito, el «tiempo puntillista»:

«Usando la metáfora de Miche Maffesoli, diremos que es *tiempo puntillista* o, desplegando

---

<sup>56</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit., p. 21.

el sentido de un término sinónimo de Nicole Aubert, tiempo *puntado*, un tiempo que está más marcado por la profusión de *rupturas* y *discontinuidades*, por los intervalos que separan los sucesivos bloques y establecen los vínculos entre ellos, que por el contenido específico de los bloques en sí. El tiempo puntillista es más prominente por su inconsistencia y su falta de cohesión que por sus elementos cohesivos y de continuidad. En este tipo de tiempo, cualquiera sea la lógica de continuidad o causalidad que conecte los sucesivos bloques, solo puede ser intuida o conjeturada recién al final de la búsqueda retrospectiva en busca de orden e inteligibilidad, ya que por regla general esa lógica no figura entre los motivos que hacen que los protagonistas se muevan de un punto a otro. El tiempo puntillista está roto, o más bien pulverizado, en una multitud de “instantes eternos” –eventos, incidentes, accidentes, aventuras, episodios–, mónadas cerradas sobre sí mismas, bocados diferentes, y cada bocado reducido a un punto que se acerca cada vez más a su ideal geométrico de no dimensionalidad»<sup>57</sup>.

Retomando una imagen ya usada por Jean-Luc Nancy a propósito de la «mundialización»<sup>58</sup>, el modelo de este despliegue espacio-temporal descrito por Zygmunt Bauman es el de un *Big Bang* que se repite en cada momento, en cada punto del tiempo, como un eterno nacimiento en el presente, del mismo modo en que lo formuló también Fredric Jameson:

«Siguiendo la terminología de Bertan, la eminente socióloga Elzbieta Tarkowska ha desarrollado el concepto de “humanos sincrónicos”, que “viven únicamente en el presente” y “no prestan atención a la experiencia pasada o a las consecuencias futuras de sus acciones”, una estrategia “que se traduce en una ausencia de vínculos con los otros”. La “cultura presentista” “pone el énfasis en la velocidad y efectividad, y no valora ni la paciencia ni la perseverancia”»<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Zygmunt Baumann, *Vida de consumo*, op. cit., p. 52.

<sup>58</sup> Jean-Luc Nancy, *La creación del mundo o la mundialización* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2003).

<sup>59</sup> Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, op. cit., pp. 144-145.

## Privacidad

El segundo aspecto evidenciado por muchos teóricos de lo cotidiano es la privacidad y su relación con lo público. Mientras que por un lado el término «cotidiano» expresa un sentido específico de tiempo cíclico, por otro, según advierte Felsky, carece de una connotación espacial precisa por cuanto se asocia normalmente con la ausencia de confines y de una clara diferenciación espacial. En realidad, lo cotidiano se suele asociar con diversos espacios, como el lugar de trabajo o el centro comercial, en mucha literatura sobre el tema, pero el espacio que más representa la vida cotidiana de todo el mundo es la casa, el espacio doméstico, en el que se centran muchos teóricos de lo cotidiano como Ágnes Heller, Henri Lefebvre o, más tarde, Jean Baudrillard (en *El sistema de los objetos*). Felsky recuerda las palabras de Ágnes Heller:

«Parte integral de la vida cotidiana es la conciencia de un punto fijo en el espacio desde el cual “procedemos” (o todos los días o cada periodo de tiempo más largo) y al cual retornamos en el momento oportuno. Esta posición firme es lo que llamamos “hogar”»<sup>60</sup>.

La casa representaría entonces ese territorio seguro desde el cual hacer incursiones en otros mundos; es un elemento crucial para la organización de nuestros desplazamientos en el espacio en la vida cotidiana y el lugar en el que, día tras día, se solidifica nuestra identidad personal. La casa es también una cuestión social, un símbolo de nuestra posición en la sociedad: en el *Sistema de los objetos*, Baudrillard describe el valor simbólico del que están cargados los objetos cotidianos, los muebles y la decoración en una casa de clase media. Y como señala Felsky: «El hogar no es solo una designación geográfica, sino también un resonante símbolo metafísico»<sup>61</sup>. Pero a pesar de todo esto, la modernidad no ha sido amable con el concepto de casa y hogar:

«El vocabulario de la modernidad es un vocabulario antihogar. Celebra la movilidad, el movimiento, el exilio, el cruce de fronteras. Habla con entusiasmo del movimiento fuera, en el mundo, pero es silencioso acerca del regreso a casa. Su lugar preferido son las calles de la ciudad, el espacio de encuentros casuales, de eventos inesperados, multiplicidad y diferencia. [...] El fermento caótico está en línea con el espíritu del crítico, descrito como

---

<sup>60</sup> Ágnes Heller, *Everyday life* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1984), p. 239 (citada por Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit., p. 22).

<sup>61</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit., p. 23.

un analista inquieto, constantemente en movimiento. El hogar, por el contrario, es el espacio de la familiaridad, lo aburrido, lo estático. El anhelo del hogar, el deseo de anclarse a un lugar familiar, es juzgado por la mayoría de los teóricos de la modernidad como un deseo regresivo»<sup>62</sup>.

La casa es también, obviamente, un lugar marcado desde el punto de vista del género. Al igual que ocurre con la dimensión cíclica del tiempo adscrito a la vida cotidiana, que está asociada con lo femenino, las mujeres han sido vistas durante mucho tiempo como las «almas» del hogar, vinculadas a él también en un sentido físico por medio de la metáfora de la casa como espacio uterino. Por esta razón las feministas a menudo han desmitificado el ideal del hogar como «paraíso» y remanso de paz y lo han descrito más bien como una jaula o una prisión para las mujeres. Esta desmitificación se ha intensificado aún más en la posmodernidad con la apología del sujeto nómada, de los movimientos migratorios y del cambio y la crítica de la espacialidad local y de la vivencia estática, vistas como algo ahistórico, conservador, si no reaccionario. Pero como nos advierte Felsky citando a Michel de Certeau, el significado de la casa y del hogar necesita claramente ser reformulado, primero porque la casa permite una práctica activa del lugar, una vivencia activa y no pasiva del espacio. En casa cada uno produce su propio espacio, que le representa. Aunque sea sinónimo de familiaridad, esa familiaridad es algo construido en el tiempo, sobre todo por medio del trabajo y del esfuerzo de las mujeres. Segundo, porque los confines entre lo que es «casa», lo privado, y lo que no es «casa», lo público, no son tan impermeables, y tienen fisuras.

La separación entre espacio privado y espacio público corresponde a la separación entre vida privada y vida pública, es decir, a la diferencia entre conciencia y conciencia política. Tradicionalmente la vida cotidiana se asocia con la vida privada del individuo, separado de la sociedad, y se distingue de la vida pública, que es el ámbito del ciudadano, del hombre histórico, de los grupos sociales y del Estado. A partir de la crítica posmoderna se asiste a continuos intentos de reducir esa distancia y favorecer la apertura, la participación de la vida privada en la vida colectiva, social y política y al revés, intentos todos ellos de elevar lo privado al nivel de lo colectivo y de lo histórico, al nivel de la política por medio de la conciencia política total. La anulación de la distinción entre público y privado sigue el

---

<sup>62</sup> *Idem.*

ritmo del progreso de la democracia, y a este respecto una vez más quisiera citar a Henri Lefebvre, que afirma que «la democracia va hacia el descenso del Estado y la superación del conflicto público-privado»<sup>63</sup>.

Es importante tener presente que el hogar no es un bastión privado aislado del mundo, sino que también toma forma a partir de deseos, actitudes y fuerzas sociales. Y, por último, recuerda Felsky, la casa es el lugar de conflictos y contrastes, como el conflicto intergeneracional o de género; el lugar donde un adolescente forja su identidad, un lugar de subordinación femenina o también la arena donde las mujeres durante mucho tiempo han demostrado sus competencias y ejercido sus capacidades domésticas, y obviamente también un lugar de distinción social. El hogar, la casa, es un espacio altamente significado, un espacio familiar cargado de signos de necesidades afectivas y pragmáticas:

«Es un lugar de almacenamiento, en un sentido literal y simbólico; el hogar a menudo contiene muchos de los objetos que han contribuido a conformar la historia de una vida, y los significados y las memorias encriptados en ellos. El hogar es, en palabras de Mary Douglas, “una máquina de la memoria”. A este respecto, la atención de Heller en el hogar como elemento central para la organización espacial de la vida cotidiana proporciona un útil correctivo al actual apasionamiento por la movilidad y el viaje»<sup>64</sup>.

La casa puede ser vista como la materialización de uno mismo porque en ella los espacios y los objetos están cargados de significados, valor y memoria, aparte de ser «un lugar de importantes valores humanos, incluyendo la seguridad, la individualidad, la privacidad y la

---

<sup>63</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, op. cit., p. 77. Lefebvre afirmaba ya en 1961 que las democracias se habrían orientado hacia una «reprivatización», o sea, una «cotidianización» de la vida pública, de modo que su sublimidad y su grandeza habrían sido restituidas a la cotidianidad. Lo público devendrá privado y lo privado público, aunque el sociólogo francés sostenía que se trataría solo de una apariencia, porque en realidad el poder conservará siempre su riqueza y sus facultades. Después del año 2000 hemos asistido a una exasperación de este proceso de «promiscuidad» entre lo público y lo privado y a su pretensión de adquirir valor político a raíz de la difusión de Internet y sobre todo de las redes sociales. En realidad, como también nota Zygmunt Bauman en *Vida de consumo*, la socialidad virtual que hoy en día ocupa el centro de la vida de muchos individuos tiene mucho más que ver con procesos psicológicos de construcción de una ilusoria identidad personal que con la auténtica actividad política y social, puesto que la actividad virtual en las redes sociales es efímera, simulada y sirve más como lenitivo de la «conciencia social» de los ciudadanos más sensibles a las problemáticas comunes y políticas que como una acción real.

<sup>64</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit., p. 25.

preservación, que necesitan ser reclamados en lugar que despreciados por las feministas»<sup>65</sup>. Al mismo tiempo se puede asociar el hogar a aquel lugar verdadero donde reside la «verdad» de cada uno, realizando una ecuación entre «casa y realidad». En cualquier caso –concluye el ensayo «The Invention of Everyday Life»–, en la literatura y en arte se ha hablado poco de la casa y del hogar porque se consideran fuera del flujo y del cambio que más bien caracterizan la vida moderna, porque se relacionan con la tradición y son juzgados contrarios a la autonomía y a la autodefinición del ser, pero se olvida que en realidad han sido vitales para la experiencia de la modernidad de muchas mujeres, por lo cual, según la autora, sería necesaria una teoría de la vida cotidiana que explique la dimensión moderna de la experiencia cotidiana de la casa.

### Hábito

La temporalidad cíclica de lo cotidiano y su dimensión espacial están conectadas, así como lo están al concepto de hábito, de familiaridad y de rutina. El concepto de hábito va de la mano del de automatismo porque ponemos en práctica la mayoría de nuestras costumbres de una forma casi subconsciente, distraída y tal vez involuntaria. La literatura moderna ha promovido una idea contradictoria de lo cotidiano al elogiarlo por un lado pero, por otro, criticando muchos de sus aspectos. Por ejemplo, se critica el hábito cotidiano como sinónimo de esquematismo congelado y tiránico, mientras que por otro lado la vida cotidiana es contemplada como fuente de misterio, espacio de libertad y como posible ámbito de rescate personal. La teoría crítica sobre todo asocia a veces el hábito y la repetición de la vida cotidiana a un estilo de vida burgués, mientras que las teorías posmodernas acerca de la «estetización de la vida cotidiana» (véase más adelante) dan cuenta de la invasión de nuestras vidas por parte de imágenes y eslóganes de los medios de comunicación de masas que refuerzan nuestras costumbres y hábitos e invaden nuestro día a día sin dejar al individuo ninguna posibilidad de escape de la cultura consumista y capitalista. La propuesta de la teoría crítica es romper el hechizo de la vida cotidiana por medio del juicio y la vigilancia constantes, aunque el sentido común y la rutina nos parezcan algo natural. Otros estudios, como los fenomenológicos, recuerda Felsky, son mucho menos críticos con el hábito rutinario porque consideran lo cotidiano algo evidente

---

<sup>65</sup> *Idem.*

en sí mismo, razón por la cual debe ser contemplado como una realidad incuestionable y necesaria más que cuestionable. La realidad cotidiana y sus hábitos son considerados simplemente una realidad, sin necesidad de ulteriores verificaciones más allá de su simple presencia. Felsky recuerda que Ágnes Heller sostiene la imposibilidad de adoptar una actitud autorreflexiva y crítica hacia todos los aspectos de lo cotidiano porque, de actuar así, simplemente seríamos incapaces de sobrevivir en nuestro día a día. La defensa del hábito por parte de Heller es de tipo pragmático, es decir, para sobrevivir en el mundo y salir adelante necesitamos de la rutina, que es de alguna manera la precondition para la innovación y el cambio. Los estudios fenomenológicos se focalizan en el análisis y en la descripción de lo cotidiano, y por eso no responden explícitamente a cuestiones políticas y de poder. Por su parte, Felsky critica la hiperpolitización de todos los aspectos de la vida cotidiana, operada por la teoría crítica, que tiende a presentar el hábito como un simple vehículo ideológico, como el enemigo de la vida auténtica, que se caracterizaría por el cambio continuo y el flujo de eventos:

«Esto supone, sin embargo, considerar al hábito solo una camisa de fuerza y una restricción e ignorar hasta qué punto la rutina puede fortalecer, confortar y aportar significado. Además, la distraída *performance* de las tareas cotidianas es seguramente la característica esencial de lo cotidiano, que se produce a través de una amplia gama de historias y culturas. Esto no significa negar las vastas diferencias entre las experiencias particulares de la vida cotidiana, y tampoco el hecho, subrayado por Foucault y Elias, de que la era moderna ha aportado nuevas formas de disciplina interiorizada. Supone más bien argumentar que la actividad “ritual” conocida como hábito constituye un elemento fundamental del ser-en-el-mundo cuyos significados sociales pueden ser complejos y variados. Desde esta perspectiva, el hábito no es algo que podamos esperar transcender. Al contrario, constituye una parte esencial de nuestra inclusión en la vida cotidiana y nuestra existencia como seres sociales. Por ejemplo, la ciudad contemporánea puede constituir un laberinto de infinitas posibilidades, pero aun así en nuestros viajes cotidianos a menudo elegimos dibujar nuestro camino habitual, manipulando el espacio y el tiempo para trazar el mismo recorrido una y otra vez. Además, el hábito no se opone a la individualidad, se entrelaza con ella; nuestra identidad está formada por una mezcla distintiva de patrones

emocionales y comportamentales, repetidos en el tiempo»<sup>66</sup>.

Además, lo cotidiano, con sus costumbres diarias, sería un terreno común encima del cual están instaladas las diferencias sociales. Felsky está en desacuerdo con la afirmación muy extendida según la cual solo la élite es libre de trascender lo cotidiano, o sea, que la mayoría de las personas de a pie «no tienen nada más que su vida cotidiana»:

«Esto equivale a imponer una fantasía de homogenización y profunda limitación en las vidas de los individuos de a pie. Seguramente cada vida contiene momentos epifánicos, experiencias traumáticas y nuevos comienzos a partir de la rutina mundana: el éxtasis religioso, la pasión sexual, la dependencia de drogas, el nacimiento, encuentros con la muerte o simplemente momentos de distanciada y pensativa reflexión sobre el significado y el objetivo de la vida. Estos episodios intensos, relevantes y a menudo autoconscientes rompen con la rutina cotidiana del mismo modo que lo hacen los dichos reinos de la filosofía, el arte sublime o el heroísmo masculino. Es difícil afirmar que una experiencia concreta y trascendente de la vida cotidiana pueda ser considerada más o menos genuina que otra. Cada vida, en otras palabras, contiene elementos de ambos, lo cotidiano y lo no cotidiano, aunque algunas vidas están más ancladas en lo mundano que otras»<sup>67</sup>.

En su reconocimiento de la vida cotidiana, Felsky recuerda que esta requiere ciertas formas de conocimiento práctico y capacidades sin las cuales no podríamos sobrevivir, además de ser la esfera de la tipificación, es decir, de una forma de dependencia del «tipo», de la «analogía» y de la «generalización». Pero naturalmente podemos cuestionar nuestras propias creencias: lo cotidiano incluye la –siempre presente– posibilidad de cambio e innovación. Y además la vida cotidiana, dice, no debería ser conceptualizada como un terreno homogéneo y practicable porque comprende una amplia gama de actividades, actitudes y formas de ser, esquemas quebrados, acciones no racionales, conflictos irresolubles y eventos imprevisibles que no se pueden abstraer y generalizar puesto que se conforman como un conjunto de continuas relaciones vivas. En esto sobre todo se asienta su comentario a la crítica, en el cual resuena el pensamiento de Wittgenstein, según el cual esta se reduce a un juego lingüístico que no puede ofrecer una guía para conducir y entender una vida entera.

---

<sup>66</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 29.

## Parte II

### El concepto de estetización de la vida cotidiana y la crítica por parte del arte contemporáneo

#### 2.1 La estetización de la vida cotidiana y la necesidad analítica en el arte

El análisis de la cultura de consumo, instalada en el día día de los hombres en la época contemporánea, conduce inevitablemente a hablar de la «estetización de la vida cotidiana», que de distintas formas está en la base de la transgresión de los límites entre el arte y la vida cotidiana y que es fundamental para el desarrollo de una cultura de consumo. Las teorías de la industria cultural, la reificación, el fetichismo de la mercancía y la racionalización instrumental del mundo contribuyeron a que la atención dejara de centrarse en la producción y se dirigiera al consumo y a los procesos de cambio cultural. Estas distintas conceptualizaciones fueron de particular ayuda para comprender un área que durante mucho tiempo ha sido objeto de insuficiente teorización: el consumo y la vida cotidiana. Afirma Mike Featherstone en el prefacio de *Cultura de consumo y posmodernismo*:

«Este problema, el de la interrelación de la cambiante naturaleza de las distintas formulaciones especializadas de la cultura y los distintos regímenes de significación y de práctica que forman el tejido de la cultura vivida cotidiana, no solo es importante para comprender la oscilación entre la valoración positiva y la valoración negativa de las culturas de masas, popular y de consumo, sino que también es, diría yo, fundamental para comprender el postmodernismo»<sup>68</sup>.

En 1983 Jean Baudrillard ponía el acento sobre la «estetización de la vida cotidiana» y sobre la transformación de la realidad en imágenes (el concepto de *simulacro*) con el advenimiento del capitalismo posfordista<sup>69</sup>. Y en 1984 también Jameson subrayaba la pérdida de sentido de la historia y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes

---

<sup>68</sup> Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo* (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), p. 13.

<sup>69</sup> Jean Baudrillard, *Simulations* (Nueva York: Semiotext(e), 1983). [Traducido por la autora.]

perpetuos, lo cual corresponde a una estetización de la experiencia y a un derrumbe de la cadena ordenada de significantes y de su relación con los significados (signos y referentes): asistimos al paso de un paradigma cultural coherente y racional basado en la lógica formal, el *logos*, a un paradigma cultural basado en la experiencia sensible, estética. En general encontramos en los autores posmodernos –de acuerdo con Featherstone– una insistencia en la «licuefacción de los signos y las mercancías», la «suspensión de la frontera entre lo real y la imagen», los «significantes flotantes», la «hiperrealidad», la «cultura sin profundidad», la «inmersión azorante», la «sobrecarga sensorial»<sup>70</sup>. Si examinamos las definiciones del posmodernismo, encontramos que se subraya:

«La supresión de la frontera entre el arte y la vida cotidiana, en el derrumbe de la distinción entre arte elevado y la cultura popular o de masas, en la promiscuidad estilística general y en la mezcla lúdica de códigos. Estos rasgos generales de las teorías posmodernas que subrayan la equiparación y la nivelación de las jerarquías simbólicas, el antifundacionalismo y un impulso general a la desclasificación cultural también pueden ponerse en relación con lo que se considera son las experiencias posmodernas características»<sup>71</sup>.

Asimismo Featherstone recuerda –al igual que muchos otros analistas de la estetización de la vida cotidiana anteriores a la posmodernidad, entre ellos Walter Benjamin, uno de los primeros– los escritos de Baudelaire, el máximo símbolo de la modernidad occidental, que usaba la palabra *modernité* para referirse a la nueva experiencia de la modernidad, a los choques causados por la ruptura con las formas tradicionales de socialidad que las ciudades modernas, como París, protagonizaban a principios del siglo pasado. Featherstone remarca que de forma similar se podría hablar de la experiencia de la *postmodernité* y apelar a los cambios advertidos en las experiencias culturales y modos de significación y en la ciudad contemporánea. Es decir, según Featherstone la estetización de la vida cotidiana no es exclusiva del posmodernismo, sino que se puede remontar a la experiencia de las grandes ciudades de mediados del siglo XIX, según las describen Baudelaire, Benjamin o Simmel. En su opinión la experiencia de la posmodernidad, sobre todo el énfasis en la estetización de la vida cotidiana y su formulación, expresión y promoción por especialistas culturales,

---

<sup>70</sup> Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo*, op. cit., p. 117.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 116.

puede tener una larga historia, aunque muchos estudios, como por ejemplo el del mismo Baudrillard, se centran mayormente en la intensificación de la producción de imágenes en los medios de comunicación y la cultura de consumo en general a partir de la segunda mitad del siglo XX. En síntesis, él sugiere que sería útil explorar la genealogía de la posmodernidad y examinar los vínculos con la modernidad sin llegar a negar la existencia de lo posmoderno en cuanto periodo de cambio con respecto a algunos aspectos de la modernidad anterior, pero diferenciando entre lo que fue una intensificación de tales aspectos y otros nuevos y más recientes.

Según Featherstone, son tres los sentidos que podemos atribirle a la estetización de la vida cotidiana.

1. En primer lugar, las subculturas artísticas que produjeron el dadaísmo, la vanguardia histórica y los movimientos surrealistas en la Primera Guerra Mundial y en la década de 1920, que se proponían por primera vez borrar la línea de separación entre arte y vida cotidiana.

2. En segundo lugar, el proyecto de hacer de la vida una obra de arte. Se refiere a la figura moderna del dandi, personificada por Oscar Wilde, que hace de su cuerpo, de su conducta, de sus sentimientos y sus pasiones, en definitiva, de su propia existencia una obra de arte.

«El *dandysmo*, creado por Beau Brummell en la Inglaterra de comienzos del siglo XIX, ponía el acento en la búsqueda de una superioridad especial a través de la construcción de un estilo de vida rigurosamente ejemplar, en el que se manifestaba una aristocracia del espíritu en el desdén por las masas y la preocupación heroica por alcanzar la originalidad y la superioridad de las vestimentas, el porte, los hábitos personales y aun el mobiliario: lo que hoy llamamos un estilo de vida»<sup>72</sup>.

Lo que es interesante para nuestro discurso es que el ejemplo del dandi de la primera modernidad se convirtió en un referente importante para el desarrollo de las contraculturas artísticas, la bohemia y las vanguardias parisinas de finales del siglo XIX; la fascinación por él se refleja en la vida y los escritos de Baudelaire, el conde d'Orsay y Huysmans (entre otros). Y como remarca Featherstone:

«ese doble interés, por parte de las contraculturas artísticas e intelectuales, en una vida de

---

<sup>72</sup> *Idem*, p. 119.

consumo estético y en la necesidad de convertir la vida en un todo estéticamente placentero debe ser puesto en relación con el desarrollo del consumo masivo en general, la búsqueda de nuevos gustos y sensaciones y la construcción de estilos de vida distintivos, que han pasado a ser centrales en la cultura de consumo»<sup>73</sup>.

3. El tercer sentido en que puede hablarse de estetización de la vida cotidiana remite al rápido flujo de signos e imágenes que satura la vida diaria contemporánea. Sería esta la posición de Baudrillard.

La teorización de este proceso remite a la teoría marxista del fetichismo de las mercancías de la Escuela de Frankfurt, Benjamin, Lefebvre, Baudrillard y Jameson. Se trata de la interpretación explicada en las páginas anteriores acerca del tránsito del valor de uso de las cosas al valor de cambio abstracto, a su vez otorgándole a la mercancía la posibilidad de revestir un valor de uso sucedáneo o secundario, lo que Baudrillard define *valor-signo* y que funda el *simulacro* (la imagen), la importancia capital que la sociedad contemporánea concede a la manipulación de los objetos por medio de las imágenes en la publicidad, los medios de comunicación, las exposiciones, las actualizaciones, los espectáculos, etc. Esto derivaría en una continua reelaboración de los deseos a través de las imágenes en una realidad cotidiana totalmente estetizada. En esta situación, según Baudrillard, el arte deja de ser una realidad independiente: ingresa en la producción y reproducción de signos, de manera que todo, la realidad cotidiana o trivial, se vuelve estético y cae bajo el signo del arte<sup>74</sup>: «El fin de lo real y el fin del arte nos llevan a una hiperrealidad en la que el secreto descubierto por el surrealismo se difunde y se generaliza»<sup>75</sup>.

«Lo hiperrealista es hoy la realidad misma. El secreto del surrealismo era ya que la realidad más trivial podía volverse surreal, pero solo en determinados momentos privilegiados que, de todos modos, siguen estando conectados con el arte y lo imaginario. Hoy es la realidad cotidiana en su totalidad –política, social, histórica y económica– la que, en adelante, incorpora la dimensión de simulacro de hiperrealismo. En todas partes vivimos en una alucinación “estética” de la realidad»<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Jean Baudrillard, *Simulations, op. cit.*, p. 151.

<sup>75</sup> Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo, op. cit.*, p. 121.

<sup>76</sup> Jean Baudrillard, *Simulations, op. cit.*, p. 148.

Y poco después:

«Así pues el arte está en todas partes, porque el artificio reside en el corazón mismo de la realidad. Y por eso el arte ha muerto, no solo porque ha desaparecido su trascendencia crítica sino también porque la realidad misma, íntegramente impregnada por una estética que es inseparable de su propia estructura, se ha confundido con su propia imagen»<sup>77</sup>.

Como explicaré detenidamente más adelante, aquí quiero anticipar que de esta situación de estetización generalizada en la que el sujeto contemporáneo está sumido constantemente por el estímulo excesivo, constante, del torrente de perspectivas, impresiones y sensaciones que fluyen a su paso y plasman los objetos diarios nace la necesidad y la exigencia de un distanciamiento, análisis y crítica por parte del ámbito artístico y de la reflexión estética.

## 2.2 La visión de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy

El análisis de la estetización de la vida cotidiana y sobre todo de sus aspectos productivos y de relación con el sistema económico neoliberal ha sido últimamente retomado y ampliado por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su último libro, titulado *La estetización del mundo. Vivir en época del capitalismo artístico*.

En este Lipovetsky y Serroy identifican cuatro fases del proceso de estetización del mundo desde la época clásica, siendo la estetización, según ellos, una característica de la cultura occidental, y no solo prerrogativa de la modernidad y posmodernidad. Cuatro etapas, hasta la actual situación del *capitalismo global*, en las que las relaciones entre arte, cotidiano y sociedad se desenvuelven de forma distinta<sup>78</sup>. Según la amplia introducción de la primera parte de su libro, la estetización en las distintas épocas siempre tuvo un objetivo que fue cambiando en el curso de los siglos a tenor de las relaciones económicas y sociales que establecían las distintas sociedades.

1. Durante la primera etapa, que ellos llaman de la *artistización ritual*, las artes vigentes en las sociedades llamadas primitivas no fueron creadas con una intención estética ni con

---

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015), p. 11.

vistas a un consumo puramente estético, desinteresado y gratuito, sino con fines principalmente rituales. Esta artistización ritual, tradicional, religiosa, ha caracterizado el momento más largo de la historia de los estilos: una artistización prerreflexiva, sin sistema de valores esencialmente artísticos, sin intención estética específica y autónoma. En esta primera fase no existía ningún tipo de relación entre el arte y lo cotidiano.

2. La segunda etapa corresponde a finales de la Edad Media y se prolonga hasta el siglo XVIII, cuando el humanismo del Renacimiento rehabilita y reivindica, como su expreso heredero, la antigüedad clásica. Representa los principios de la modernidad estética con el reconocimiento de la condición del artista separado del artesano y de la idea de su poder creador –genio que firma sus obras–, acompañado por la unificación de las artes particulares bajo el concepto unitario de arte en sentido moderno, que se aplica a todas las bellas artes, y obras destinadas a complacer a un público adinerado e instruido y no ya simplemente a cumplir con las exigencias de la iglesia. Esta segunda fase es la de la estetización aristocrática<sup>79</sup>. Este momento de secularización del arte es contemporáneo del nacimiento de la burguesía y la vida cortesana, caracterizada por la aparición de la moda y de sus juegos de elegancia, pero también de una arquitectura que es la imagen del refinamiento y de la armonía, de un urbanismo de inspiración estética, etc. A partir del Renacimiento el arte, la belleza y los valores estéticos clásicos adquieren un valor, una dignidad, una importancia social nuevos, de los que son testimonio el acondicionamiento urbano, la arquitectura, los jardines, el mobiliario, las obras de cristal, etc.

3. La tercera etapa, el tercer gran momento histórico que organiza las relaciones entre arte y sociedad corresponde a la era moderna en Occidente. Es la fase de la estetización moderna del mundo<sup>80</sup>. Se extiende durante los siglos XVII y XIX y coincide con el desarrollo de una esfera artística más compleja, más diferenciada, que se libera de los antiguos poderes religiosos y nobiliarios. Mientras los artistas se emancipan de la iglesia y de la nobleza y luego del encargo burgués, el arte se impone como un sistema con un elevado nivel de autonomía que posee sus vehículos de consagración (academias, salones, museos, teatros, editoriales, revistas, etc.), sus leyes, sus valores y sus propios principios de legitimidad. A medida que el campo artístico va adquiriendo autonomía, los artistas

---

<sup>79</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 15.

comienzan a reivindicar con fuerza una libertad creadora para componer sus obras, que no tienen que rendir cuentas más que a sí mismas y que ya no se pliegan a las exigencias de «fuera». Se trata de una emancipación social de los artistas muy relativa, porque viene acompañada por una dependencia nueva, la dependencia económica respecto a las leyes del mercado: se trata de un proceso que se podría definir de liberalización económica del arte, que precede la liberalización económica de la sociedad democrática. Mientras que por un lado los artistas reivindican su orgullosa soberanía en el desprecio por el dinero y el odio al mundo burgués, por otra se instituye un «arte comercial» que, orientado hacia la búsqueda de beneficio, el éxito inmediato y temporal, tiende a convertirse en un sistema económico como los demás. Es la época dicotómica del arte, todo en él opone estos dos universos: sus estéticas, sus públicos, así como su relación con lo «económico». La edad moderna se desarrolla en la oposición radical entre el arte y lo comercial, la cultura y la industria, el arte y el entretenimiento, lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo *kitsch*, el arte elitista y la cultura de masas, las vanguardias y las instituciones. Un sistema hegelianamente dicotómico de dos modos antagónicos de producción, circulación y consagración que se ha desarrollado básicamente en el mundo occidental. La estetización propia de la era moderna siguió entonces, según Lipovetsky y Serroy, dos grandes vías: por un lado se decantó por la estetización radical del arte puro, del arte por el arte, de obras liberadas de todo objetivo utilitario, sin más fin que ellas mismas. Por otro, y en el polo opuesto, se encaminó hacia los proyectos de un arte revolucionario «para el pueblo», un arte útil que se deja sentir en los menores detalles de la vida cotidiana y que se orienta hacia el bienestar de la inmensa mayoría: todo este largo ciclo se caracteriza por un sistema dicotómico insuperable que opone estilo e industria, arte y producción en masa, vanguardia y arte no auténtico.

4. Llegamos por fin a la cuarta y actual edad de estetización del mundo, vinculada a los excesos posmodernos, denominan por Lipovetsky y Serroy «era transestética»<sup>81</sup>, retomando una expresión ya usada por Baudrillard en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*<sup>82</sup>, y representativa del triunfo del «capitalismo artístico» en la contemporaneidad.

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>82</sup> Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos* (Barcelona: Anagrama, 1991), p. 20.

El déficit de estilo propio de la modernidad industrial inaugural no impidió, sin embargo, que se asistiera a otra etapa de estetización en masa, principalmente impulsada por las industrias culturales nacientes y las transformaciones de la gran distribución y que establece una nueva y privilegiada relación entre el arte y lo cotidiano en las sociedades de consumo. En este sentido se debe reconocer que han sido más las lógicas industriales y comerciales que la esfera del arte propiamente dicha las que han posibilitado el proceso de estetización en masa. Lipovetsky y Serroy, junto con Featherstone, remarcan una vez más que con el advenimiento de las artes de masas y de las estéticas comerciales que se ejemplifican en el cine, la fotografía, la publicidad, la música grabada, el diseño, los grandes almacenes, la moda y los cosméticos se desencadena por primera vez una dinámica de producción y de consumo estético a escala mayoritaria. Esta dinámica, iniciada en el siglo XIX, se aceleró notablemente a partir de la segunda mitad del XX: con la sociedad de consumo de masas se impuso una cultura estética de masas a través tanto de los nuevos valores ensalzados (hedonismo, entretenimiento, diversión, moda...) como de la proliferación de bienes materiales y simbólicos, cargados de valor formal y emocional: el universo industrial y comercial ha sido el principal artesano de la estilización del mundo cotidiano y de su expansión democrática. Justamente, en su libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* Lipovetsky y Serroy resumen y sostienen todo esto y proponen la idea de que estamos viviendo la cuarta fase de estetización del mundo, plasmada por lógicas de comercialización e individualización extremas. A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, sucede una cultura posmodernista en la que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Lipovetsky y Serroy denominan «capitalismo artístico» al sistema económico que sostiene la fase transestética de la estetización del mundo e identifican tres momentos que corresponden a las tres grandes fases históricas del capitalismo de consumo<sup>83</sup>:

1. La primera fase, que abarca el primer siglo del capitalismo de consumo hasta la Segunda Guerra Mundial, es cuna de los principios y de algunas de las grandes estructuras del capitalismo artístico: grandes almacenes, diseño industrial, alta costura, publicidad, cine, industria musical. Este ciclo está caracterizado por el

---

<sup>83</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, op. cit., p. 112.

capitalismo artístico restringido.

2. En la segunda fase, que abarca los decenios «gloriosos», de los años cincuenta a los ochenta del siglo XX, la lógica artística adquiere fuerza económica y gana terreno social; se dilata en el diseño, la moda, la publicidad y las industrias culturales, aunque la organización fordiana de las empresas limita todavía mucho la dimensión estética. Se constituye entonces un capitalismo artístico extenso.
3. La tercera fase, que corresponde al capitalismo de los últimos treinta años, es la de la hipertrofia de los mundos del arte, de las multinacionales de la cultura, la de la planetarización del sistema artístico; pero también de la supermultiplicación de las estéticas, de la desregulación de la antigua oposición entre arte y economía, de las hibridaciones de todo género en que se dan cita industria, comercio, arte, moda, diseño y publicidad: representa el triunfo de la «dimensión transestética del capitalismo artístico». Antaño menor, hoy funciona en régimen mayor, híper y planetario: su papel en el funcionamiento del capitalismo del hiperconsumo no cesa de adquirir fuerza.

Como afirman los autores:

«El capitalismo artístico tiene ahora un objetivo *mundial*. Pero conserva trazas de las figuras inaugurales. Con el capitalismo artístico los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos mercados organizados por gigantes económicos internacionales. Finalizado el mundo de las grandes oposiciones reivindicativas, arte contra industria, cultura contra comercio, creación contra entretenimiento, será en todas estas esferas donde habrá la mayor creatividad»<sup>84</sup>.

Y unas líneas más adelante:

«Un hipearte también en el que ya no se simboliza un cosmos, en el que ya no se expresan relatos trascendentes, ya no es el lenguaje de una clase social, sino que funciona como estrategia mercadotécnica, activación del valor de distracción, juegos de seducción continuamente renovados para captar los deseos de los consumidores hedonistas y

---

<sup>84</sup> *Idem.*

aumentar el volumen de negocios de las marcas. El capitalismo artístico ha creado un creciente imperio transestético en el que se mezclan diseño y *star system*, creación y entretenimiento, cultura y *show-business*, arte y comunicación, vanguardia y moda. Una hipercultura comunicacional y comercial que ve erosionarse las clásicas oposiciones de la famosa sociedad del espectáculo: el capitalismo creativo transestético no funciona por separación ni por división, sino por cruzamiento, mediante la mezcolanza de los dominios y los géneros. [...] El antiguo reinado del espectáculo ha desaparecido: ha sido reemplazado por el hiperespectáculo que consagra la cultura democrática y comercial de la diversión. Así pues, el capitalismo artístico no solo ha creado un nuevo modo de producción, sino que, con la cultura democrática, ha propiciado el advenimiento de una sociedad y de un individuo estético o más exactamente transestético, dado que no depende ya del estetismo a la antigua, compartimentado y jerarquizado»<sup>85</sup>.

Vivimos en un universo cotidiano desbordante de imágenes, de música, conciertos, películas, revistas, escaparates, museos, exposiciones, centros turísticos, bares de diseño, restaurantes que ofrecen cocinas de todo el mundo. Con la inflación de la oferta consumista los deseos, las miradas, los juicios propiamente estéticos pasan a ser fenómenos presentes en todas las clases sociales, al mismo tiempo que tienden a subjetivarse. El consumo transestético es una cuestión cotidiana, y en consecuencia afecta a casi todos los aspectos de la vida, social e individual: conforme retrocede la influencia de los imperativos de clase, comer, beber, viajar, vestirse, habitar una casa, escuchar música..., todo pasa a ser cuestión de gustos subjetivos, de emociones personales.

«El individuo transestético paradójicamente refleja los ideales impulsados por mucha crítica posmoderna: es reflexivo, ecléctico y nómada, menos conformista y más exigente que el pasado»<sup>86</sup>.

En esta dirección se ha construido un modelo estético de vida personal que refleja hasta cierto punto los valores inicialmente promovidos por los artistas bohemios del siglo XIX (hedonismo, creación y autorrealización), que han acabado por erigirse en los valores dominantes exaltados por el capitalismo de consumo<sup>87</sup>. La ética puritana del capitalismo

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>87</sup> *Idem*.

original ha dado paso a un ideal estético de vida centrado en la búsqueda de sensaciones inmediatas, de placeres de los sentidos y de novedades, diversión, calidad de vida, invención y autorrealización.

### **2.3 Crítica artística y capitalismo artístico**

En el momento de analizar la génesis de la tercera fase del capitalismo artístico —«capitalismo transestético»— Lipovetsky y Serroy, en el capítulo titulado «El espíritu del capitalismo artístico: ¿poder de la crítica o poder del mercado?», tocan un tema muy importante que pone directamente en relación el ámbito artístico con el ámbito social contemporáneo:

«Naturalmente, no se puede explicar este terremoto del capitalismo sin tener en cuenta una serie de factores nuevos, económicos, políticos y tecnológicos. Pero otros factores, más concretamente ideológicos, pueden identificarse igualmente, en particular lo que Luc Boltansky y Ève Chiapello llaman “crítica artística”, que ambos consideran una de las fuerzas ideológicas mayores que estuvieron a la base de la mutación del capitalismo actual. Desde su formación, el capitalismo ha recibido violentas críticas basadas en diversos motivos de indignación: entre ellos se encuentran, por un lado, la miseria y las desigualdades sociales, que están en la base de la “crítica social”; por otro, la opresión de las personas, el desencanto, la inautenticidad de los objetos, de las personas y los sentimientos, que están en el origen de la «crítica artística», que se presenta como una protesta radical contra la racionalización, la cosificación y la comercialización capitalista, como hemos visto también en las páginas anteriores. Esta forma de crítica que nace en la segunda mitad del siglo XIX y arraiga en el dandismo y la bohemia conoció un auge sin precedentes a fines de la década de 1960, con la contracultura y la protesta violenta contra la sociedad de consumo, contra el estilo de vida burgués, contra todas las formas de alienación y sometimiento (disciplina de trabajo, códigos familiares, moral sexual, autoridad, jerarquía). En este momento de pleamar crítica se acumuló una serie de reivindicaciones que invocaban el placer, la creatividad, la espontaneidad y una liberación

que afectaba a todas las dimensiones de la vida»<sup>88</sup>.

Para responder a esta crítica artística se forjó un nuevo espíritu del capitalismo, en particular bajo la especie de una «neogestión» que, descalificando a las grandes organizaciones jerarquizadas, rígidas y planificadas, puso en circulación nuevos dispositivos administrativos (empresa-red, equipos autónomos de trabajo, calidad total, reducción de los escalones jerárquicos). Se trata de proposiciones que reflejan las denuncias de la crítica artística, las aspiraciones a la autonomía, a la realización de los individuos, a un mundo más humano, más proclive a la convivencia, más auténtico. También como reacción a la proliferación de objetos inútiles y feos, a la dictadura fordista de lo cuantitativo, se impulsó el desarrollo de productos llamados «auténticos» y una formidable inversión en la industria cultural para responder a la crítica contra la inautenticidad de la vida cotidiana.

«Por eso la crítica artística podría ser la principal fuerza ideológica de comienzos del auge del capitalismo creativo, pues la estetización del mundo aparece como una apropiación, por el orden comercial, de las denuncias de sus enemigos»<sup>89</sup>.

Pero, recuerdan Lipovetsky y Serroy, aunque seguramente la contracultura pueda guardar un nexo con la génesis de la tercera fase del capitalismo artístico, no hay que sobrestimar su influencia: fuera cual fuese la importancia del papel que desempeñaron las utopías y críticas sociales a la inautenticidad y su contribución a la nueva situación, todo indica que fueron mucho menos decisivas que las estrategias propiamente comerciales que «explotaron» las disposiciones estéticas del consumidor, la seducción de lo bello, el atractivo en sí de la emoción y la distracción. En este sentido, la transformación que constituye el capitalismo artístico se ha de atribuir más a la «mano invisible de los gestores» que a los movimientos de protesta o rebelión contra la inautenticidad. Según Lipovetsky y Serroy, la idea de crítica artística no solo no explica el conjunto de fuerzas reales y materiales que han propiciado las metamorfosis transestéticas del capitalismo, sino que Luc Boltansky y Ève Chiapello sobrestiman su papel en las transformaciones del espíritu del capitalismo: sería más bien el funcionamiento mismo de la economía moderna y de sus mecanismos competitivos lo que, a la postre, engendró el conjunto de objetivos,

---

<sup>88</sup> *Idem*, p. 100.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 101.

valores y mitologías típicos del nuevo espíritu capitalista. No se puede reducir este a las ideas-valores que sostienen la empresa-red ni a las operaciones de recuperación de las exigencias de libertad y autenticidad, porque en realidad –observan– los ideales hedonistas y la *fun morality* son ideologías que se vienen generalizando desde los años cincuenta, antes incluso de los primeros indicios de la contracultura, y su presencia se puede rastrear hasta las vanguardias de finales del siglo XIX, como veremos en la tercera parte de esta tesis. Y este sistema de justificación debe más a la dinámica de la ideología individualista y a la búsqueda de nuevas posibilidades de beneficio y de mercado que a la crítica artística estigmatizada como orden comercial liberal:

«Si nos distanciamos del punto de vista de los agentes de la época, la crítica artística de los años 1960-1970 no hizo más que acentuar un poco –aunque de modo radical– una lógica estética impulsada ya, por su parte, por el propio capitalismo de consumo. No es exacto ver en la crítica de la inautenticidad el elemento clave que ha permitido el viraje del neocapitalismo. Más allá de sus evidentes incompatibilidades, el capitalismo de consumo y la crítica artística han trabajado juntos por el descrédito del antiguo sistema de legitimación de la modernidad disciplinaria. El análisis de Boltansky y Chiapello subestima demasiado el poder del capitalismo para socavar las configuraciones ideológicas tradicionales y para inventar su propio sistema de legitimidad. Si los ideales de la contracultura consiguieron transformar las costumbres y valores e imponerse en el cuerpo social, fue porque el capitalismo de consumo había disuelto ya, por su parte, la cultura disciplinario-autoritaria a la antigua. Según esta perspectiva, la obra propia del capitalismo, bajo la presión permanente de la competencia, fue sin duda más significativa que los valores en cuyo nombre aquel fue criticado y rechazado radicalmente»<sup>90</sup>.

Si la reprobación hacia las instituciones en los sistemas centralizados de la modernidad y de la sociedad industrial condujeron a la «crítica del arte moderno», de la institución artística y del concepto de «autonomía del arte» por parte de los movimientos artísticos de los años 1960 y 1970, la posterior toma de conciencia de la realidad posfordista (posmodernidad) condujo a una parte de la «crítica artística» a autobautizarse como «práctica micropolítica» en los años 1980 y 1990, en la época de máximo desarrollo y establecimiento de la cultura posmoderna. Aunque no se pueda decir, como subrayan Lipovetsky y Serroy –criticando las afirmaciones de Boltansky y Chiapello–, que la crítica

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 106.

artística haya desembocado en el estado actual del capitalismo contemporáneo, completamente «artisticizado», porque sería sobrestimar su peso social y político, sin embargo no podemos negar que la práctica artística contemporánea –que a estas alturas comparte de manera generalizada el credo en la «crítica artística», y de alguna forma basa de manera generalizada su estética en ella– participa de los mismos dispositivos administrativos (empresa-red, equipos autónomos de trabajo, calidad total, reducción de los escalones jerárquicos) y muchos principios estéticos que el capitalismo artístico actual, hechos que anulan totalmente su valor crítico y su credibilidad en la actualidad. Ante esta situación, algunos teóricos y artistas a partir de la primera década del 2000 sienten la necesidad de tomar distancia de la «crítica artística» –en el sentido en que actualmente se tilda al arte de «político»– y de sus modos de funcionamiento, basados en las anteriores miradas hacia el capitalismo de consumo, para criticar el valor político y social de tales mecanismos y su efectivo valor disidente en el contexto del actual capitalismo hiperestésico: ¿Hasta qué punto en la actual situación las estéticas contemporáneas son útiles para una crítica de los dispositivos hegemónicos si al fin y al cabo ahora comparten con ellos su funcionamiento?

¿A estas alturas puede aún la política ser asimilada con el arte o el arte con la política y –si la respuesta es positiva– cuáles de sus aspectos habría que modificar para que sus efectos no queden anulados por sus similitudes con el sistema hegemónico del capitalismo artístico?

## **2.4 Replantear el valor político de la práctica artística: el materialismo especulativo y el #aceleracionismo como respuesta crítica a la estetización de la vida cotidiana<sup>91</sup>**

### **2.4.1 Resumen del estado de la cuestión: diagnóstico sociocultural**

Considerado lo dicho arriba, y como justa conclusión, en este nuevo epígrafe se considera necesario desarrollar una reflexión acerca del estancamiento contemporáneo en el eterno presente de la sociedad de consumo contemporánea, «estheticizada» y neoliberal, y contemplar la posibilidad de un cambio de paradigma y de un nuevo planteamiento crítico hacia la estetización de la vida cotidiana a partir de la especulación y apropiación de la materialidad del capitalismo actual, más que de sus procesos de semiotización, como se ha propuesto hasta ahora. El diagnóstico descrito en las páginas anteriores se puede resumir en otras palabras como sigue: el fundamento filosófico de la política y de las estructuras sociales con raíces en la modernidad se ha erosionado. Entre dichas estructuras, las de poder en general, el concepto occidental de Estado, el concepto de clase y la estructura social con base en la modernidad se enfrentan a un reto común fundamental: el deterioro de sus fundamentos filosóficos. Como destaca también Marc Saxer en un artículo publicado en *Social Europe* y titulado «Utopia, Technocracy And Struggle: Ways Out Of The Crisis Of Social Democracy»<sup>92</sup>, todas las instituciones modernas –mercado, Estado y democracia– fueron edificadas partiendo de la idea de un sujeto moderno racional que confía en su capacidad de previsión. Plasmado originariamente por el racionalismo ilustrado, el Estado-nación moderno confiaba en la capacidad de producir, es decir, de dar forma a las relaciones sociales con intervenciones racionales. Por otro lado, el cambio en el equilibrio de poder entre el capital y las democracias actuales en el capitalismo actual genera profundas y múltiples brechas sociales en las sociedades posfordistas, que se atomizan en un amplio espectro de clases y subculturas, coexistentes en mundos

---

<sup>91</sup> Esta parte de la tesis, ampliada, saldrá como capítulo de un libro titulado *Critical Cartography of art and visibility in the global age (vol. II)*, que será publicado próximamente por Cambridge Scholars Publishing.

<sup>92</sup> Marc Saxer, «Utopia, Technocracy And Struggle: Ways Out Of The Crisis Of Social Democracy», *Social Europe* (2013); <https://www.socialeurope.eu/2013/11/utopia-technocracy-and-struggle-ways-out-of-the-crisis-of-social-democracy/> [consultado el 15 de octubre de 2015].

discursivos paralelos: el concepto de «multitud» postulado por Hardt y Negri ha sustituido al concepto marxista de «clase» en la descripción de las sociedades posindustriales, y es así como la lucha de clase ha quedado desprovista de su clásico sujeto histórico. Al mismo tiempo, como justamente proponen Lipovetsky y Serroy, en las sociedades posfordistas, también asimiladas al «capitalismo cognitivo», se pone en marcha un nuevo tipo de relación entre el arte y la sociedad que ellos denominan «cuarta fase de estetización del mundo», remodelada en lo esencial por lógicas de comercialización e individualización extremas. A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva en guerra contra el mundo burgués, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Como hemos visto, a esta cuarta era se la llama era transestética<sup>93</sup> y corresponde al triunfo del capitalismo artístico en la contemporaneidad. El capitalismo estético viene a ser una faceta del capitalismo cognitivo.

Estos procesos en el ámbito de la cultura florecen y alcanzan su apogeo en el momento en que la modernidad llega al punto de de revisar sus presupuestos y criticar sus supuestos, y así se asiste al nacimiento de esa época que está pasando a la historia con el nombre de «posmodernidad». Pero, aun después de cuarenta años de deconstrucción y de análisis del proyecto moderno, la pregunta acerca de qué tipo de sociedad podría reemplazar a la capitalista y sus formas actuales sigue en la actualidad sin respuesta. Después del colapso de los regímenes comunistas, las narrativas del «fin de la Historia y de los grandes relatos» han desanimado a buena parte de la izquierda, incapaz incluso de creer que un mundo distinto sea posible; y así, desprovista de una idea clara de «futuro», ha cedido parte de su primaria fuente de poder y ha comenzado a negociar «políticas pragmáticas» o a ocupar el lugar de la oposición, mientras el arte y la cultura se han visto absorbidos completamente por las industrias culturales y han perdido su autonomía y su capacidad de crear imaginarios políticos y sociales en un terreno ideológico claro. Para salir de este *impasse*, se necesitaría una visión positiva de un mundo futuro en el que la política no esté subordinada a intereses económicos hegemónicos y el arte vuelva a ser aliado de las ideas y no de ningún tipo de industria.

---

<sup>93</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, op. cit., p. 20. El término «transestética» fue previamente usado por Jean Baudrillard en su libro *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos* (Barcelona: Anagrama, 1991), p. 20.

#### **2.4.2 El materialismo especulativo y el resurgir de la ontología**

El papel de la cultura –y del arte como parte de ella– en un momento como este y en semejantes circunstancias debería ser el de reconstruir los fundamentos filosóficos e ideológicos de las formas políticas e impulsar las mejoras necesarias para implantar un proyecto político en el que el poder del capital se orientase hacia intereses comunitarios. La cultura ya no se puede permitir atrincherarse en la crítica y la resistencia: debe pasar a la acción y auspiciar un impulso de cambio a partir de la construcción de un imaginario común. Ante la crisis política y filosófica contemporánea, esta última centrada y estancada en la crítica de la modernidad, la ola mundial de nuevo materialismo se propone como una nueva base de pensamiento para plantearse el presente y el futuro de nuestra sociedad de forma distinta y para proyectar una mirada nueva sobre los objetos que conforman nuestra cotidianidad a partir de su materialidad constitutiva. En el ámbito filosófico este nuevo sendero hacia el cambio podría ser trazado por el movimiento que desde 2007 se conoce como realismo/materialismo especulativo y que ha destacado por plantear una «crítica de la crítica» y una nueva teoría de los objetos que permite darles una nueva interpretación. Los filósofos adscritos al realismo/materialismo especulativo son básicamente siete, muy distintos entre sí, y no todas sus teorías encajan bien en mi discurso. Sin embargo, el movimiento en su totalidad, a pesar de las diferencias entre sus componentes, confluye en torno a cuatro puntos fundamentales, las premisas cardinales de un nuevo paradigma de pensamiento: 1. la importancia que se da en general a la materia o los objetos materiales; 2. la crítica de lo que Quentin Meillassoux denomina «correlacionismo»; 3. la preponderancia que adquieren los concepto de «ente» y de comunidad transversal de humanos y no humanos (sujetos y objetos), y 4. la posibilidad de perfilar nuevas realidades desde la materia.

La principal y primera preocupación del realismo/materialismo especulativo, más allá de las diferencias entre las alas racionalista y no racionalista del movimiento, ha sido la necesidad de recuperar la ontología como disciplina filosófica, esto es, la reconstrucción de un pensamiento de la realidad que mantenga todo lo bueno que produjo la «crítica» pero que dé un paso adelante en el intento de plantear de una forma distinta y nueva una

realidad plural y al mismo tiempo de mantener la «pensabilidad» de lo «absoluto»<sup>94</sup>; en otras palabras, se trataría de intentar reconstruir la relación entre realidad y verdad, puesta en entredicho durante la posmodernidad, y formular un nuevo concepto de realidad que sirva de base para posteriores ramificaciones filosóficas. La reacción inmediata que suscitaron las nuevas teorías fue la de acusarlas de sostener un pensamiento apolítico, pero esto no es exacto. Se trata un pensamiento abstracto y especulativo, como es propio de toda corriente filosófica, pero que no impide una aplicación política y práctica de sus principios, un trabajo que está en curso y que verá la luz: las ideas de realidad y de verdad siempre subyacen bajo la idea política, y por ende son la base de todos los programas políticos, y – más allá de la necesaria crítica de tales conceptos– negarlo sería una hipocresía. Como destaca Henri Lefebvre en la introducción de su ensayo dedicado al marxismo como visión del mundo (antes que como ciencia):

«De alguna manera, una concepción del mundo representa lo que tradicionalmente se denomina *filosofía*. Todavía esta expresión tiene un significado más amplio que el propio término “filosofía”. En primer lugar, cada concepción del mundo implica una *acción*, o sea, algo más que una simple “actitud filosófica”. Aunque esta acción no esté formulada o conectada directamente con la doctrina, aunque la conexión no esté expresada y la acción que deriva de aquella no dé lugar a un *programa*, de todas formas existe»<sup>95</sup>.

Lo que subyace en el centro de la ontología realista/materialista especulativa es la voluntad de una igualdad transversal que anula por completo el concepto de hegemonía en favor del de comunidad integral y radical y que cuestiona efectiva, material y concretamente por un lado el antropocentrismo y la preponderancia del sujeto característicos del pensamiento moderno y, por otro, el relativismo posmoderno, ambos explicitados en la centralidad de la experiencia sensible y del *lenguaje*, que está también en la base de las teorías del simulacro y de la estetización de la vida cotidiana en nuestra actual cultura de consumo. La transversalidad material de esta ontología, de este pensamiento que plasma una nueva realidad comunitaria, es una reacción a la crisis del pensamiento moderno y su crítica no productiva durante la posmodernidad. Para solventarlas, las teorías realistas/materialistas especulativas, en conjunto, proponen un giro drástico hacia la materialidad del mundo, y

---

<sup>94</sup> Lo absoluto en el sentido de valor necesario, aunque contingente.

<sup>95</sup> Henri Lefebvre, *Il marxismo* (Milán: Garzanti, 1960), p. 7.

más específicamente algunas de ellas –como la OOO de Graham Harman– hacen hincapié en el concepto de «objeto» en cuanto «ente» real, y por lo tanto siempre plural, y no en cuanto objeto del pensamiento, representación de lo real en la idea o en el signo que lo identifica. El movimiento del pensamiento ontológico realista/materialista-especulativo se desarrolla en dos direcciones simultáneas, en un doble plano: en el plano horizontal, para garantizar la pluralidad comunitaria de todos los entes materiales, y en planos verticales, para garantizar lo «absoluto» de cada ente en su profundidad física. La aplicación de este nuevo pensamiento en el plano político supondría básicamente evitar las derivas del pluralismo en las que ha desembocado la crítica.

### **2.4.3 #ACCELERATE. Manifiesto para una política aceleracionista**

El giro especulativo y materialista en la filosofía contemporánea constituye la raíz filosófica de un nuevo y paralelo pensamiento radical que ha recogido sus consignas en el *#ACCELERATE. Manifiesto para una política aceleracionista*, escrito por Alex Williams y Nick Srnicek. En él se plantean la recuperación de los sueños progresistas modernos y un cambio político desde la materialidad capitalista; es decir, propone liberar las fuerzas productivas latentes en las plataformas materiales del neoliberalismo (producción, finanzas, logística, consumo) para reorientarlas hacia objetivos comunes por medio de la apropiación y explotación del progreso tecnológico y científico de la sociedad capitalista. En otras palabras, propugna su transformación en una óptica evidentemente materialista. Traducido a diversos idiomas, este manifiesto emerge desde el mismo ambiente intelectual del realismo/materialismo especulativo reunido en torno a la revista inglesa *Collapse*, aunque en él también se puede detectar la influencia del pensamiento dialéctico de Marx y de algunas ideas de esa vertiente «profética» de la posmodernidad constituida por la crítica anticapitalista de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard.

Como se ha comentado *supra*, el imaginario político y la idea de futuro parecen hoy borrados por los imperativos neoliberales, proceso al que de forma en cierto modo involuntaria ha contribuido la crítica artística posmoderna, como hemos destacado en las páginas anteriores. Pero ¿cuál sería el verdadero giro revolucionario? Vivimos en un presente de crisis económica, pero la tecnología –en las manos del capital– sigue

desarrollándose ante nuestros ojos: los *Social Networks* resultan cada vez más «invasivos» y plasman la vida cotidiana, la logística de la mercancía es cada vez más rápida y digitalizada, los servicios secretos usan algoritmos cada vez más sofisticados para analizar los comportamientos de la multitud. Teniendo presente que el capitalismo actual en Occidente, el posfordista, es de tipo cognitivo, los autores del manifiesto aceleracionista sostienen que las plataformas materiales e inmateriales del capitalismo no deberían ser destruidas, sino, como dice Matteo Pasquinelli, «rediseñadas en sentido revolucionario y el futuro debe reconquistarse en un terreno visionario»<sup>96</sup>.

En otras palabras, la superación del capitalismo solo es posible por medio de la explotación de la naturaleza innovadora de este sistema de producción, naturaleza que en realidad tienden a suprimir las relaciones de producción que se establecen en el seno de dicho sistema.

El manifiesto propone tres objetivos urgentes: primero, reconstruir un tipo de «infraestructura» intelectual que formule un nuevo proyecto ideal y estudie nuevos modelos económicos; en segundo lugar, acometer una profunda reforma de los medios de comunicación *main stream*; por último, recuperar la capacidad de edificar todas las posibles formas institucionales de poder y de clase (transitorias o permanentes, políticas y sindicales, globales y locales). Dice el punto 14 del manifiesto:

«La democracia no puede ser definida simplemente por sus medios –es decir, las prácticas de votar, debatir o celebrar asambleas generales. La verdadera democracia debe ser definida por su objetivo: la emancipación colectiva y el autogobierno. Este es un proyecto que debe alinear la política con la herencia del iluminismo en la medida en que solo gracias a nuestra capacidad de entendernos mejor a nosotros mismos y nuestro mundo (social, tecnológico, económico, psicológico) podríamos llegar a gobernarnos a nosotros mismos. Debemos establecer una autoridad vertical legítima y colectivamente controlada, junto a modelos sociales horizontales y distribuidos, para evitar convertirnos en esclavos de un centrismo totalitario y tiránico o, de la misma manera, de un caprichoso orden que emerge escapando a nuestro control. El comando del Piano debe conjugarse con el orden

---

<sup>96</sup> Matteo Pasquinelli, *Algoritmi del capitale. Accelerazionismo, macchine della conoscenza e autonomia comune* (Verona: Ombre Corte, 2014). Contraportada. [Traducido por Federica Matelli.]

improvisado de la Red»<sup>97</sup>.

Este propósito general –«establecer una autoridad vertical legítima y colectivamente controlada, junto a modelos sociales horizontales y distribuidos»– remite al movimiento del pensamiento realista/materialista especulativo, que se desarrolla simultáneamente en un doble plano: «en el plano horizontal, para garantizar la pluralidad comunitaria de todos los entes materiales, y en planos verticales, para garantizar lo “absoluto” de cada ente en su profundidad física». Ambos esquemas, especulativo y político-acelacionista, podrían contribuir básicamente a evitar las derivas del pluralismo en las que ha desembocado la crítica.

Antonio Negri, en un texto titulado *Riflessioni sul Manifesto per una Politica Accelerazionista*, publicado el 7 de febrero de 2014 en [www.euronomade.info](http://www.euronomade.info) y ampliado y traducido al castellano en el número 3 de *Carne Negra Fanzine*, comenta así el manifiesto:

«Demos una mirada a cómo la teoría del MAP se desarrolla. Su hipótesis es que la liberación del potencial del trabajo contra el bloqueo determinado por el capitalismo debe ocurrir dentro de la evolución del mismo capitalismo. Trata de perseguir el crecimiento económico y el desarrollo tecnológico (ambos acompañados del crecimiento de las desigualdades sociales) en interés de provocar una inversión total de las relaciones de clase. Dentro y contra: el tradicional refrán del Obrerismo regresa. El proceso de liberación solo puede suceder acelerando el desarrollo del capitalismo, pero –y esto es importante– sin confundir aceleración con velocidad, porque aquí la aceleración tiene todas las características de un mecanismo, de un proceso experimental de descubrimiento y creación dentro del marco de posibilidades determinadas por el capitalismo. En el Manifiesto, la concepción marxiana de “tendencia” es acompañada con un análisis espacial de los parámetros de desarrollo: una insistencia en el territorio como “tierra”, en lo relativo a todos los procesos de territorialización y desterritorialización, típicos de Deleuze y Guattari. La cuestión fundamental aquí es el poder del trabajo cognitivo que está determinado y reprimido por el capitalismo; constituido por el capitalismo pero reducido dentro del crecimiento de la automatización algorítmica de la dominación;

---

<sup>97</sup> Nick Srnicek y Alex Williams, «Manifiesto for an Accelerationist Politics», en J. Johnson (ed.), *Dark Trajectories: politics of the Outside* (Miami: Name, 2013), punto número 14; <http://syntheticeedifice.files.wordpress.com/2013/06/accelerate.pdf>.

ontológicamente valorizado (ello incrementa la producción de valor), pero desvalorizado desde un punto de vista monetario y disciplinario (no solo dentro de la crisis actual sino también a todo lo largo de la historia del desarrollo y la gestión de la forma-estado). Con todo el debido respeto a todos aquellos que ecómicamente aún creen que las posibilidades revolucionarias deben relacionarse con el renacimiento de la clase obrera del siglo XX, tal potencialidad clarifica que aún estamos lidiando con una clase, aunque diferente, y una dotada con un poder mayor. Es la clase del trabajo cognitivo. Esta es la clase a liberar, esta es la clase que debe liberarse a sí misma»<sup>98</sup>.

Todo el discurso del manifiesto gira en torno a esta capacidad de liberar las fuerzas productivas *latentes* (como siempre hizo el materialismo revolucionario) del actual trabajo cognitivo.

El *Manifiesto para una política aceleracionista*, a partir de esta constatación, centra su atención en el tema organizativo y en el hecho de que para hablar de una transformación revolucionaria real no se puede obviar el pasaje institucional fuerte que va más allá del horizontalismo democrático pero que tampoco debe convertirse en un comando vertical del Estado sobre la sociedad, sino que debería ser una convergencia en la «Red de Capacidades productivas y direccionales»<sup>99</sup>, en estructuras semijerárquicas contingentes (volvemos a encontrar un punto de contacto claro con el realismo/materialismo especulativo: su intento de instituir un «absoluto contingente»). Lo que es cierto es que para Alex Williams y Nick Srnicek la izquierda, para salir del *impasse* actual, debería desarrollar una hegemonía sociotecnológica:

«Las plataformas materiales de la producción, del sistema financiero, de la logística y del consumo pueden y deben ser reprogramadas y reformateadas hacia propósitos poscapitalistas»<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Antonio Negri, «Reflexiones alrededor del “Manifiesto por una Política Aceleracionista”», *Carne Negra Fanzine 3* (2015): 120-121; <http://carnenegra.com/2015/01/13/carne-negra-fanzine-no-3-enero-2015/>.

<sup>99</sup> Antonio Negri, «Riflessioni sul Manifesto per una Politica Accelerazionista», *Euronnomade. Inventare il comune sovvertire il presente* (2014); <http://www.euronnomade.info/?p=1684> [consultado el 18 de agosto de 2016]. [Traducido por Federica Matelli.]

<sup>100</sup> Nick Srnicek y Alex Williams, «Manifiesto for an Accelerationist Politics», art. cit., punto número 11.

«El futuro necesita ser construido»<sup>101</sup>: este lema atraviesa todo el manifiesto, que deja traslucir una fuerte confianza en la objetividad, en la materialidad, en el «Dasein dello sviluppo», como lo ha definido Antonio Negri, que destaca:

«También resuena una política prometeica y humanista. Este humanismo, sin embargo, va más allá de los límites impuestos por la sociedad capitalista, está abierto a utopías posthumanas y científicas, reviviendo los sueños de exploración espacial del siglo XX o concibiendo barreras inexpugnables contra la muerte y los accidentes de la vida. La imaginación racional debe ser acompañada por fantasías colectivas sobre nuevos mundos, organizando una sólida autovalorización del trabajo y la sociedad. La época más moderna que hemos experimentado nos ha mostrado que en ella no hay nada más que un Dentro de la globalización, que no existe más un Afuera. Hoy, sin embargo, reformulando nuevamente la cuestión de reconstruir el futuro, tenemos la necesidad –y también la posibilidad– de traer el Afuera hacia adentro, de insuflar una poderosa vida en el Adentro»<sup>102</sup>.

En este punto la atención pasa al arte y la cultura, cuyo papel debería ser el de nutrir un imaginario que sea terreno fértil para fantasías colectivas sobre nuevos mundos y nuevos modos de vida.

#### **2.4.4 Nuevas poética poshumanas y materialistas. El espacio autónomo del arte**

En el ámbito artístico, la formulación de estas teorías desemboca en una vuelta a lo material y a prácticas experimentales poshumanas desde la materia con la voluntad de superar o complementar el *marco textual*<sup>103</sup> (de raíz lingüística) que ha dominado en la historia reciente del arte contemporáneo, así como en la teoría. Por otro lado, conduce a una reflexión acerca de lo que Gilles Lipovetsky denomina capitalismo artístico en «época

---

<sup>101</sup> *Idem*, punto número 24.

<sup>102</sup> Antonio Negri, «Reflexiones alrededor del “Manifiesto por una Política Aceleracionista”», art. cit., p. 123.

<sup>103</sup> Definición propia.

transestética»<sup>104</sup>, en la que el capitalismo cognitivo deriva en una estetización generalizada que sitúa en un mismo plano arte y esfera cotidiana. Es decir, el giro realista/materialista permite nuevas conclusiones sobre lo cotidiano en la sociedad de consumo, marcada sobre todo por un lado por la llegada de Internet y, por otro, por una nueva materialidad sintética. Esto tendrá influencia en arte, pues alumbrará un nuevo tipo de producción artística cercano a la estética poshumana que está siendo etiquetado –provisionalmente, con muchas críticas y de manera tal vez equívoca– como «arte postinternet» o, de manera más apropiada, «arte postdigital».

Estas nuevas posturas parecen abandonar el proyecto que asocia arte y política de manera «esencial» y directa –como hace el llamado arte crítico o activista desde los años sesenta hasta nuestros días– para retornar a los valores implícitos de tal relación: el *sensus* y la materia. Más allá de los logros reales de los primeros casos de estudio en este sentido, quisiera hacer hincapié en la función del arte consistente en construir un «imaginario» común a partir de una vuelta a sus vínculos con los sentidos y su materialidad. De hecho, creo que, en el actual panorama de estetización mundial, articular un nuevo espacio «autónomo», no *del* arte sino *en el* arte, puede funcionar como un acto de rebelión gracias a la «sustitución» de la centralidad estética por la poética. Un espacio «autónomo» para el arte –que, aunque autónomo, puede estar también políticamente comprometido– podría ser ese «útero» en el que engendrar ideas de cambio.

En un interesante artículo aparecido el 26 de enero de 2014 en *SalonKritik* y titulado «Neoliberalismo y autonomía del arte», la crítica y teórica del arte mexicana Irmgard Emmelhainz, después de un profundo análisis de las relaciones actuales entre el neoliberalismo y el sistema del arte contemporáneo, observa lo siguiente:

«Discutiblemente, las condiciones de posibilidad de la autonomía del arte bajo el actual orden mundial neoliberal que he esbozado son radicalmente distintas a lo que comprendemos como la autonomía del arte bajo el modernismo (durante la guerra fría y definida por Greenberg como *l'art pour l'art*) y la interdisciplinaridad posmoderna –la cual implica la institucionalización de la vanguardia y la sujeción del arte al mercado–, es decir, las promesas emancipadoras del modernismo (crítica, autodiseño, creatividad) ahora están localizadas al centro de nuestras vidas cotidianas por las vías del consumo y procesos

---

<sup>104</sup> Véase el primer epígrafe de este capítulo.

de producción. Bajo las condiciones del orden neoliberal, lo que está tal vez en juego es la autonomía del arte como estrategia política en el sentido de que el arte no necesitaría ni justificarse ni ser útil –evidentemente sin sucumbir a ser diseño ni decoración. Si la autonomía del arte moderno implicó considerar al arte como un reino distanciado de la realidad, la condición post medio del arte implica que se ha convertido en un nicho dentro de la realidad. Lo que está por lo tanto en juego en el arte autónomo hoy en día sería plantearlo como una experiencia de la realidad fundamentalmente ajena y antagónica a la realidad que prevalece: no sería ni entretenimiento, ni un simulacro de apocalipsis, ni una experiencia novedosa. Más allá de ser usado como herramienta, el arte autónomo resistiría convertirse en instrumento contra sus propias ilusiones, negando devenir una fuerza política, siendo sujeto a intereses ajenos a sí mismo o devenir una mercancía complaciente»<sup>105</sup>.

Quiero entonces concluir este capítulo con esta pregunta para el lector: ¿Podría ser un arte autónomo un espacio de libertad donde plantear ontologías nuevas y una nueva cotidianidad, que es como decir mundos distintos y, tal vez, realmente subversivos?

---

<sup>105</sup> Irmgard Emmelhainz, «Neoliberalismo y autonomía del arte», *SalonKritik* 26 (2014); [http://salonkritik.net/10-11/2014/01/neoliberalismo\\_y\\_autonomia\\_del.php](http://salonkritik.net/10-11/2014/01/neoliberalismo_y_autonomia_del.php) [consultado el 18 de agosto de 2016].

## Parte III

### Lo cotidiano en el arte contemporáneo hasta 1980

#### 3.1 Discursos teóricos: evolución de la relación entre el arte y lo cotidiano en las teorías del arte contemporáneo

En los últimos veinte años hemos asistido a una amplísima producción de obras de arte protagonizadas por elementos de la vida ordinaria, sea por sus contenidos, sea por los materiales empleados, sea por el uso y la instalación de objetos encontrados de naturaleza común. Aunque a partir de los años ochenta, en la estela posmodernista, las prácticas artísticas que incorporan lo cotidiano se han vuelto habituales y universalmente conocidas, en realidad la relación entre el arte y este aspecto de la existencia no es exclusiva de la posmodernidad. Los siglos XIX y XX son ricos en ejemplos de movimientos y colectivos de artistas que introducen elementos del entorno diario en sus trabajos. Es universalmente asumido que el padre de toda acción artística que osa introducir en los «templos del arte» objetos de uso común es Marcel Duchamp, citado por su *Fountain* en todos los textos canónicos. En 1917, después de su llegada a Nueva York, Marcel Duchamp presentó, con el seudónimo R. Mutt, un urinario para mostrar en la exposición anual de la American Society of Independent Artists. El acto profanador y revolucionario del *ready-made* abrió nuevos caminos para el arte contemporáneo e inauguró un nuevo género. Desde el dadaísmo, y a partir de Duchamp, el arte que reutiliza objetos e imágenes de lo cotidiano se ha convertido en un verdadero género artístico. A lo largo del siglo que siguió a la *performance* de R. Mutt, la relación «arte-cotidiano» ha pasado por distintas mutaciones y definiciones, asumiendo matices y significados variados en función de las épocas y los momentos históricos. A través de todos los «neo» (neovanguardias) –neodadá, nuevo realismo– del Fluxus, del pop, de la nueva figuración, del *arte povera*, del apropiacionismo neoyorquino, del artivismo posmoderno, imágenes y objetos de contextos cotidianos conquistan un lugar fijo en el mundo del arte. En esta amplísima producción, la utilización de elementos ordinarios y materiales banales adquiere los significados más variados y se

presta a distintas interpretaciones. Lo cotidiano hace irrupción en el arte, como sujeto y como instrumento de «representación», y el medio artístico es concebido en continuidad con todo lo demás. Como subraya Nicolas Bourriaud, en el arte contemporáneo:

«toda representación (aunque el arte contemporáneo tiende cada vez más a *modelizar* en vez de representar, insertándose así en el tejido social, en vez de limitarse a buscar inspiración en el) remite a valores transferibles a la sociedad»<sup>106</sup>.

Así como la finitud viene a ser una característica básica del pensamiento moderno temprano y tardío, la relación el arte y lo cotidiano subyace al arte moderno y contemporáneo en sus distintas formas, de manera implícita o explícita, y es expresión de la finitud moderna. A pesar de que la relación entre el arte y lo cotidiano es fundamental en el arte moderno y contemporáneo, y de que su comprensión podría resolver dudas y aporías fundamentales en el ámbito tanto estético como de la teoría del arte, pocos son los trabajos que con un enfoque académico se enfrentan al reto de analizar e intentar explicar en profundidad tal relación. Un mayor número de trabajos procede del ámbito de los estudios culturales y las ciencias sociales, como queda de manifiesto desde la primera parte de esta tesis, y la historia y la teoría del arte recurren a la interdisciplinariedad cuando resulta necesario introducir el concepto de cotidiano, trasladándose al campo de los estudios visuales, incluidos en los estudios culturales y de alguna forma subordinados a ellos. Con respecto a nuestro tema, son muy escasos los textos que desarrollan un análisis exhaustivo, y se reducen a pocos escritos sueltos en catálogos o en revistas científicas vinculadas a los estudios sociales y culturales.

---

<sup>106</sup> Nicolas Bourriaud, «Estética relacional», en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, op. cit., p. 433.

NdE: en una nota del mismo texto Bourriaud especifica: «Introducimos el neologismo “modelizar” conscientes de que se trata de una noción fuertemente cargada en cualquier teoría relacional del arte. De hecho, es una categoría central puesto que describe la tarea toda del artista: proponer modelos, modos de relación. En adelante se usará con ese sentido».

### **3.1.1 La interpretación de Thomas Crow: la vanguardia como interfaz entre alta y baja cultura**

Entre los trabajos existentes sobre el tema, sin duda hay que tomar como referencia el que el historiador de arte y crítico estadounidense Thomas Crow ha publicado en 1996, traducido al castellano y publicado en España por la editorial Akal en su colección dedicada al arte contemporáneo en 2002: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*.

Aunque no se trate de un libro «orgánico» de teoría sobre el tema, sino de una recopilación de ensayos sobre algunos aspectos fundamentales de la relación vanguardia/neovanguardia-cotidiano, no obstante constituye un primer y fundamental esfuerzo crítico por ir más allá de la relación arte-vida, de los discursos acerca de la supuesta democratización del arte y de sus relaciones con el pop, o por lo menos un intento de reconsiderar dichas relaciones desde una óptica distinta. De los once ensayos que contiene el libro, reviste una importancia especial el titulado «Modernidad y cultura de masas en las artes visuales», que no por casualidad encabeza el volumen, a modo de introducción a los demás. Como sugiere el título, este primer ensayo se consagra a entender la implicación mutua del arte moderno y los materiales de la cultura «inferior» o de masas en la sociedad de consumo. En el centro de su discurso se sitúan las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX: impresionismo, puntillismo, surrealismo, cubismo y dadá principalmente, puesto que

«desde sus comienzos, la vanguardia artística se descubrió, renovó o reinventó a sí misma identificándose con formas de expresión y visualización marginales y “no artísticas” – formas improvisadas por otros grupos sociales a partir de los materiales degradados de la producción capitalista–. La *Olimpia* de Manet ofrecía a un público desconcertado de clase media la achatada economía pictórica propia del signo barato o el disfraz de carnaval, las poses y alegorías de la pornografía contemporánea superpuestas a las de la *Venus de Urbino* de Tiziano. ¿Puede acaso la invención por Monet y Baudelaire de poderosos modelos de modernidad separarse de la imagen seductora y nauseabunda que la ciudad capitalista parecía estar creándose para sí misma? ¿Y parejamente, puede el descubrimiento impresionista de la pintura como campo de juego sensual, particularizado y difuso imaginarse separado de los nuevos espacios de placer comercial que los pintores

raramente han abandonado, espacios cuyas diversiones organizadas eran siempre concebidas conforme a modelos análogos? »<sup>107</sup>.

Esas mismas preguntas retóricas que abren el ensayo ya contienen implícitamente la crítica sucesiva de la teoría de Greenberg de su primer ensayo «Vanguardia y kitsch» (1939), su interpretación del valor de la vanguardia pictórica de la primera modernidad como pura investigación formal y el rechazo de los contenidos vernáculos de aquella en su intento de resistirse a la nivelación de la cultura producida por la propaganda capitalista, así como una reprobación de la posición opuesta ocupada por el crítico Meyer Shapiro, quien en sus ensayos «The Social Bases of Art» (1936) y «The Nature of Abstract Art» (1937) argumentaba contraria y enérgicamente que la vanguardia habitualmente había basado su modelo de libertad artística en la ausencia de las preferencias y criterios del consumidor de diversiones organizadas de clase media; esto es, que la «liberación» formal de la vanguardia no se podía escindir del incipiente estilo de vida de la clase media europea. A su juicio, la complicidad entre el arte moderno y las actividades de ocio de la sociedad de consumo, en el centro de las cuales se situaban las galerías comerciales y las exposiciones universales como lugares de diversión, se apreciaba claramente en la pintura impresionista. Greenberg, por su parte, se focalizaba en el valor formal de los objetos comerciales – despreciados y tildados despectivamente de *kitsch*<sup>108</sup> – y los contraponía a un concepto de arte elevado como reflexión formal, lo cual acabará plasmándose en una parte fundamental del arte moderno: el arte formalista y abstracto. Para él el valor de la vanguardia impresionista, por ejemplo, residía en el estudio formal de la visión, de modo que los temas retratados eran irrelevantes. Meyer Schapiro, en cambio, estaba menos interesado en lo «congelado» y más en las conductas, es decir, en las formas de experiencia inducidas por las mercancías: en su opinión, la vanguardia no hizo más que seguir el curso de un descentramiento de la vida individual que afectó a toda la clase media.

A pesar de que Shapiro reconociera esta conexión, hasta el punto de que llegó a convertirse

---

<sup>107</sup> Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal, 2012), p. 11.

<sup>108</sup> Ya veremos que el *kitsch* se volverá un elemento clave de la relación entre el arte y lo cotidiano, y a pesar de que Clement Greenberg lo introdujo en la crítica de arte como término despectivo para indicar la inautenticidad de la cultura comercial, constataremos después que de esta característica visual (que, aunque vagamente, corresponde con el concepto de inautenticidad) se apropiarán posteriormente una parte de las vanguardias del siglo XX, que la situarán en el centro de su estética. Se hablaría de un *kitsch* voluntario, y el concepto adquiriría un valor reivindicativo, como ocurre por ejemplo con el término *queer* en relación con las identidades sexuales transgénero.

en un verdadero apologeta de la vanguardia en su relación con la cotidianidad de la clase media de la incipiente sociedad de consumo y a defender, precisamente por eso, una posición opuesta a la de Greenberg, las posturas de ambos –que procedían del mismo ambiente intelectual– en lo referente al análisis social subyacente a esta polémica estaban muy cercanas: veían una complicidad entre el arte moderno y la sociedad de consumo capitalista, que habría tenido que disolverse con el advenimiento de la sociedad socialista.

Diferente es la posición al respecto, sesenta años después, de Thomas Crow, según cuyo análisis en el ensayo:

«La negación modernista –que es la manifestación del modernismo en sus momentos más vigorosos– procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolos así desde dentro. Pero el modelo de la alternancia de la provocación y la retirada indica que estas ecuaciones son al cabo tan productivas para la cultura afirmativa como para la articulación de la conciencia crítica. Podrán los tradicionalistas lamentar el derrumbamiento de la autoridad artística del pasado: siempre habrá una élite de individuos que darán la bienvenida a nuevos valores y nuevas variedades de técnicas de la sensibilidad. Es fácil interpretar superficialmente esta disposición como una atracción por el hechizo de lo marginal, por las poses arriesgadas y singulares. Pero hay una explicación más profunda, más sistemática, de esta aceptación, que ha terminado domesticando cada movimiento modernista»<sup>109</sup>.

Su interpretación es que las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX anticiparon el proceso de retroalimentación entre alta y baja cultura y, en consecuencia, entre cultura institucionalizada y cultura resistente, que crecerá, se desarrollará y se volverá predominante en los procesos sociales de la madura sociedad de consumo y posterior sociedad consumista (Lipovetsky y Serroy). Las vanguardias vendrían a ser una pantalla, una interfaz de comunicación y absorción entre la alta y la baja culturas y, por tanto, un elemento clave en los procesos de domesticación de las culturas resistentes. En este sentido, las vanguardias, en su relación con lo cotidiano y con el ocio de la clase media de la sociedad moderna, constituirían una especie de antecámara, instrumento de

---

<sup>109</sup> Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, op. cit., p. 40.

investigación y desarrollo de la incipiente industria cultural, y de sus procesos cíclicos, que conocerá su esplendor en nuestros días. La industria cultural, el ocio, la cultura y el arte en la sociedad de consumo serían entonces un recurso de la ingeniería social de la economía capitalista para implantar un consenso político y códigos socialmente integradores de la cultura hegemónica. Esto es un hecho, pero, por otro lado, como bien destaca Crow, no se trata de un recurso simple, ni de una solución sencilla e inobjetable al «problema de la cultura» bajo el capitalismo:

«Al desplazar los impulsos de resistencia (hacia los espacios de ocio), les da también refugio en un espacio social relativamente no regulado donde pueden sobrevivir, y ocasionalmente florecer, las definiciones sociales contrarias. Mucho de esto es obviamente desorden permitido: el consenso dirigido depende de un equilibrio compensador entre sumisión y resistencia negociada en el ámbito del ocio. Pero una vez definida, esta zona de libertad permitida puede ser tomada por grupos desafectos que pretenden articular para sí mismos una identidad contraconsensual, un mensaje implícito de ruptura y discontinuidad. Desde el punto de vista oficial estos grupos aparecen como desviados o delictivos, pero, de acuerdo con el tratamiento sociológico contemporáneo de los mismos, puede decirse que constituyen subculturas resistentes»<sup>110</sup>.

Es decir, se establece una conexión entre la respuesta subcultural y el fenómeno de la vanguardia artística: la subcultura bohemia de las vanguardias que brotaban en la ciudad moderna, escenario fundamental de la sociedad de consumo, es al mismo tiempo distinta de su cultura matriz, la cultura urbana de los intelectuales de la clase media, pero al mismo tiempo es parte de ella, porque comparte con ella la actitud modernizante, el nivel de educación, la posición privilegiada respecto al trabajo productivo, es decir, a la clase obrera. La respuesta subcultural, y la respuesta de la vanguardia como parte de esta, sería según Crow un recurso mediante el cual ciertos miembros de una clase social (en el caso de la vanguardia, la clase media) «manejan e intentan resolver la experiencia difícil y contradictoria común a su clase, pero más agudamente padecida por los reclutas de la subcultura»<sup>111</sup>.

La solución a tan difícil condición de clase propuesta por la vía subcultural no es tanto

---

<sup>110</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>111</sup> *Idem*, p. 27.

activista cuanto simbólica y compensatoria en el ámbito del estilo, contrarrestando la facilidad verbal bloqueada con una alta competencia de discriminación visual y simbólica.

Cuando emerge la vanguardia persistente, lo hace también su público restringido, compuesto por un pequeño grupo de artistas y partidarios, un público cimentado socialmente en el ocio estructurado porque en él se hallaba esa libertad permitida que la vanguardia expresaba. Las subculturas y las modas alternativas marcaban, igual que la moda oficial, un código de pertenencia a un grupo, y también la primera vanguardia se configuró así porque la conformaba la intelectualidad burguesa que en ese momento estaba marginada y confinada en el ocio. La vanguardia bohemia vendría a ser la primera contracultura de la primera sociedad de consumo, en la economía fordista, y aplicaría sus propias tácticas semióticas subculturales:

«El punto de vista distintivo y las señas iconográficas de la subcultura proveían de un repertorio de objetos, lugares y conductas aportados por otros colonizadores de los mismos espacios sociales; la oposición vanguardista procedía y procede de los descontentos inexpressables e irresueltos que estos espacios, aunque diseñados para contenerlos, también ponían de manifiesto»<sup>112</sup>.

Estos procesos vienen a ser típicos de una sociedad organizada en clases sociales no cerradas, como es la sociedad moderna capitalista occidental. La transgresión de las normas sociales, morales y visuales de un grupo subcultural en la vanguardia se puede producir de distintas maneras y por diferentes vías: cuando confluyen en los espacios de ocio distintas clases, una de ellas puede apropiarse de los significados de las conductas, los objetos y los estilos establecidos por otra clase y propios de ella y reinterpretarlos para generar una significación nueva y disonante; de ahí que una de las características principales del arte compuesto con objetos cotidianos sea el *kitsch*, como Clement Greenberg fue el primero en sostener en su crítica de la vanguardia de 1939 (pero sobre esto volveremos más adelante). Lo que importa ahora es destacar, de acuerdo con Thomas Crow, que esta mutación de signos puede producirse en las dos direcciones de la escala social (o escalas sociales), dando lugar a los procesos de retroalimentación simbólica que nutren la sociedad de consumo y que también aniquilan toda resistencia a ella.

---

<sup>112</sup> *Idem*, p. 28.

Resumiendo, entonces, la posición de Thomas Crow y su interpretación de la relación entre la vanguardia y la sociedad de consumo, diremos que el contexto de la vida subcultural en espacios de ocio corresponde, en la economía capitalista, a la tendencia al consumo, que justifica esa misma economía. La orientación al consumo de la sociedad capitalista tiene éxito en función de los deseos y sensibilidades en expansión, como destacarían Deleuze y Guattari, deseos y sensibilidades que dependen de la habilidad creciente de la técnica del mercado (mercadotecnia), cada vez más dirigida a la gratificación sensorial (Lipovetsky y Serroy). El presente está saturado de imágenes y estímulos sensoriales, y la industria cultural ha demostrado ser capaz de vender todo tipo de producto susceptible de convertirse en objeto de deseo individual, pero (y aquí entran en juego la vanguardia y la importancia de las subculturas):

«Como su lógica última es la estrictamente racional y utilitaria de maximización del provecho, no es capaz de inventar los deseos y sensibilidades que explota. De hecho, el énfasis en la continua novedad, básico en esta industria, se contrapone a la necesidad que cada gran empresa tiene de estandarización de los productos y de una economía encauzada. Esta dificultad vienen a resolverla las subculturas más defensivas y resistentes, que nacen como espacio de relajación negociados en los márgenes de la vida social controlada»<sup>113</sup>.

Las subculturas resistentes hallan en los espacios de ocio de la ciudad moderna y contemporánea su lugar de «libertad», donde experimentan y forjan nuevas sensibilidades y nuevas simbologías. Pero al ser los espacios de ocio en la ciudad espacios de libertad concedida, y por tanto controlada, sus formas improvisadas son pronto captadas por la industria cultural y reabsorbidas en forma de productos vendibles a partir del trabajo de algunos «empresarios» artesanales e independientes que brotan alrededor de las subculturas activas. De esta forma las simbologías resistentes son sacadas y alejadas del contexto original en el que nacieron. Y aquí es donde empieza la traducción entre la baja y la alta culturas. Y el éxito de esta traducción garantiza su repetición cíclica:

«Es verdad que el aparato de consumo espectacular logra convertir lo que es un genuino empeño humano –el de la resistencia como tal– en bienes comercializables, pero su procedimiento no es sencillo. La explotación por la industria de la cultura sirve al mismo tiempo para estimular y complicar estos empeños, de manera que continuamente exceden y

---

<sup>113</sup> *Idem*, p. 40.

superan los programas de dicha industria»<sup>114</sup>.

La valiosa aportación de Crow a la teorización acerca de la relación entre el arte y lo cotidiano ha sido la de afirmar y demostrar que los elementos de este mecanismo estaban ya presentes a mediados del siglo XIX, que el siglo XX vio cómo maduraban en el deporte, la moda y el entretenimiento y que la vanguardia artística proporcionó el primer ejemplo de este proceso en marcha. Aun más: por ocupar una posición privilegiada entre los lugares de la alta y la baja culturas de la mercancía, articulación propia de la moderna sociedad de consumo de masas, los artistas bohemios desempeñaron una función fundamental y poderosa en este proceso:

«Su servicio podría ser descrito como una intermediación necesaria entre lo superior y lo inferior, en la que la vanguardia obraba como una especie de instrumento de investigación y desarrollo al servicio de la industria de la cultura»<sup>115</sup>.

Con respecto a lo dicho, el público de las vanguardias desarrolla una función importante. De hecho, el público principal de las vanguardias era un público de élite, y estas dependían además de los patrocinios de los ricos mecenas de las clases superiores, a los que se dirigían las novedades «exóticas» y estimulantes, pero «refinadas», que los artistas subvencionados buscaban en las zonas menos reglamentadas por los códigos morales y sociales de una sociedad cada vez más racionalizada, aunque se las devolvían «empaquetadas» y adecuadas a su gusto. Así empezó el proceso de incorporación selectiva de las subculturas a las culturas hegemónicas. Y más tarde, una vez que este primer paso fuera digerido socialmente, los mismos «productos» culturales recorrerían el trayecto inverso hacia la baja cultura o subcultura en forma de mercancía, fuera chic o *kitsch*: Toulouse-Lautrec vendería la sensibilidad impresionista en forma de anuncio de espectáculos teatrales; el cubismo o el abstractismo geométrico de Mondrian se plasmaría en mobiliario a la moda, y el surrealismo y su aplicación de la libre asociación freudiana proporcionará a la publicidad una de sus herramientas más poderosas:

«La obra de la vanguardia regresa así a la esfera de la cultura donde tuvo su origen mucho de su material sustancial. Este era solo el material de unos pocos años antes de que la

---

<sup>114</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>115</sup> *Idem*.

visión impresionista de la diversión comercial se convirtiera en anuncio de la cosa misma, en parte funcional de la incitación mediante imágenes dirigidas a turistas y residentes. En el siglo XX, este proceso de recuperación de la cultura de masas ha operado en una escala cada vez mayor. La visión cubista del flujo sensorial y el aislamiento de la ciudad se convirtió en el *art déco* en el vocabulario de prouario para un *look* enteramente moderno en moda y diseño. La geometrización cubista de la forma orgánica en un juego de planos que se traslapan y la ilusión tridimensional que la acompañaba fue una de las principales ideas responsables de la transformación de la arquitectura y el interiorismo modernos en un refinado y apreciado *high style*»<sup>116</sup>.

Podemos tomar como ejemplo privilegiado de este proceso la experiencia alemana de la Bauhaus, sobre todo en su primera fase en Weimar durante el periodo 1919-1925, bajo la dirección de su fundador Walter Gropius. Gropius concibió de hecho la renombrada escuela de arte y diseño como una casa de obras para ideas utópicas cuyo objetivo era la construcción del futuro. Lo que más interesa del caso de la Bauhaus para nuestro estudio es su organización de la producción creativa y del estudio teórico, que preveía la unión de arte y talleres artesanales, con la presencia de máquinas en su interior, con el fin de aunar el aspecto artístico y el artesanal y establecer una relación entre las máquinas y los artistas que luego desembocará en lo que será denominado diseño industrial. Los alumnos de la Bauhaus recibían una educación práctica y al mismo tiempo artística y teórica (el estudio de la forma) en los talleres. El profesorado de la escuela comprendía artesanos y artistas pertenecientes a las distintas vanguardias del momento, pero sobre todo constructivistas, y el alumnado gozaba de mayor libertad que el de otras academias de aquel tiempo. Las actividades didácticas convivían con fiestas y representaciones teatrales, consideradas tan formativas como las clases. El teatro en particular tenía mucha importancia para la Bauhaus, y de hecho este taller lo llevaba Oskar Schelemmer, escenógrafo y director de vanguardia, que intentaba en sus escenografías integrar diseño, arte y teatro en busca de una interdisciplinariedad total. Es aquí donde por primera vez, en los albores de la creciente industria cultural, confluyen el arte y el diseño. De hecho, en un segundo momento, que coincide principalmente con el último periodo de Weimar y la segunda fase de Dessau, bajo la dirección de Hannes Meyer, la Bauhaus empieza a diseñar objetos pensados para la producción en serie, objetos cotidianos que reciben la influencia de la estética

---

<sup>116</sup> *Idem*, p. 42.

constructivista de muchas pinturas y esculturas, como las de Vasili Kandinsky o Paul Klee, que, como es sabido, formaban parte del profesorado de la escuela. En 1923 tiene lugar la primera presentación pública de las obras producidas en la Bauhaus en una exposición que mostraba que el expresionismo inicial de la escuela se había desplazado hacia el constructivismo. Ejemplo por excelencia de la estética y de la investigación de la Bauhaus fue la casa Sommerfeld, una casa experimental, barata, pensada para el hombre de la calle, construida con partes prefabricadas. En su arquitectura destaca la cocina, organizada como un laboratorio para cocinar, funcional, anticipadora del concepto americano de vivienda racional. De hecho, cuando la escuela fue cerrada por los nazis, que la acusaron de promover una estética moderna, radical y antinazi y de mantener tendencias comunistas por las ideas y la libertad de que gozaban los profesores y los alumnos del centro, principalmente de izquierda, gran parte de su cuerpo docente emigró a Estados Unidos, donde implantó los resultados de sus investigaciones.

La vanguardia, en este sentido, sería portadora de una tensión que hace visible: la tensión constante entre la tendencia y la negación, que constituyen los dos momentos fundamentales de la modernidad. Según las principales voces que han interpretado y conceptualizado el modernismo, este está desvinculado de la cotidianidad, pero autores más recientes tienden a revisar esta posición. Es el caso de Thomas Crow, Rita Felsky o Scott McCracken, que reconocen que el modernismo corresponde a un momento de la primera modernidad que se constituye sobre la lógica dialéctica de los opuestos, y es justo cuando lo cotidiano entra en la cultura, por negación, en la oposición entre lo alto y lo bajo. También Rita Felsky, en su ensayo «The Invention of Everyday», lamenta el desprecio hacia los hábitos y la banalidad de lo cotidiano en la literatura moderna<sup>117</sup>. Por otro lado, hay que añadir una importante observación: la dinámica de retroalimentación entre los dos opuestos de la alta y la baja culturas solo habría sido posible en la formación de la sociedad industrial moderna, que se estructura de forma jerarquizada al dividirse en clases. Ya veremos que luego, a partir de la segunda mitad del siglo XX, esta lógica se quebrará con los cambios sociales que introduce en Occidente la economía posindustrial (posfordista), y esta oposición –aunque sin desaparecer– no será tan manifiesta. ¿Cómo será posible esto? En la sociedad posindustrial la universalidad se desplazará hacia el valor universal del dinero, que mitifica todo lo que está debajo de él.

---

<sup>117</sup> Rita Felsky, «The Invention of Everyday Life», art. cit., pp. 15-31 y 26.

### 3.1.2 La interpretación de Scott McCracken de la experiencia del artista en la ciudad moderna

En la misma línea se posiciona Scott McCracken en su análisis de la experiencia de la ciudad moderna por parte del artista de principios de siglo pasado basada en la obra de Walter Benjamin. El escenario del proceso de retroalimentación entre alta y baja cultura descrito en las páginas anteriores, aquel lugar de conmoción, de cambio, de encuentro e intersección entre lo humano y lo no humano, y símbolo máximo del futuro de la humanidad, será la ciudad moderna. La ciudad moderna es también el lugar donde se concentra y se organiza el consumo, otra característica fundamental de la sociedad que la habita. La ciudad moderna por excelencia, París, era el lugar donde los bohemios, los dandis y los artistas con la mirada proyectada hacia el futuro se reunían en busca de la experiencia sorprendente de la modernidad. Y quien más extensa y profundamente describe este escenario cotidiano y las vivencias de los que lo habitan fue y es Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, en el que intentaba «comprobar en la práctica lo “concreto” que se puede ser en contextos histórico-filosóficos»<sup>118</sup>, es decir, aportar por medio de un «comentario de la realidad», a partir de un texto construido de lo particular existente y no de lo abstracto, la historia del siglo XIX.

Como bien describe Scott McCracken en un artículo titulado «The completion of the old work. Walter Benjamin and the everyday», publicado en *Cultural Critique* 52, de la Universidad de Minnesota, Benjamin, en *Los pasajes*, explica la dialéctica entre el inmediato *shock* de la modernidad en la ciudad y un ulterior estado más reflexivo de la conciencia, que resulta en una idea más general y universal de la experiencia. Este proceso de traducción entre lo que Benjamin llama *Erlebnis* (vivencia, experiencia directa vivida que está en la raíz del choque de la modernidad en la ciudad) y *Erfahrung* (experiencia reflejada y filtrada por la conciencia) estaría entonces en la base del proceso creativo del artista de vanguardia, que en su obra propone una reflexión «universalizada» del *shock* vivido en la experiencia directa. La ciudad y sobre todo los mercados, las tiendas, los centros comerciales y las exposiciones internacionales, ricos en objetos nunca vistos antes y provistos de un aura que resulta casi exótica, pero también los carnavales, las fiestas

---

<sup>118</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), p. 897.

populares o las orillas del río Sena: estos lugares son los contextos del *Erlebnis*, del sobresalto derivado del despertar que corresponde a una reconfiguración de la experiencia interpretada por medio de la reflexión<sup>119</sup>. Destaca Rolf Tiedeman:

«La intención cognoscitiva que aquí se anuncia parece pertenecer al contexto de la teoría de la capacidad mimética, formulada poco después, y que en esencia es una teoría de la experiencia. Según ella, la experiencia se basa en el don de producir y percibir semejanzas; un don que en el curso de la historia de la especie se vio sometido a un fuerte cambio. Siendo originariamente una conducta sensorial del hombre hacia las cosas, se fue transformando filogenéticamente cada vez más en la capacidad de percibir semejanzas no sensibles, que es en lo que consisten para Benjamin los logros del lenguaje y la escritura. Frente al conocimiento por abstracción la experiencia benjaminiana quería preservar un contacto directo con la conducta mimética. Se trataba para él de un “saber sentido” que “no solo se nutre de lo que a este se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido”»<sup>120</sup>.

Las «Primeras anotaciones» del *Libro de los pasajes* están compuestas por textos que hablan de calles y grandes almacenes, de panoramas, exposiciones universales y sistemas de iluminación, de moda, publicidad y prostitución, del coleccionista, del *flâneur*, del jugador y del tedio, todos ellos fenómenos de la edificación urbana que aparecen a principios del siglo XIX con una aura de novedad pronto perdida. El mundo de la ciudad es un mundo objetual específico en el que se despliega aquella «mitología moderna» que fue por primera vez representada por los surrealistas. Como destaca Scott McCracken, «la cultura material de la ciudad, en lugar de la psique, provee los espacios colectivos compartidos donde la conciencia y el inconsciente pasado y presente se encuentran»<sup>121</sup>. En su introducción a la edición española del *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann comenta:

---

<sup>119</sup> Ya comprobaremos que esta dialéctica desaparecerá en la época más cercana a nuestros días (posmodernidad), tal como la describen autores como Jean Baudriallard: esta alternancia de vivencia y reflexión se aplanaría en un continuo de *impresiones* extenuantes.

<sup>120</sup> Rolf Tiedeman, «Introducción del editor», en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>121</sup> Scott McCracken, «The completion of old work. Walter Benjamin and the everyday», *CulturalCritique* 52 (2002): 150. [Traducido por la autora.]

«En su ensayo sobre el surrealismo, al que calificó de “pantalla opaca delante del trabajo de los Pasajes” (900), lo alaba: “Fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo ‘anticuado’, en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios febriles, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pabellones de las exposiciones, en los vestidos de más de cinco años, en los locales mundanos de reunión una vez que empiezan a perder popularidad” (GS II, 299). Esta capa material, el poso del pasado reciente, también fue el objeto del *Libro de los pasajes*»<sup>122</sup>.

Para Benjamin, lo cotidiano no es solo «lo que hay», porque lo que existe está compuesto de complejas relaciones sociales que constituyen la vivencia social. Es en las fracturas y soldaduras de lo cotidiano de la ciudad donde las posibilidades de lo que «podría ser» emergen, y esas fracturas y soldaduras se relacionan con el espacio, el tiempo y el mundo del sueño y la realidad<sup>123</sup>. En los pasajes el sueño envuelve las cosas y las hace aparecer extrañas: la teoría surrealista es el otro polo, junto con la concepción de lo concreto, que sustenta la obra benjaminiana. Escribe Rolf Tiedemann:

«En los sueños, los primeros surrealistas habían depotenciado la realidad empírica en conjunto, tratando su organización racionalmente orientada como un mero contenido onírico cuyo lenguaje solo admite ser descifrado indirectamente: al dirigir la óptica onírica sobre el mundo de la vigilia, se desatarían los pensamientos ocultos y latentes que dormitaban en su interior. Benjamin quiso que un procedimiento semejante diera sus frutos en la exposición de la historia: tratar el mundo objetual del siglo XIX como si se tratase de un mundo de cosas soñadas. En cualquier caso, la historia, bajo las relaciones de producción capitalistas, es comparable a la actividad inconsciente del individuo que sueña: aunque hecha ciertamente por el hombre, lo es sin conciencia ni plan, como un sueño»<sup>124</sup>.

En este sentido el *Libro de los pasajes* se anticipa increíblemente en un siglo a los discursos sobre la dimensión mitológica e hiperreal del capitalismo tardío de finales del XX. Benjamin se propone como un intérprete objetual del siglo XIX: la ciudad descrita por él reconoce innumerables «umbrales» en un mismo espacio y tiempo. Son los puntos de

---

<sup>122</sup> Rolf Tiedeman, «Introducción del editor», art. cit., p. 13.

<sup>123</sup> Scott McCracken, «The completion of old work. Walter Benjamin and the everyday», art. cit., p. 150.

<sup>124</sup> Rolf Tiedeman, «Introducción del editor», art. cit., p. 14.

transición, pasajes continuos desde la experiencia vivida hasta la reflexión, desde la razón hasta el mito, momentos de magia que resisten en los intersticios de la modernidad. El núcleo de aquellos umbrales modernos es la *forma-mercancía* y su carácter fetichista:

«El destino de la cultura en el siglo XIX no fue otro que precisamente su carácter mercantil, que según Benjamin se representaba como *fantasmagoría* en los “bienes culturales”. Fantasmagoría, espejismo, engaño es ya la mercancía misma, en la que el valor de cambio o la forma del valor encubre el valor de uso; fantasmagoría es el proceso de producción capitalista en conjunto, que se enfrenta como una potencia natural a los hombres que lo llevan a cabo. [...] El concepto de fantasmagoría, empleado una y otra vez por Benjamin, no parece ser sino otro término para aquello que Marx denominó carácter fetichista de la mercancía»<sup>125</sup>.

Benjamin define las fantasmagorías como las «imágenes mágicas del siglo» (GS I 1153), las «imágenes desiderativas» del colectivo por medio de las cuales el capital pretende transfigurar el valor de cambio de las mercancías. Las mercancías en el mundo capitalista están también conectadas con otra fantasmagoría que inviste la misma historia de la sociedad: el concepto de progreso. Los pasajes, las galerías, las exposiciones son símbolos de deseos que prometen anticipación de futuro: la idea de futuro corre parejas con la ciudad moderna y con la sociedad de consumo, cuya expresión está en las manos, en los *collages*, en las telas, en los objetos y en las esculturas de los futuristas.

El concepto de lo cotidiano como sueño es un lugar común, un tópico del arte y de la crítica del siglo XX, pero para Benjamin el sueño en la ciudad moderna está marcado por límites y fronteras, que serían las galerías comerciales del siglo XIX, así como las galerías, los jardines invernales, los panoramas, las fábricas, los museos de cera, los casinos, las estaciones de trenes. La ciudad entera resulta ser una fantasmagoría en la sociedad de consumo, la ciudad entera resulta ser un producto y una mercancía: desde este punto de vista Benjamin anticipa la conceptualización de la «gentrificación» de las grandes ciudades contemporáneas.

Según Rita Felsky y Scott McCracken, el proyecto moderno de Benjamin apunta a rescatar lo cotidiano de su oscuridad. Benjamin se fija en los objetos inútiles y obsoletos del siglo

---

<sup>125</sup> *Idem*, p. 21.

XIX, a los que les está negada otra existencia histórica real que no sea la del sueño y del fetichismo de la mercancía. Las reliquias históricas que se encuentran en los mercadillos hasta han perdido la lógica de su lugar original; el principal problema es, pues, cómo rescatar los objetos olvidados o descartados que forman parte del mundo material de lo cotidiano, cómo iluminarlos para sacarlos de la oscuridad, cómo despertarlos del mundo de sueño de la mercancía fetichizada. El objeto cotidiano obsoleto se vuelve entonces un umbral para la percepción del tiempo: del tiempo personal, por ejemplo, por medio de los objetos de la infancia, o del tiempo histórico o social, por ejemplo por medio de la obra de arte o de otros hallazgos de la arqueología industrial, igual que la magdalena de Proust en *En busca del tiempo perdido*. Proust es el ejemplo perfecto para entender el significado del despertar en Benjamin, un despertar que se presenta como una remembranza, un flash que ilumina el objeto cotidiano, ocasión para recordar lo que está más cerca de nosotros y que, por parecer lo más obvio, está olvidado. Pero una vez sometidos al flash y al choque (*Erlebnis*), los objetos perdidos cotidianos requieren distancia y reflexión. Como nos muestra Proust, lo cotidiano, su flujo presente, está interrumpido por continuas e imprevistas «memorias involuntarias» que luego necesitan ser re-ordenadas para volverse algo más complejo: por medio de la reflexión y el distanciamiento (*Erfarhung*), los fragmentos de lo cotidiano son «montados» en nuevas configuraciones, en nuevas constelaciones. En este sentido, la estructura del libro benjaminiano es coherente con su contenido, como destaca McCracken:

«*El libro de los pasajes* es un montaje, un montaje literario. Benjamin quería reproducir en la metodología histórica la llamada estética a armar las cosas propuesta por el cine de Eisenstein o el teatro de Brecht, a partir de la dialéctica entre shock y reflexión, es decir, del despertar del ensueño cotidiano»<sup>126</sup>.

El acto de instalar y organizar los objetos cotidianos encontrados, da a entender Benjamin, traslada el potencial del pasado al presente y lo transforma en una actualidad palpitante en el sentido de que le confiere una nueva vida. Esto es posible por el valor de fantasmagoría de la mercancía, es decir, por su valor de cambio en la economía capitalista, que abre una ruta hacia un tipo de conciencia práctica –en lugar de abstracta o espiritual– y de memoria involuntaria. Benjamin, en los *Pasajes*, abre una vía para apreciar lo cotidiano como

---

<sup>126</sup> Scott McCracken, «The completion of old work. Walter Benjamin and the everyday», art. cit., p. 159.

umbral entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo que es y lo que podría ser.

### **3.1.3 Las vanguardias revisitadas: Ben Highmore. Vanguardismo y dialéctica de la vida cotidiana**

Otro estudioso de la vida cotidiana que propone revisar la relación establecida entre el arte, las vanguardias y lo cotidiano es Ben Highmore, renombrado profesor de estudios culturales de la Universidad de Sussex. Highmore analiza la cultura de la vida cotidiana en libros como *Everyday Life and Cultural Theory* u *Ordinary lives: studies in the everyday* y especialmente revisa la relación entre el vanguardismo y lo cotidiano en un artículo de 2002 titulado «Awkward Moments: Avant-Gardism and the Dialectic of Everyday Life» y aparecido en el volumen *European Avant-Garde: New Perspectives (Avant-Garde Critical Studies 15)*, editado por Dietrich Scheunemann.

En este artículo conecta con la teoría de Peter Bürger, que interpreta las vanguardias a partir de la relación arte-vida, ampliándola y criticando la posición de Hal Foster ante esta. Según la tesis de Bürger –nos recuerda–, la vanguardia tiene el objetivo de reconectar el arte y la vida, es decir, la praxis cotidiana. Sin embargo, su teoría de la vanguardia está centrada en la categoría de arte y en su definición más que en la categoría de «vida cotidiana». Por eso, según la crítica de Highmore, la teoría de Bürger tiene dos limitaciones:

1. En primer lugar, en lo referente a su alcance porque se ciñe a una voluntad de crítica de la estética idealista y a un intento de restringir la «autonomía del arte». En realidad, según Highmore, el intento de superar la «autonomía del arte» es evidente en otros campos antes que en arte.
2. En segundo lugar, está muy poco atenta a las ambiguas representaciones de lo cotidiano en la cultura de vanguardia.

A partir de esta crítica, como veremos en breve, propone seguir el ejemplo del proyecto inglés *Mass Observation* como contexto e instrumento útil para reformular el vanguardismo. Este proyecto, emergido desde las prácticas de la antropología y del

surrealismo, establece un acercamiento etnográfico a la vida cotidiana que tiene el doble fin de registrar y al mismo tiempo transformar lo cotidiano.

Pero volvemos un momento al análisis de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger. Esta fue criticada por Hal Foster en su famoso libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, en el que se ocupa más bien de las neovanguardias en un marco de interpretación posmoderno. Según Foster, la fórmula bürgeriana según la cual «la vanguardia intenta reconectar arte y vida» necesita una investigación ulterior que especifique qué papel desempeñan aquí los términos «arte» y «vida».

En esta empresa, Foster se concentra sobre todo en la definición del término «arte» y considera que el error de Bürger ha sido buscar una teoría unificada de la vanguardia que pueda abarcarla en su totalidad, todas sus actividades, incluidas en el proyecto general de destruir la falsa autonomía del arte. En *Teoría de la vanguardia* (1984), Bürger sostiene que cualquier teorización de las prácticas de la vanguardia entre 1915 y 1925 debe forzar sus grandes diferencias y contradicciones en un marco de categorías teóricas unificado, y por eso, en opinión de Foster, su teoría está destinada al fracaso. Foster, entonces, en lugar que abandonar el intento de teorizar el vanguardismo artístico, propone «reteorizarlo» dando la vuelta a un aspecto crucial del argumento de Bürger. Este último afirma que la vanguardia histórica de los movimientos de 1910-1920 (dadá, surrealismo, futurismo y constructivismo) permite reconocer y, por tanto, denunciar la condición institucional del arte y además sostiene que la neovanguardia (neodadá, pop y conceptualismo), siguiendo los pasos de esta primera tentativa fracasada de destruir y superar la condición institucional del arte, institucionaliza «la vanguardia como arte» negando así sus primeras y genuinas intenciones. Por el contrario, Foster sostiene que es la neovanguardia la que denuncia la «charlatanería» de la vieja vanguardia, es decir, los bohemios y su institucionalidad. Los puntos clave de su postura son los siguientes:

1. Rechaza una teoría unificada de la vanguardia.
2. Otorga una mayor consideración a la neovanguardia.

Highmore sostiene que la crítica del trabajo de Bürger por parte de Foster y de sus compañeros de la revista *October*, que ha dominado en la crítica y teoría del arte contemporánea, necesita ser examinada y revisada porque olvida y omite sus méritos:

1. Para Foster la institución arte es el museo. Para Bürger, por su parte, la institución arte es un complejo de comportamientos y modos de conducta.
2. En su crítica e interpretación de la vanguardia y la neovanguardia, la investigación del vínculo de la vanguardia con la «praxis de vida» ha desaparecido. Todos los ejemplos de Foster proceden de artistas de galería, la mayoría de los cuales trabajan dentro y contra la cultura del museo; es decir, que no parecen tener ninguna intención de forjar una nueva praxis de vida cotidiana, mientras para Bürger la intención de la vanguardia era precisamente la superación del arte en dicha praxis.

Por lo que respecta a esta última afirmación, y según lo comentado en la primera parte de esta tesis, hay que recordar que este era también el sueño de Marx, aunque fracasado y suplantado por el logro capitalista de haber impuesto el trabajo, en lugar del arte, como praxis de la vida cotidiana. Según explica Highmore, Bürger asocia el vanguardismo a una cierta frustración del deseo revolucionario de transformar la vida cotidiana con las condiciones institucionales del arte. Fundamental en el argumento de Bürger acerca del fracaso de la vanguardia histórica es la interpretación de la vida cotidiana en la sociedad moderna como inauténtica por estar dominada por la razón instrumental que inhibe la carga creativa de los individuos. La vida cotidiana dominada por la racionalidad funcional (asociación medios-fines) gana contra la práctica transformadora de la vanguardia y al mismo tiempo se convierte en su cómplice: en realidad hemos asistido a la absorción conservadora y la recuperación del vanguardismo en la vida cotidiana por parte de la misma razón instrumental (la industria) a través de la forma mercancía y de la moda. La única que ha salido ganando con la falsa eliminación de la distancia entre arte y vida ha sido la industria cultural. Por consiguiente, Bürger destaca que el éxito del vanguardismo dependería necesariamente de una revolución artístico-estética que fuese acompañada por una revolución social. De no ocurrir así, la vanguardia fracasa. Según él, las vanguardias occidentales y soviéticas deberían ser evaluadas por su éxito a la hora de transformar la vida cotidiana, que solo se consiguió en Occidente en nombre del capitalismo y de la mercancía: lo que en realidad se ha obtenido ha sido una estetización de la vida cotidiana. En este sentido, constatamos la huella que ha dejado la teoría crítica de Bürger en el trabajo de Thomas Crow.

En la visión que de ella transmiten las vanguardias, la vida cotidiana tiene un sentido ambivalente y contradictorio: por un lado, es criticada y denigrada como inauténtica, pero por otro es considerada el único espacio de posible salvación y libertad; unas veces es representada como un contexto represivo y otras como un espacio que escapa a la razón instrumental y la institución de los burgueses del arte. Retomando a Bürger, según Highmore, esta ambivalencia debe estar muy presente en cualquier análisis del vanguardismo porque permite concebir las formaciones vanguardistas como un conjunto de respuestas a las fuerzas de cambio capitalistas que han operado en el siglo XX. La ambivalencia de la vida cotidiana en las representaciones de la vanguardia simplemente se debería a una vivencia incómoda de su momento histórico: a partir de aquí coincido plenamente con Highmore en que es Henri Lefebvre quien proporciona los instrumentos perfectos para un análisis de las ambigüedades de la vida cotidiana y su dialéctica en época moderna. A juicio de Lefebvre, y también de Michel de Certeau, la vida cotidiana es contemporáneamente la arena de la razón instrumental y al mismo tiempo su campo de evasión con actividades como las fiestas populares, el carnaval o la actividad creativa del arte. Y aquí viene la propuesta iluminadora de Ben Highmore: negociar este conflicto es el papel primordial de la vanguardia. Las diferencias entre las distintas formaciones vanguardistas dependen mucho de las diferentes circunstancias que conforman la vida cotidiana de cada país. Así que aporta el ejemplo del movimiento soviético *BYT* (en ruso, «rutina diaria»), que denunciaba la vida cotidiana, la rutina, en favor de una *NOVI BYT*, una nueva vida cotidiana en la que las actividades diarias como comer, leer o soñar fueran revolucionadas. En realidad, eso no llegó a ocurrir en la Unión Soviética, lo cual demuestra el fracaso también de la revolución soviética, que impuso una institucionalización de la vida cotidiana tras lograr la de la revolución y la del arte. En la Francia de aquel tiempo, debemos citar el surrealismo como la formación vanguardista que manifestó una mayor ambigüedad con respecto a la vida cotidiana, por un lado denigrada por su *tedium* y monotonía y, por otro, considerada un campo de búsqueda de lo maravilloso. El proyecto surrealista entronca especialmente con la teoría de Lefebvre, que como sabemos formó parte de aquel movimiento. La visión surrealista de lo cotidiano asociado al hábito, y el concepto mismo de vida cotidiana, constituyen en realidad una conceptualización de la modernidad y se presentan como colonizados por el capital, aunque también, al mismo tiempo, como campo desde el que es posible advertir síntomas que ponen en cuestión esa colonización. En este aspecto, su proyecto quiere dar un sentido a un presente que está en

permanente transformación; por eso su proyecto teórico durará una vida a causa de las continuas mutaciones sociales, que hacen oscilar el grado de las tensiones dialécticas a lo largo del siglo pasado porque cambian las condiciones bajo las cuales tales tensiones se entrecruzan. Por esto Lefebvre proporciona, más que Bürger, una buena guía al vanguardismo, o por lo menos a aquellas vanguardias para las cuales la vida cotidiana es un argumento fundamental, porque permite reconocer las ambigüedades del surrealismo como respuesta a las tensiones dialécticas presentes en lo cotidiano moderno. El surrealismo expresaría entonces una lucha contra la banalidad de lo cotidiano que toma lugar en un momento histórico y social determinado: la instauración de la sociedad capitalista. El dandi es, en este contexto, la figura privilegiada en el escenario de la ciudad moderna, aquella geografía del placer que constituía un antídoto contra el hábito y el aburrimiento cotidiano.

Entre las formaciones y proyectos que deben ser incluidos en una teoría de la relación entre la vanguardia y lo cotidiano, Highmore introduce el proyecto inglés denominado *Mass Observation*. A este quiero añadir otros tres proyectos seleccionados en base al enfoque de este trabajo de investigación: el inglés *As Found*, el italo-francés Internacional Situacionista y el italiano *arte povera*. De ellos hablaré en las páginas que siguen.

## 3.2 Formaciones y proyectos artísticos del siglo XX que deben ser incluidos en una teoría de lo cotidiano

### 3.2.1 *Mass Observation*

*Mass Observation* es definida por Highmore como una verdadera práctica surrealista de la vida cotidiana, a pesar de que el proyecto haya surgido desde las ciencias sociales. El grupo, creado por el poeta y periodista Charles Marge, el cineasta Humphrey Jennings y el antropólogo Tom Harrison, se presentaba como una forma de «antropología casera», que consistía en registrar las observaciones de un vasto grupo de personas para producir una cartografía de las sensaciones populares, y retomaba directamente el proyecto surrealista, a cuya circulación en Inglaterra en los años treinta habían contribuido notablemente Marge y Jennings. Según estos, de hecho, el surrealismo no podía plantearse únicamente como una producción en el seno de la institución del arte porque consideran que es en la vida cotidiana, y no en la práctica del surrealismo profesionalizado y esteticizado, donde se manifiesta lo surreal. En este sentido *Mass Observation* puede ser considerada una práctica para la cual la vida cotidiana se erige en el centro del proyecto de la vanguardia porque procura no solo las condiciones materiales para la transformación social sino también un verdadero campo de trabajo. El archivo –aún existente *online*<sup>127</sup>– consiste en la observación de todos sobre todo, incluyéndose a sí mismos. En esto se asemeja menos a un proyecto positivista de ciencias sociales y más a un proyecto destinado a cambiar la vida cotidiana y a descubrir lo surreal en el corazón de lo cotidiano. Se pedía a los observadores que describieran sus pesadillas, sus supersticiones, los puntos en común de sus vidas, aparte de otros aspectos no registrados de la vida cotidiana, con el fin de comprender su entorno y transformarlo constantemente. La idea era poner en práctica un experimento que favoreciera una serie de cambios en relación con la conciencia, el conocimiento y la materialidad de lo social. Privilegiando lo mundano y lo ordinario, presta una atención distinta a la vida cotidiana y sugiere un modo diferente de tomar parte en ella, de fijarse en aquellos aspectos que se dan por descontados y que, precisamente por eso, escapan a la

---

<sup>127</sup> Web del proyecto: <http://www.massobs.org.uk/>.

visibilidad. Todo ello se configura como un acto de transformación en sí y al mismo tiempo se propone como una alternativa a la actividad del especialista. Por eso se considera que *Mass Observation* produce un surrealismo de la vida cotidiana y en la vida cotidiana. Rescata lo ordinario y lo trivial y les atribuye otro significado.

En conclusión, el proyecto interdisciplinar y no artístico *Mass Observation* es asumido por Ben Highmore como vanguardia y como paradigmático para la elaboración de una teoría efectiva de la vanguardia que remedie las limitaciones de la teoría de Bürger, quien, al constreñir la vanguardia a la institución artística, da vía libre a las críticas y entra en contradicción con su objetivo de formular una teoría general de la vanguardia. Por eso –propone– la tesis de Bürger debería ser sustancialmente revisada y completada: en primer lugar, habría que historizar las condiciones generales a través de la vida social y no limitarlas al mundo del arte; en segundo lugar, habría que retomar el análisis de Lefebvre, y finalmente, convendría recurrir a la teoría de la subcultura o contracultura. Para ello resultan de utilidad algunos aspectos de la neovanguardia, como la visión etnográfica de muchos proyectos de la segunda mitad del siglo XX o, por ejemplo, los primeros trabajos de Andy Warhol, Martha Rosler, del movimiento *As Found* o del *arte povera*.

A P E N G U I N S P E C I A L

# BRITAIN

BY

## MASS-OBSERVATION

“What a change this is from the usual subtle study of national character by a cultivated foreign observer, who thinks England is one big middle-class and generalizes accordingly. And how pleasant to find serious sociologists who are also first rate journalists. . . . With these anthropological spies among us one wonders how statesmen and journalists will ever again dare to speak and write on behalf of “the people”. For here are “the people” . . .

—THE TIMES





**Fotos:** Humphrey, Spender y Ashington, *Washing in road between terraced housing* (1937-1938).  
Humphrey, Spender, *Planning observations at 85 Davenport Street, Bolton* (1937).



**Fotos:** Escenas de la calle. Del archivo de *Mass Observation* (1938).

FILE COPY 1651

What sort of homes do British workers want?  
How many rooms? What rents? and 1001  
other major questions are tackled in this  
ADVERTISING SERVICE GUILD'S REPORT ON

# People's Homes

CONDUCTED BY MASS-OBSERVATION

This, the fourth national survey sponsored by the Advertising Service Guild, deals with the problems which perplex all those who have tried (and are trying) to consider what housing policy should be followed after the war. It is the most exhaustive enquiry ever made into these problems and provides data likely to prove invaluable to architects, sociologists, politicians, civil servants and thousands of other specialists and technicians.

**Plans and Projects**

**Own or Rent?**

**Gardens**

**Town v Country**

**Flats v Houses**

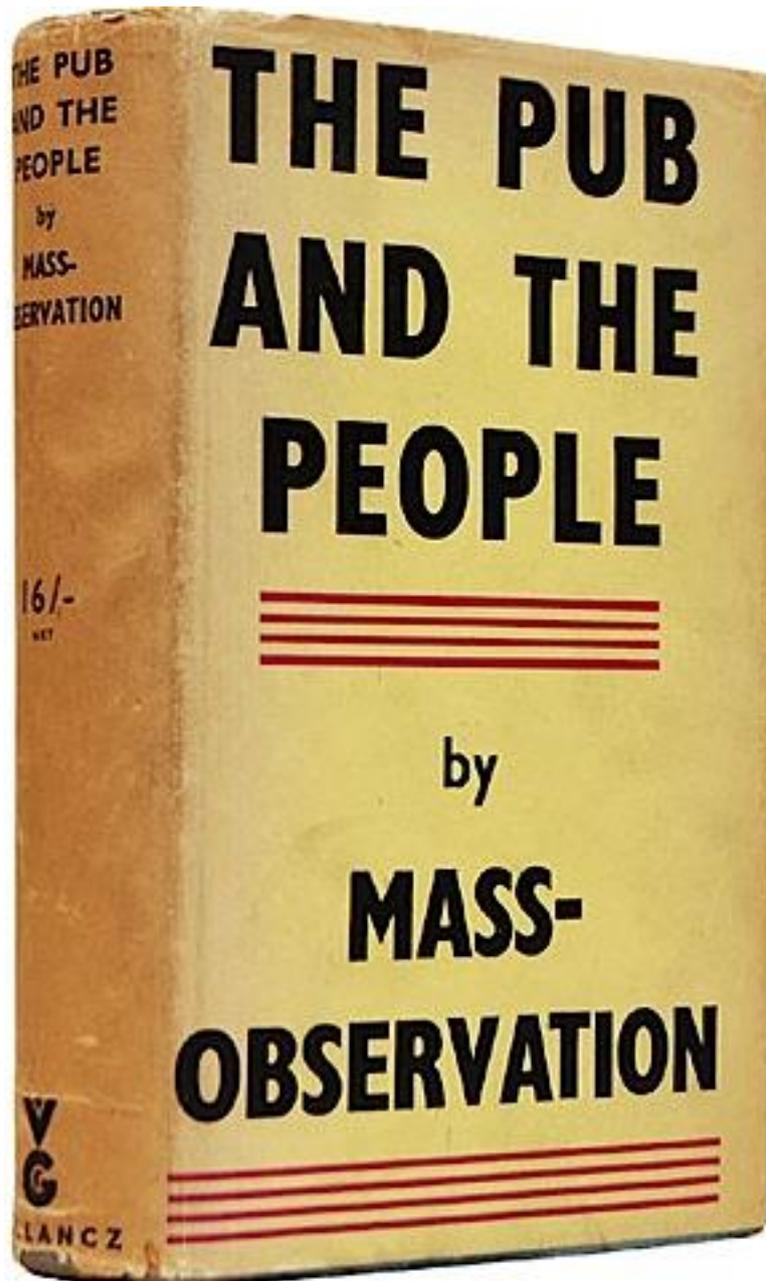
**Lighting and Heating**

**Hygiene**

**Travel and Shopping**

---

PRICE TEN SHILLINGS



Publicación (1943).

### 3.2.2 *As Found*: los objetos encontrados

Otra referencia importante para una teoría de la relación entre el arte contemporáneo y lo cotidiano que cruce los confines de la institución artística es un conjunto de tendencias en artes, arquitectura, literatura y cine ingleses de los años cincuenta denominado *As Found*<sup>128</sup> por la actitud artística hacia los materiales banales, encontrados, los objetos y las imágenes cotidianos y su relación con los distintos aspectos políticos, éticos, sociales y estéticos. *As Found* es una expresión que indica más un acercamiento, una actitud, que una definición. La práctica –en el contexto inglés– que aquí describiremos remite, en muchos sentidos, a la del francés *objet trouvé*, al *ready-made* duchampiano y a muchos aspectos de la estética surrealista y dadaísta. Nos interesa para nuestro discurso porque, así como *Mass Observation* trabajaba con experiencias, es decir, con la narración de sensaciones y elementos inmateriales y efímeros, y básicamente era un proyecto de archivo que provenía de la antropología, aunque con estrechas relaciones con el surrealismo, *As Found* es una propuesta que nace en el seno del arte e intenta extrapolarlo a la vida cotidiana por medio de un conjunto de prácticas interdisciplinarias.

Los primeros que utilizaron el término fueron los arquitectos Alison y Peter Smithson, en 1990, en un documento titulado «The “As Found” y “The Found”»<sup>129</sup> donde explican el importante papel que este desempeñó para ellos mismos y otros intelectuales de su época: Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Reyner Benham y en general el colectivo de artistas modernistas ingleses llamado *IG (Independent Group)* y que se aglutinó en torno al ICA (Institute of Contemporary Art, en Londres) a partir de finales de los años cuarenta. *As Found* se define como una postura: la de atribuir una cualidad positiva a lo preexistente, a lo usual. Es la tendencia a involucrarse con lo que ya está, a reconocer lo existente y seguir sus rastros con interés, con la conciencia de que esa es la única vía que nos permitirá adquirir nuevos puntos de vista y formas. Demuestra la necesidad de «to take notes of

---

<sup>128</sup> Claude Lichtenstein y Thomas Schregenberger, *As Found. The Discovery of the Ordinary* (Zúrich: Lars Müller Publisher, 2001). [Traducido por la autora.]

<sup>129</sup> *Idem*, p. 40.

things in a radical way»<sup>130</sup> y abandonar la desgastada estética del idealismo y la búsqueda del absoluto. El *As Found* es una actitud evidente en el arte contemporáneo, sobre todo en el modernismo: significa querer acercar y determinar las cosas con las cuales y entre las cuales es posible establecer relaciones; indica un vínculo con el mundo de tipo estético y ético a la vez, por el respeto que muestra hacia lo que encuentra en él.

En otras palabras, es una nueva forma de realismo, que podríamos denominar «realismo relacional», porque no se adhiere a principios miméticos sino que tiene en cuenta la relación del sujeto con el contexto en el que se encuentra. Su lema se podría expresar como sigue: lo estético no es solo lo bello, lo ético no es solo lo bueno, lo significativo no es solo lo verdadero. Se trata de una actitud que intenta alumbrar características como la franqueza, la inmediatez, la casualidad y la presencia material del mundo en una posición entre activa y pasiva; quiere subrayar el aquí y el ahora, lo real y lo ordinario, lo tangible. Nicolas Bourriaud ha definido claramente este aspecto del arte contemporáneo como estética «relacional y materialismo aleatorio». Cito desde su texto *Estética relacional*:

«La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. Ser “materialista” no significa limitarse a la superficialidad de los hechos, ni implica necesariamente esa forma de estrechez de miras que consiste en leer las obras en términos puramente económicos. La tradición filosófica sobre la que se apoya esta estética relacional fue definida de modo destacable por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un “materialismo del encuentro” o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo, que no tiene ni origen ni sentido que le anteceda, ni tampoco una Razón que le asigne un objetivo. Así pues, la esencia de la Humanidad es puramente transindividual, hecha de los vínculos que unen a los individuos, entre ellos, en formas sociales que son siempre históricas (Marx: la esencia humana es el conjunto de relaciones sociales)»<sup>131</sup>.

El realismo relacional es una nueva manera de ver lo cotidiano y sus matices para hacer algo con él, para jugar con las posibilidades limitadas de lo existente. La actividad creativa se presenta así como un juego de niños, y en su proceso el artista transforma algo estático, como un objeto, en algo dinámico y comunicativo, favoreciendo una percepción inmediata

---

<sup>130</sup> *Idem*. En español: «Tomar nota de las cosas de manera radical».

<sup>131</sup> Nicolas Bourriaud, «Estética relacional», art. cit., p. 433.

de las cosas a través de su descontextualización y recontextualización. En este sentido la creación bajo el lema de *As Found* se identifica con el proceso más que con el final de la producción, más que con su finalidad (su objetivo).

Otro aspecto remarcable de *As Found* fue su perspectiva sobre la realidad de la sociedad de consumo de masa de la Inglaterra de la posguerra. Los trabajos y los *happenings* organizados en ICA a partir de 1947 por los artistas del *IG (Independent Group)* tenían la intención de estimular la reflexión acerca de las circunstancias sociales de la época, dirigir la mirada colectiva a los estratos populares de la sociedad inglesa y cuestionar esencialmente la concepción elitista del arte moderno como alta cultura contrapuesta a la baja cultura. El *Independent Group* amplió la esfera de interés del arte a la cultura cotidiana, a la música popular, al cine y a los medios de comunicación y desarrolló un discurso moderadamente subversivo y agresivo hacia el sistema de valores de la época a través de la descontextualización de los elementos de lo existente, en una operación de reorganización conceptual que convierte lo ordinario en extraordinario, en un decisivo rechazo de experiencias heredadas y en la unión entre ética y estética.

Así se puede interpretar la exposición que Alison y Peter Smithson, Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson organizaron en ICA en 1953 con el título *Paralel of Life and Art*. La idea que subyacía en la exposición era la de mostrar imágenes de la vida ordinaria, de la naturaleza, de la industria, de la arquitectura, del arte, imágenes accesibles a cualquiera y que cualquiera conocía y que, sin embargo, normalmente pasaban desapercibidas. Los Smithson, que estuvieron entre los organizadores de la exposición, puntualizaron que: «lo que es innovador en *Paralel of Life and Art* es la cualidad de *As Found*: el hecho de que el arte es producto más de la acción de seleccionar que de la de diseñar»<sup>132</sup>.

Se trata de una táctica de composición que se podría definir cómo rizomática y que tiene una clara consecuencia sobre la forma de la obra, que queda, citando a Umberto Eco, abierta: el resultado ya no es un todo compacto (característica de un diseño funcionalista y racionalista) sino que se corresponde con un acervo de elementos que, reunidos, conforman un todo, aunque se mantengan separados unos de otros. Además, permite descifrar el proceso constructivo y dejar más espacio a la interacción con el observador (su

---

<sup>132</sup> Claude Lichtenstein y Thomas Schregenerberger, *As Found. The Discovery of the Ordinary*, op. cit., p. 31.

*performance*), sobre el que recae el encargo de ver o aprender a ver la unidad de la «composición».

Gran parte del arte más reciente participa de la actitud del *As Found*, gracias a la cual la fortaleza del arte se abre al exterior para mostrar que como actividad humana no solo puede sino que debe abrazar el mundo, y no únicamente a través de la simple interpretación, sino con una verdadera integración. Una vez más a este propósito se ha expresado Nicolas Bourriaud, quien dice que:

«la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a la de las “cosas” que estos artistas producen: no es el simple efecto secundario de una composición, como podría entenderse desde una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se despliega a través de signos, objetos, formas, gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. Una obra de arte es un punto sobre una línea»<sup>133</sup>.

Estos artistas contemporáneos nos hablan de cambiar el modo de mirar las cosas y expresan un deseo de reintegración de la vida; reconocen el mundo en un vaso de agua y afirman que no es necesario hablar de lo heroico, de lo espiritual o de lo absoluto para captar la esencia de la vida humana.

---

<sup>133</sup> Nicolas Bourriaud, «Estética relacional», art. cit., p. 435.



Miembros originales de *The Independent Group*; en el catálogo de la exposición *This is Tomorrow* (1956).



**Foto:** Nigel Henderson, fotografía en blanco y negro de cuatro hombres fuera de una tienda en el este de Londres alrededor de 1951.



**Foto:** Nigel Henderson, *Chisenhale Road* (1951) y *Shop Front, Bethnal Green* (1949-1953).



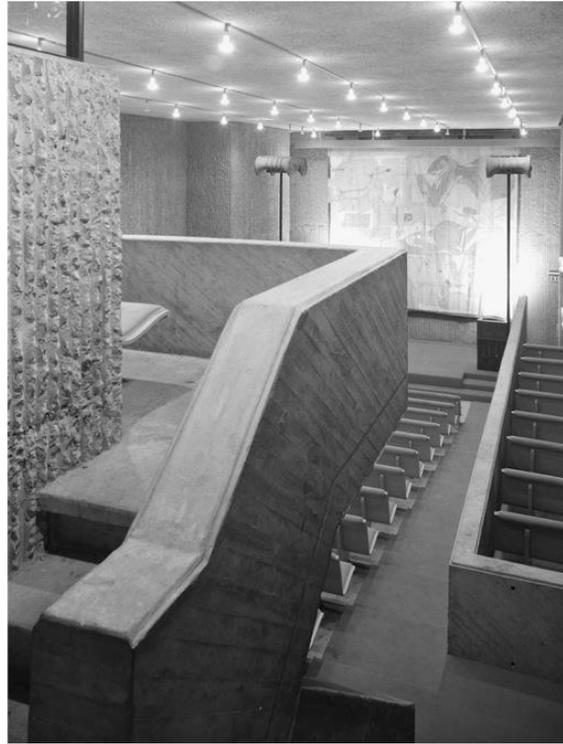
Foto: Edoardo Paolozzi, *Real Gold* (1949) e *Improved Beans* (1972).



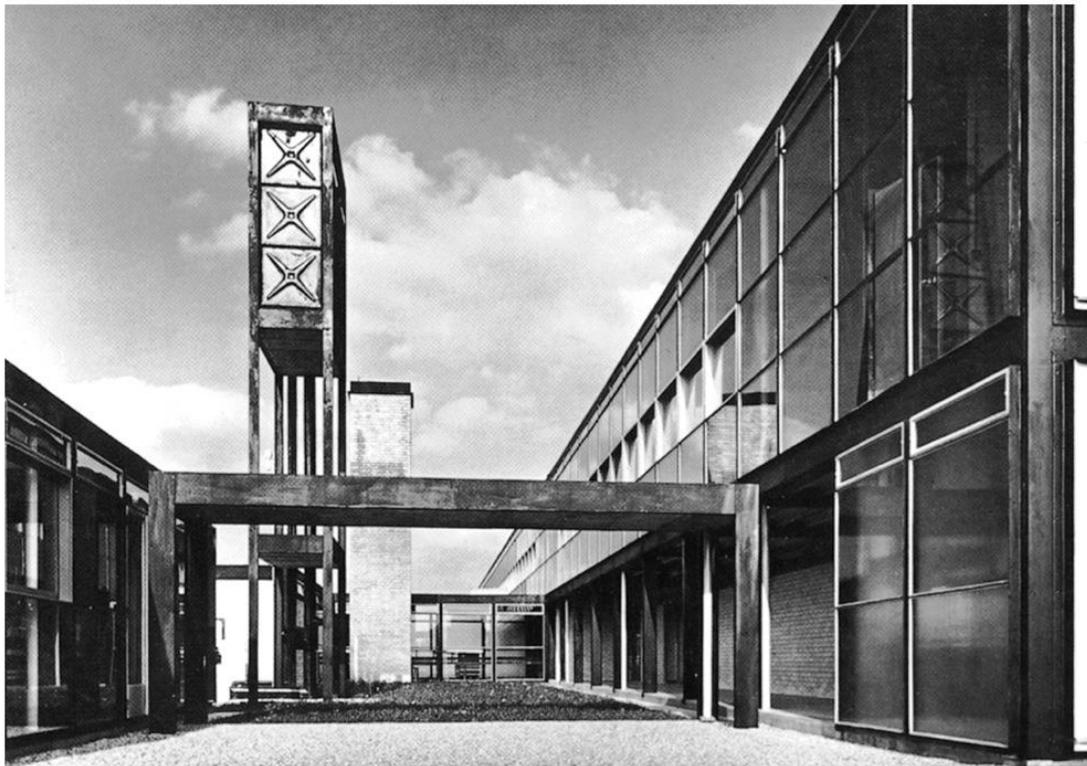
Foto: Eduardo Paolozzi, *Bash* (1971).



Foto: Eduardo Paolozzi, 10. Meet the People (1972).



19 The Smithsons, Hunstanton School, 1949-54 – Paul Rudolph, Art & Architecture Building, Yale University, 1958-63.



6 Alison & Peter Smithson, Hunstanton Secondary School, 1949-54.

### 3.2.3 La Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista nace en 1957 en Cosio d'Arroscia, Liguria (Italia), y pronto el movimiento se internacionaliza, hallando afiliados en Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Bélgica, Holanda, Argelia y los países escandinavos. Los componentes son casi todos artistas, la mayoría pintores cuyo denominador común es principalmente, en un primer momento, el urbanismo unitario y la «experimentación» para crear nuevos ambientes que induzcan nuevos comportamientos y una civilización del juego. Las raíces de la Internacional Situacionista están en la anterior Internacional Letrista de Isou, en el Laboratorio Experimental del movimiento internacional por una Bauhaus Imaginista, fundado por Jorn en Suiza en 1955, y en el grupo COBRA. La Internacional Situacionista quería ser un proyecto práctico de transformación revolucionaria de la sociedad desde dentro y a partir de la vida cotidiana por medio de la aplicación de un antiespectáculo – teorizado por Debord, uno de sus fundadores– desde el arte. En este sentido era una aplicación de las teorías de Debord y consideraba que el arte debía asumir un papel revolucionario y consciente en la sociedad y en la cultura. Les espoleaba la convicción de que es preciso primero dismantelar el «mundo» para luego reconstruirlo bajo el signo no ya de la economía, sino de la creatividad generalizada y de la imaginación. En este aspecto se detecta la clara influencia de la Internacional Letrista de Isou. Los situacionistas declaraban la muerte de todo el arte tradicional, y la alternativa a este último también era heredada de Isou: el *détournement*, una técnica creativa similar al *collage* que emplea elementos ya existentes para realizar obras nuevas. También serán ideas fundamentales para los situacionistas la aspiración a superar la división entre artista y espectador y la inclusión de los comportamientos y de los sentimientos, es decir, del estilo de vida, a las artes. En este sentido era vital la «creación de situaciones» –de la que deriva el nombre del movimiento– tanto como crítica social y del arte tradicional cuanto como estímulo al cambio individual. Debord quería vincular su acción artística a una crítica social de inspiración marxista: la actividad de los situacionistas era un intento de dar respuesta a la situación social creada por el capitalismo modernizado, que había impulsado la reestructuración más profunda de la vida cotidiana jamás conocida hasta entonces. A partir del análisis debordiano de la sociedad del espectáculo y del importante papel que desempeñan las imágenes en él, idean una técnica para reciclarlas que consiste no en crear

formas nuevas, sino en disponer de otra manera elementos ya existentes, obtenidos del excedente de imágenes que la cotidianidad capitalista proporciona. Estamos hablando del *détournement*, que deriva por un lado del *collage* dadaísta y por otro de las «citas deformadas» que emplean Marx y Lautréumont. Simbólicamente, el *détournement* representa también una superación del culto burgués de la propiedad privada y de la originalidad del pensamiento, pues supone una forma de apropiación que se desentiende del tema de la autoría. Pero mientras que el *collage* dadaísta operaba una simple desvalorización de los elementos, el *détournement* establece una dialéctica de desvalorización y revalorización de los elementos por medio de un nuevo mensaje cuya estructura gramatical niega la organización anterior de la frase o de la forma. Fue teorizado sistemáticamente en un texto de Debord y Wolman en 1956 y puede ser considerado uno de los aspectos más característicos de los letristas y situacionistas, junto con las derivas urbanas y la creación de situaciones. Algunos ejemplos de *détournement* son los cuadros *kitsch* repintados por Jorn, los cómics con textos distintos a los originales o los films de Debord compuestos casi exclusivamente de otras películas.

Durante los primeros años los situacionistas se interesaron sobre todo por la problemática cultural y se movieron básicamente dentro del ámbito artístico. En el primer número de la revista *Internacional Situacioniste*, de 1958, Debord afirma que la organización «puede ser considerada [...] un intento de organización de revolucionarios profesionales en la cultura»<sup>134</sup>. Debord define la cultura como reflejo y prefiguración del empleo de los medios de la sociedad. Según él, en la contemporaneidad hay un desfase entre el cambio de la infraestructura y aquello de la superestructura, es decir, que la cultura lleva retraso con respecto al cambio tecnológico y este retraso resulta contrarrevolucionario en el sentido de que impide el cambio de la base de la sociedad. El arte tiene el papel de contribuir al progreso de la conciencia, y en este sentido cita algunas vanguardias como ejemplos: futurismo, dadaísmo y surrealismo. Respecto a este último, elogia el programa del primer surrealismo, al tiempo que ve en la exaltación del inconsciente el inicio de la degeneración del movimiento. Las vanguardias pasan a cumplir una nueva función después de 1945, cuando son reabsorbidas por la cultura burguesa; la burguesía, por ejemplo, recuperará el elogio surrealista de lo irracional para embellecer o justificar la completa irracionalidad de su mundo. Lo que era antes el surrealismo, una propuesta contra el vacío de la sociedad

---

<sup>134</sup> Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.*, p. 82.

burguesa, aparece ahora fragmentado y disperso en la estética comercial estándar y se convierte en una afirmación y una expresión de aquel vacío. Habiendo captado este mecanismo de absorción de la contracultura por parte de la cultura hegemónica, ya descrito en la primera parte de este capítulo, y cuyo teatro son los lugares de ocio (*loisirs*) de la sociedad del espectáculo, la Internacional Situacionista planteará una amplia experimentación con los medios culturales con el objetivo de librar una batalla por los lugares de ocio (*loisirs*): una «ciencia de las situaciones» será la respuesta al espectáculo imperante. La obra de arte tradicional es asociada a la cultura burguesa por su valor objetual, y porque tiende a la «fijación de la emoción», auspiciando la duración; por eso el tiempo (la duración) desempeña un papel fundamental en las prácticas situacionistas que quieren alejarse de la forma artística tradicional. Rechazando la fijación del tiempo y la aspiración a la eternidad de la obra de arte, las prácticas situacionistas como «la deriva» o «la situación construida» apuestan por el paso del tiempo, lo que las acerca a la vivencia del tiempo cotidiano. El teatro de estas acciones será la vida cotidiana misma y el espacio exterior a la institución artística, aspirando a una revolución no meramente «cultural» sino también social y hasta antropológica. Escribe Anselm Jappe:

«La libertad que se concede a las actividades culturales sirve de coartada que encubre la alienación de todas las demás actividades; pero, aun así, la cultura sigue siendo el único lugar en donde se puede plantear en su totalidad la cuestión del empleo de los medios de la sociedad. De una u otra manera, todas las actividades situacionistas de aquel periodo se colocan bajo el signo de la experimentación y del *détournement* (IS 3/10-11)»<sup>135</sup>.

Ejemplos de prácticas experimentales situacionistas son las «pinturas industriales» de Pinot Gallizio, realizadas sobre rollos de tela y vendidas al metro, o las de Jorn, que interviene en las pinturas baratas y *kitsch* compradas en los mercados callejeros. Otro ejemplo son los proyectos de Constant Nieuwenhuys, un arquitecto que imaginaba edificios para una ciudad utópica llamada New Babylon. La colaboración de Jorn con el mismo Debord da como fruto dos libros de *collage*, también llamados por ellos *essai d'écriture détournée*, en ediciones limitadas: *Fin de Copenhague*<sup>136</sup> y *Mémoires*<sup>137</sup>. Sobre todo *Mémoires* recuerda

---

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> Publicado en 1957 en Copenhague por la Bauhaus Imaginista; reproducido parcialmente en Berréby y Andreotti/Costa, *Situacionista*, y reeditado en un volumen separado por Éditions Allia, París, 1986.

<sup>137</sup> Publicado en 1959 en Copenhague por la Internacional Situacionista; parcialmente reproducido en

la Internacional Letrista de los inicios: está totalmente compuesta de elementos propios de otros contextos y cada página puede ser leída en todos los sentidos, al margen de que la sintaxis del «texto», es decir, las relaciones entre las palabras y las frases, queda siempre inacabada, dando origen a un libro interactivo que prelude la estructura hipertextual del texto teorizada posteriormente por Roland Barthes. Sin olvidar las películas de Guy Debord, creadas completamente con *found footage*, es decir, material extraído de otros films. A juicio de Debord, el arte ya no debe ser expresión individual: esta debe de ser liberada, y en su destrucción consiste la liberación del arte, que asume un nuevo papel como práctica revolucionaria por medio de otros modos de comunicación. La poesía debe dejar su sitio a la acción, lema que también motiva el paso de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista. Por lo menos hasta 1963 la cuestión del arte y de la definición de la obra de arte es discutida en la revista de la Internacional Situacionista, así como en debates internos entre los miembros de la organización. De estos debates emerge que:

«Los situacionistas se conciben a sí mismos inicialmente como partidarios de un modernismo radical que desprecia todas las formas artísticas existentes por inadecuadas a la nueva situación creada por el progreso de la dominación de la naturaleza [...]. Es significativo que los situacionistas, aun habiendo atenuado notablemente la polémica contra el surrealismo, continúan reprochándole la “repulsa a encarar el empleo liberador de los medios técnicos de nuestro tiempo” (IS 2/33). Por un lado, la situación histórica ofrece objetivamente al artista la posibilidad de disponer de esos medios para determinar el sentido de la vida, y la sociedad le reconoce en abstracto ese derecho; por el otro lado, la sociedad impide al artista hacerlo verdaderamente. Esta contradicción hizo que la liberación del arte moderno fuera su autodestrucción y que el artista rechazara su oficio excesivamente limitado (IS 3/4). La I.S. proclama, con una de las contraposiciones que caracterizan su pensamiento, que hoy en día solo caben dos posibilidades: o bien continuar esa destrucción, pero como embellecimiento y adoración de la nada, o bien realizar, por primera vez en la historia, los valores artísticos directamente en la vida cotidiana, como una arte anónimo y colectivo, un arte diálogo (IS 4/37)»<sup>138</sup>.

Estos conceptos se traducen en la destrucción o abandono de toda práctica artística que

---

las obras citadas de Berréby, Marcus y Ohrt. Nueva edición completa en Les Belles Lettres, París, 1994.

<sup>138</sup> Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.*, p. 84.

asuma la forma de una mercancía de intercambio, y que aspire a fijarse en el tiempo más allá del presente, en favor de prácticas artísticas efímeras y antiobra, como los *happenings* o las *performances*, o en general de la creación de situaciones, con el fin de anular la oposición entre momento artístico y momento trivial. Pero según los situacionistas, arte y vida cotidiana no podrán asimilarse realmente hasta que se logre cambiar el escenario en el cual actúan, es decir, la ciudad, en favor de una ciudad nueva en la que sea posible tener una vida experimental:

«Los situacionistas se consideran los verdaderos sucesores de las vanguardias del periodo de 1910 a 1925, precisamente porque ya no son tan artistas sino que representan “el único movimiento que, englobando la supervivencia del arte en el arte de vivir, pueda responder al proyecto del artista auténtico” (IS 9/25). Hasta el final la I.S. concibió su entera actividad como una especie de vanguardia artística. Por el contrario, los falsos sucesores de las vanguardias no pueden ya reclamar ni siquiera un interés estético, sino que son simples vendedores de mercancía. [...] La I.S. califica de “neodadaístas” a casi todas las tendencias artísticas de su tiempo, subrayando que los situacionistas mismos proponen algo nuevo y positivo, y que juzgan realizable y próxima aquella unión entre la vida y el arte que los demás movimientos, incluidos los más avanzados, consideran deseable pero lejana (IS 3/5). Lo que separa a la I.S. de los artistas de la “descomposición” se expresa eficazmente en la fórmula “No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo, sino en el fin del mundo del espectáculo” (IS 3/8). La I.S. observa, tal vez sobrevalorando un poco la importancia del fenómeno, que durante la posguerra el arte ha perdido su *status* de “privilegio de la clase dominante” para convertirse en producto de consumo masivo (IS 9/40-41) y en una de las principales alienaciones»<sup>139</sup>.

Esto no significa que condenen el arte del pasado, al contrario: piensan que es importante porque en muchos momentos fue el único testimonio de la vida cotidiana, y solo en el ambiente artístico se encontraban y eran permitidos comportamientos fascinantes, de manera que llegaron a considerar antiburgués todo el arte moderno. Lo que criticaban era el arte como esfera separada, y auspiciaban su disolución en ese sentido, como la esfera del arte burgués desgajado de la vida. Pero como agudamente sostiene Jappe resumiendo las posiciones situacionistas:

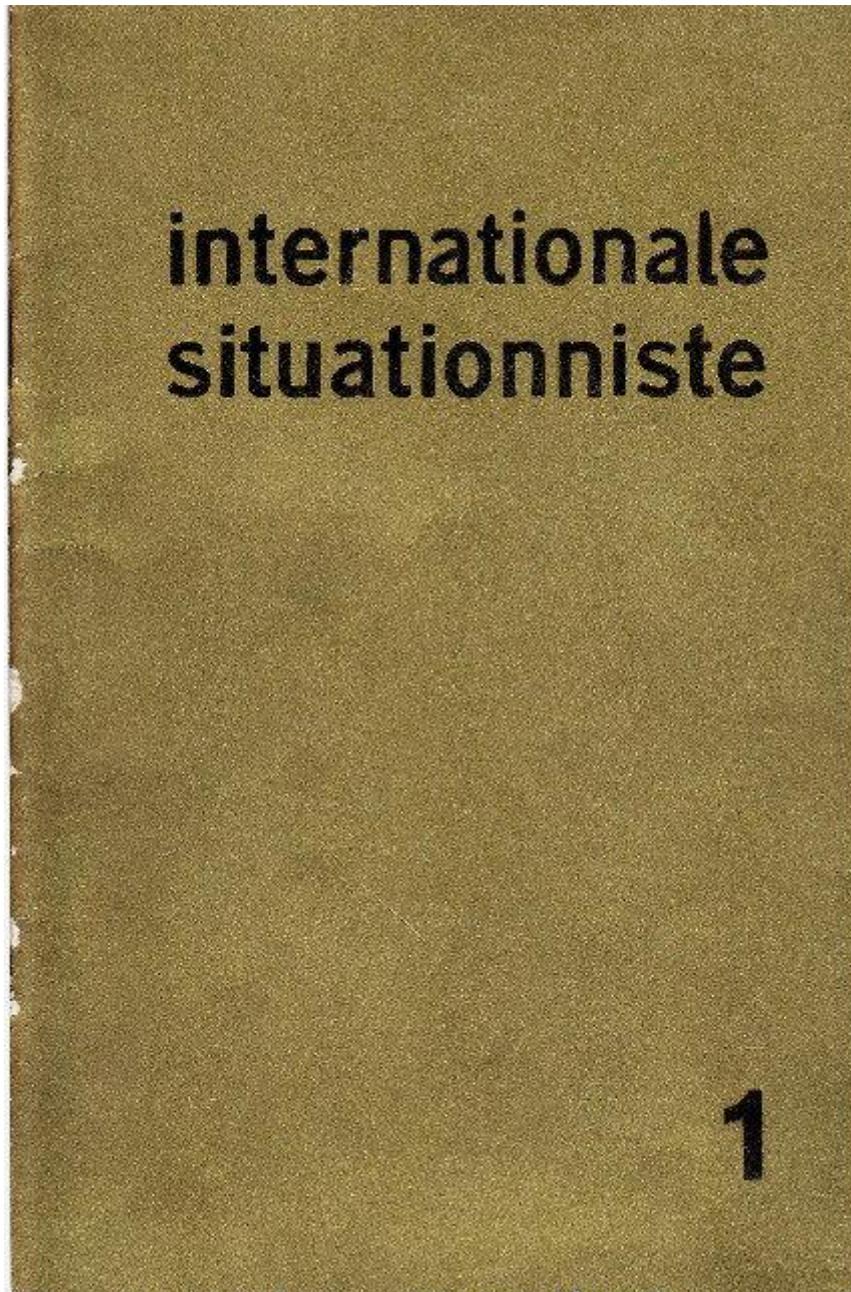
---

<sup>139</sup> *Idem*, pp. 84-85.

«El arte moderno se acaba con Dada y los surrealistas que, si bien de modo imperfecto, quisieron suprimir el arte autónomo y realizar sus contenidos; intento que no por azar es contemporáneo de “la última gran ofensiva del movimiento revolucionario proletario” (SdE 191). Con la doble derrota de las vanguardias políticas y estéticas entre las dos guerras mundiales concluye la fase “activa” de la descomposición. Desde entonces no puede ya haber un arte honrado: quien quiera permanecer fiel al *sentido* de la cultura debe negarla como esfera separada y realizarla en la teoría y la práctica artística de la crítica social (SdE 210-211). La descomposición cambia entonces de significado y entra a formar parte de los intentos burgueses de conservar el arte como un objeto muerto de contemplación. Desligada de la necesidad de *reencontrar* en la práctica un lenguaje nuevo, la autodestrucción del lenguaje queda “recuperada” por la “defensa del poder de clase” (SdE 184). La repetición de la destrucción de las formas en el teatro del absurdo, en el *nouveau roman*, en la nueva pintura abstracta o en el *pop-art* no expresa ya la historia que disuelve el orden social existente, sino que es solamente una chata copia de lo existente en clave objetivamente afirmativa, “simple proclamación de la belleza suficiente de la disolución de lo comunicable” (SdE 192). El fin del arte autónomo, entendido como una sucesión de diferentes estilos, pone la entera historia del arte a disposición del consumo: la sociedad del espectáculo tiende a reconstruir, con los escombros de todas las épocas y de todas las civilizaciones, una especie de edificio barroco que expresa perfectamente la negación del aspecto histórico que es esencial a la cultura de la descomposición»<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> *Idem*, pp. 87-88.



**Foto:** *Internationale situationniste*, total de 12 números de la revista publicados entre 1958 y 1969.



ABOLITION  
DU TRAVAIL  
ALIÈNE

**Foto:** Bernstein, Jorn, Caillard, Debord y un cartel de la Internacional Situacionista reclamando el fin del trabajo alienado.

En Dinamarca, unos situacionistas en casa de Christian Christensen: Revolucionario irreductible, Christensen fue el teórico y el organizador del movimiento obrero danés a principios de siglo.



**Fotos:** Situacionistas daneses y una de las imágenes del panfleto «España en el corazón», realizado y difundido por la IS en 1964.



Le développement même  
de la société de classes  
jusqu'à l'organisation  
spectaculaire de la non-vie  
mène donc le projet  
révolutionnaire à devenir  
*visiblement*  
ce qu'il était déjà  
*essentiellement.*

«El desarrollo mismo de la sociedad de clases hasta la organización espectacular de la no-vida conduce el proyecto revolucionario, que ya existía esencialmente, a la visibilidad», Cómics *détourné* («desviado» o «tergiversado») situacionista, 1967.



**Foto:** Asger Jorn, *Mater profana*, desfiguración (1969).



**Foto:** Asger Jorn, *Le canard inquiétant* (1959).

### 3.2.4 *Arte povera*

Además de *Mass Observation*, *As Found* y la Internacional Situacionista, quisiera aportar como cuarta referencia importante para una teoría de la conexión entre el arte contemporáneo y lo cotidiano que cruza los confines de la institución artística el movimiento italiano de los años sesenta y setenta bautizado *arte povera* por el crítico e historiador del arte italiano Germano Celant. El proyecto *Mass Observation* nos interesa porque muestra tempranamente, a partir de los años cuarenta, y con una perspectiva interdisciplinar, el valor de la relación arte-cotidiano desde fuera de la institución artística, en un ámbito antropológico y sociológico. *As Found*, por el contrario, constituye un conjunto interdisciplinar de tendencias en artes, arquitectura, literatura y cine ingleses de los años cuarenta y cincuenta que desde la institución artística traspasa sus confines con la pretensión de cumplir una función sociológica. La Internacional Situacionista quería ser un proyecto práctico de transformación revolucionaria de la sociedad desde dentro y a partir de la vida cotidiana, por medio de la aplicación de un antiespectáculo –teorizado por Debord, uno de sus fundadores– desde el arte. Las prácticas que se agrupan bajo la nomenclatura *arte povera* nos interesan ahora por el tipo de relación que establecen entre el arte y la materialidad cotidiana, su agencia y performatividad, más que por otros aspectos simbólicos y fijos, y que, junto a los otros tres referentes, nos proporcionan una línea genealógica completa que nos permite evidenciar tendencias fundamentales, paralelas y/o opuestas en la producción contemporánea hasta los marcos textual y materialista que explicaré en el próximo capítulo de esta tesis.

Como explica Anna María Guasch en *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007*, en Europa, a mediados de los años sesenta, «se gestó un nuevo tipo de arte que, por su defensa de los valores marginales y pobres, así como de lo sensorial, lo lírico, lo subjetivo, lo poético y lo paradójico, fue calificado de *povera*»<sup>141</sup>. La definición de *arte povera* se debe a Germano Celant, y fue utilizada por primera vez con motivo de la exposición *Arte Povera E Im Spazio* (1967), con intención de identificar la actitud de una nueva categoría de artistas comprometidos políticamente y posicionados ideológicamente y un tipo de arte caracterizado por el empleo de materiales simples cuya procedencia o duración no eran

---

<sup>141</sup> Anna Maria Guasch, *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007*, op. cit., p. 181.

considerados determinantes: arenas, fuego, algodón, madera, plantas, verduras, cristales, etc. Siguiendo las explicaciones del crítico Germano Celant en el texto de la citada exposición, se trataría de «un arte liberado de toda superestructura histórica y simbólica, un arte basado en el carácter empírico y no especulativo de la investigación»<sup>142</sup>. El mismo Celant escribió el manifiesto del movimiento con ocasión de otra importante exposición sobre el tema: *Arte Povera* (Bologna, 1968). En dicho manifiesto el crítico contraponía las prácticas del *arte povera* y sobre todo la poética de sus artistas, marcada por los acontecimientos y los materiales habituales de la vida cotidiana, al arte rico y sofisticado predominante en la época. Celant veía en las obras de un conjunto de artistas –como, entre otros, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Pier Paolo Calzolari o Mario Merz– una continuación de la objetualidad propia del arte *trash* que, con una actitud crítica, contraponía el reciclaje de materiales secundarios y anónimos, o de objetos de uso cotidiano que nos acompañan en nuestro día a día y nos pasan desapercibidos, a la estetización de la vida cotidiana de la incipiente sociedad posfordista, a la objetualidad propia de una sociedad de consumo marcada por la moda y el diseño en expansión y por una creciente tecnologización. A todo eso, los artistas *poveri* contraponían una nueva especie de «*ready made* subtecnológico y romántico, opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada y consumista, como un arte reivindicador de una microemotividad y de una nueva subjetividad»<sup>143</sup>.

En un artículo publicado en *Ricerche di storia dell'arte* en septiembre de 2014 y titulado «“Oltre l'oggetto”: qualche considerazione su Arte Povera e performance», Claudio Zambianchi explica la conexión entre objeto artístico y performatividad en las obras del *povera*. Así, se pregunta si en ellas el trabajo realizado en el espacio y con objetos se puede re-conectar con aquellas características ligadas a la temporalidad de la vivencia corpórea irreplicable que son propias de la *performance* y que generalmente están asociadas a los trabajos performativos clásicos que implican el cuerpo del artista, y que en el conjunto de las prácticas de este movimiento eran bastante menores. Según Zambianchi, los objetos cotidianos instalados en las obras del *povera* desarrollarían su propia *performance* en el espacio y tendrían una agencia propia hacia el público y hacia el propio artista. El autor argumenta que la idea poverista de la obra de arte no es nunca estable y por eso tiene un

---

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> *Idem.*

valor performativo. Reflexiona entonces sobre las relaciones entre los objetos y el espacio en este movimiento artístico y propone considerar primordial la experiencia vivida del objeto como un valor performativo. La idea de obra como objeto estable es sustituida por la de imagen visual entendida como espacialidad ambiental. De esta condición del objeto artístico en lo contemporáneo da cuenta Germano Celant, que argumenta que el arte visual de esa época se caracterizaba por el paso del estadio visual al estadio «espacio-temporal» en la forma instalación. Esto ha llevado a la imagen a recorrer un trayecto desde significar el espacio a ser el espacio mismo. Es decir, la obra compuesta de objetos y materiales de lo cotidiano en el *arte povera* existe en un espacio contingente, temporalizado, que depende de su instalación, en una espacialidad fragmentaria, forjada por relaciones provisionales entre las partes. La forma de la obra en este caso testimonia, según explica Celant, la continua ruptura de la frontera entre arte y vida, es decir, entre la «acción» y el «ser». Acción y ser son, en su opinión, las palabras clave que atribuyen el sentido a los objetos y los materiales dentro de las obras de *arte povera*. En esta relación arte-vida trasciende los objetos para involucrar sus materiales compositivos: célebre es la obra de Calzolari que, con ocasión del ciclo de exposiciones efímeras –duraban un solo día– realizadas en 1968 en la galería La Tartaruga de Roma con título *Teatro delle mostre*, haciendo deshacer un bloque de hielo, provocaba una reacción química que, después de una explosión, levantaba un humo violeta en el recinto. Estas llamadas a lo material, a lo experiencial y a la contingencia son características clave de este movimiento.

En esos años, la aspiración a eliminar la separación arte-vida desemboca en Italia en un distinto tipo de interdisciplinaridad que aúna artes visuales y teatro de vanguardia, como por ejemplo el *Living Theatre* o el *Open Theatre*, según testimonia la exposición *Arte Povera + Azioni Povere*, realizada en los Arsenali de Amalfi en octubre de 1968 y en la cual el aspecto performativo es fundamental e involucra también materia y objetos, no solo el cuerpo del artista o del público. Unos meses después, en 1969, la editorial Rumma de Salerno publicó el catálogo del evento, con el mismo título de la exposición, que, según escribe Guasch:

«testimonió la contradicción entre el trabajo del crítico y del artista, y presentó en el encuentro de Amalfi como una tentativa del arte de salir del gueto de la industria de la cultura. Esta misma contradicción fue señalada también por H. Martin y T. Trini, que vieron en Amalfi una alternativa a las mistificaciones del vanguardismo consumadas en

Kassel, Venecia y Dusseldorf, una alternativa que consideraba a los mitos y clichés del vanguardismo como algo muerto. Alejados de la política de la “concentración” de Kassel, los encuentros de Amalfi significaron un intento de introducir otro modelo operacional en el campo de la creación artística, que presentaba el arte bajo una forma de acción»<sup>144</sup>.

En el libro *Arte Povera*, publicado también en 1969, Celant retoma la relación arte-vida citando a John Cage. Afirma que «el arte deviene una especie de condición experimental en la que se experimenta el vivir»<sup>145</sup>, y que una necesidad de autenticidad empuja el arte hacia los «elementos primigenios de la naturaleza [...], de la vida [...] y de la política»<sup>146</sup>. Constataremos que esta misma reacción y tendencia al trabajo con objetos y materiales ordinarios se mantendrá latente en el campo del arte contemporáneo en los años posteriores para volver a emerger en una serie de prácticas consideradas menores – el *performance*, el *body art*, el *post-human*– y en el conjunto de prácticas artísticas englobadas en el marco especulativo en la actualidad.

Ya en el *arte povera*, como en el caso de estas últimas prácticas, el acento está puesto en el «hacer mismo» en el «comportamiento». En el verano del mismo 1969 se celebra en San Benedetto del Tronto la muestra *Al di là della pittura*, que reúne artistas del *arte programmato*, del *arte povera* y del *arte processuale*. Como destaca también Zambianchi, en esta se vuelve a proponer la cuestión de la experiencia vivida del espacio, común a los tres ámbitos de investigación artística involucrados. En el catálogo de la exposición, uno de los curadores, Filiberto Menna, habla de la posibilidad de una experiencia distinta del objeto artístico que permite «establecer relaciones continuamente mutables con los objetos»<sup>147</sup> que en él habitan: el objeto aquí «contribuye a realizar un espacio vital, se transforma en una especie de herramienta para la escena de nuestra existencia

---

<sup>144</sup> *Idem*, p. 187.

<sup>145</sup> Germano Celant, «Arte povera» (1969), en Germano Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti* (Milán: Electra, 1985), p. 120.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>147</sup> Filiberto Menna, «Dall’oggetto allo spazio virtuale», en G. Dorfles, L. Mannucci y F. Menna (coords.), *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive* (Firenze: Palazzo Scolastico Gabriello, 1969). Catálogo de la muestra *Al di là della pittura: esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*.

cotidiana»<sup>148</sup>.

Los objetos en las instalaciones de los *poveristi* entablan una relación dinámica con el espacio, que es básica en su estética. Como sostiene su principal difusor e historiador, el ya citado Celant, el arte «deviene hecho, ya no posee una dimensión estético-formal, sino práctico-concreta»<sup>149</sup>. La mayoría de los integrantes del *arte povera* evidencian en él el tránsito desde una concepción del objeto como algo estable, como dimensión de permanencia, hacia la concepción del objeto como dimensión de contingencia, activa y dinámica. Así pues, en las instalaciones de estos artistas el espacio es concebido como un campo de relaciones en el que la obra puede acontecer. Las cosas no solo habitan el espacio, sino que lo constituyen; tanto es así que Luciano Fabro llegará a afirmar que «para conocer necesitamos de las cosas»<sup>150</sup>. Es decir, las cosas ayudan a encontrarnos en el espacio y a tomar conciencia de él. Otro eje importante para entender las prácticas del *arte povera* y su no convencional performatividad es la tensión que estas explicitan entre objetualidad y comportamiento. Esto ya lo había remarcado Celant en el texto para la primera muestra *Arte Povera-Im spazio*, poniendo el acento no tanto en los objetos en sí mismos como en los comportamientos que junto a ellos determinan la obra: acumular, montar, encajar, amontonar. Además estas acciones, que no son más que las que hacemos cotidianamente con los objetos, están vinculadas a la forma del espacio en el que se producen. Como destaca Zambianchi, retomando a Celant, el espacio en el que el *arte povera* «acontece» sugiere el entorno cotidiano de una habitación, el espacio informal en el cual las posiciones del público, del artista y de las obras se mezclan en un estado de «promiscuidad» que también es propio de la *performance*. En esta «situación de promiscuidad» los cuerpos del artista y del público devienen material en medio de otros materiales.

Según las palabras de Zambianchi:

«más que adoptar la *performance*, los *poveristi* prefieren asumir el objeto en una clave de

---

<sup>148</sup> *Idem*.

<sup>149</sup> Germano Celant, «Senza titolo» (1971), en Germano Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti* (Milán: Electra, 1985), p. 154.

<sup>150</sup> Carla Lonzi, «Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro» (1966), en L. Conte, L. Iamurri y V. Martini (coords.), *Scritti sull'arte* (Milán: Et al Edizione, 2012), p. 465.

contingencia y temporalización, haciéndole adquirir, en la obra, una calidad no permanente propia de la *performance*; [...]. El objeto pierde importancia en cuanto cosa y adquiere importancia en términos de relaciones activas establecidas con el artista, el público y el espacio, asumido en su dimensión fenomenológica. [...] La calidad contingente y temporalizada del objeto hace que el acento, más que sobre la acción en sí, recaiga sobre el espacio en cuanto contexto de relación entre los objetos. [...] Se trata pues de una espacialidad que se construye a partir no de los objetos aislados, sino de la experiencia de sus relaciones recíprocas y de la relación entre ellos y la presencia del artista. Palazzoli habla de “nexo de objetos”: no importa el objeto, sino el encuentro con el objeto por parte de un espectador en movimiento»<sup>151</sup>.

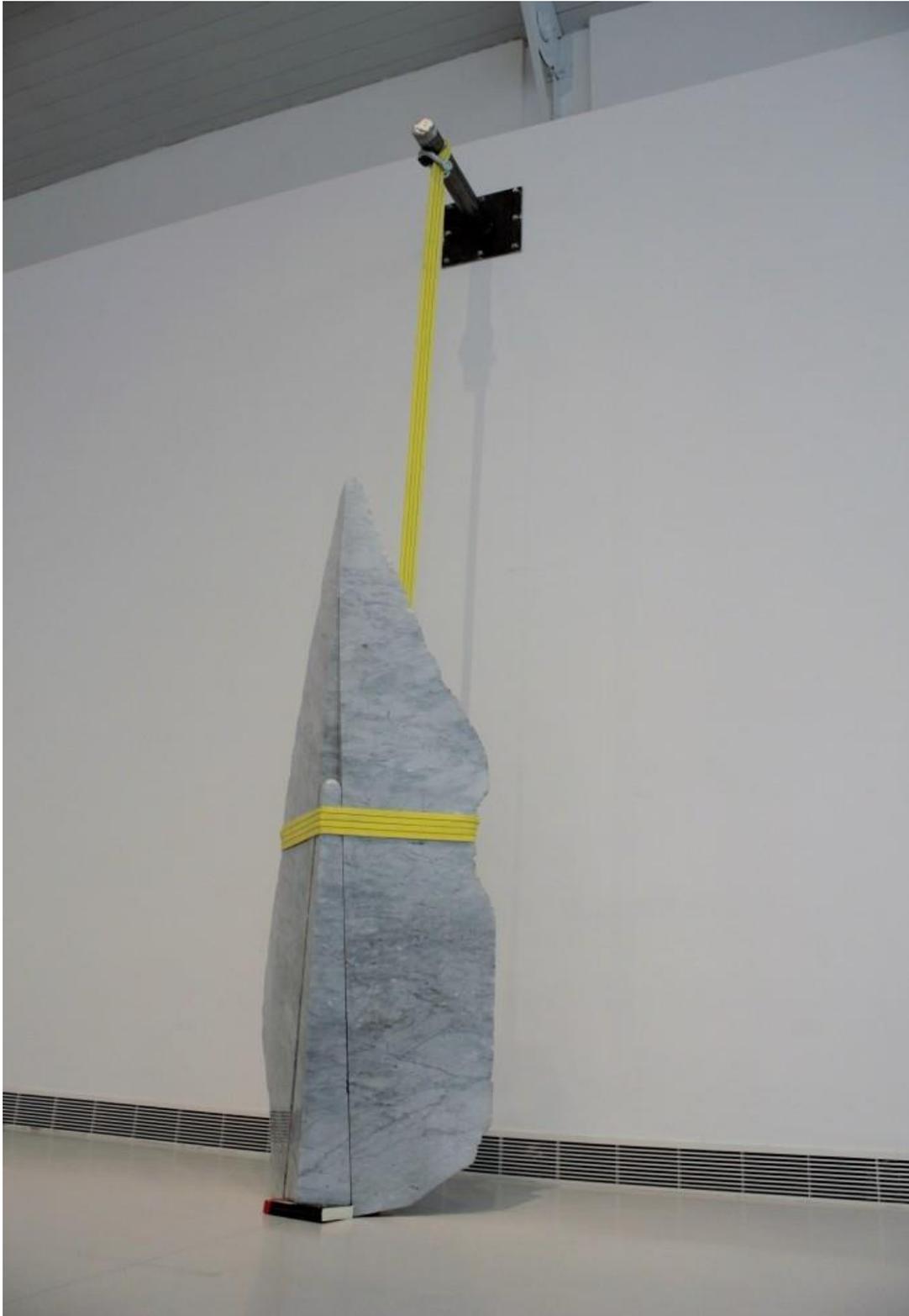
En conclusión, a tenor de lo argumentado por los autores mencionados, el mundo que emerge del imaginario de los *poveristi* es un universo formado de objetos encajados en un puzle abierto a un abanico de posibilidades de combinación. De hecho, cuando los *poveristi* ponen en escena los objetos, no lo hacen para evidenciarlos en cuanto objetos, sino para «hacer espacio». Así el conjunto de objetos viene a ser una especie de totalidad contingente y casual: esta descripción acerca, en algunos aspectos, la investigación de los artistas del *arte povera* a muchos artistas que en nuestros días trabajan con lo cotidiano desde la contingencia, la temporalidad y la centralidad de los objetos en sus distintos papeles en la sociedad contemporánea.

---

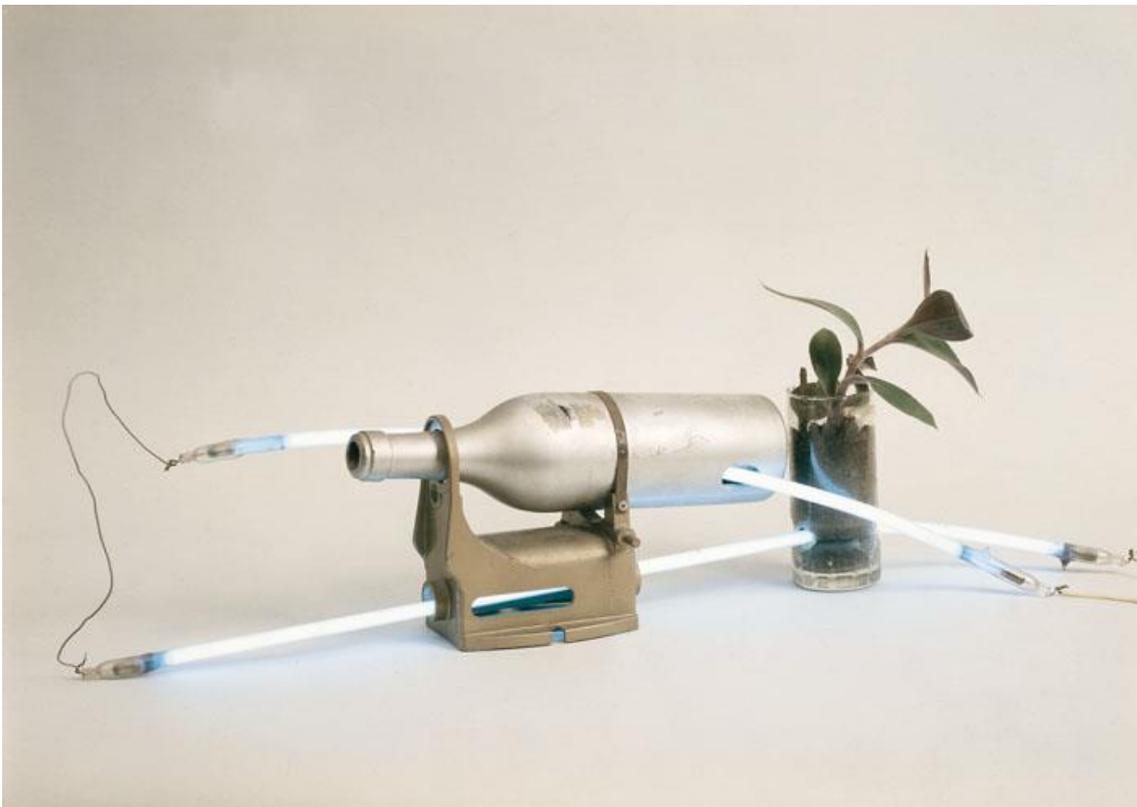
<sup>151</sup> Claudio Zambianchi, «“Oltre l’oggetto”: qualche considerazione su Arte Povera e performance», *Ricerche di storia dell’Arte* 3 (septiembre-diciembre 2014): 32.



**Foto:** Luciano Fabro, *Perchero (de Nàpoles)*, exposición antológica en el Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Museo Reina Sofía, Madrid (2015).



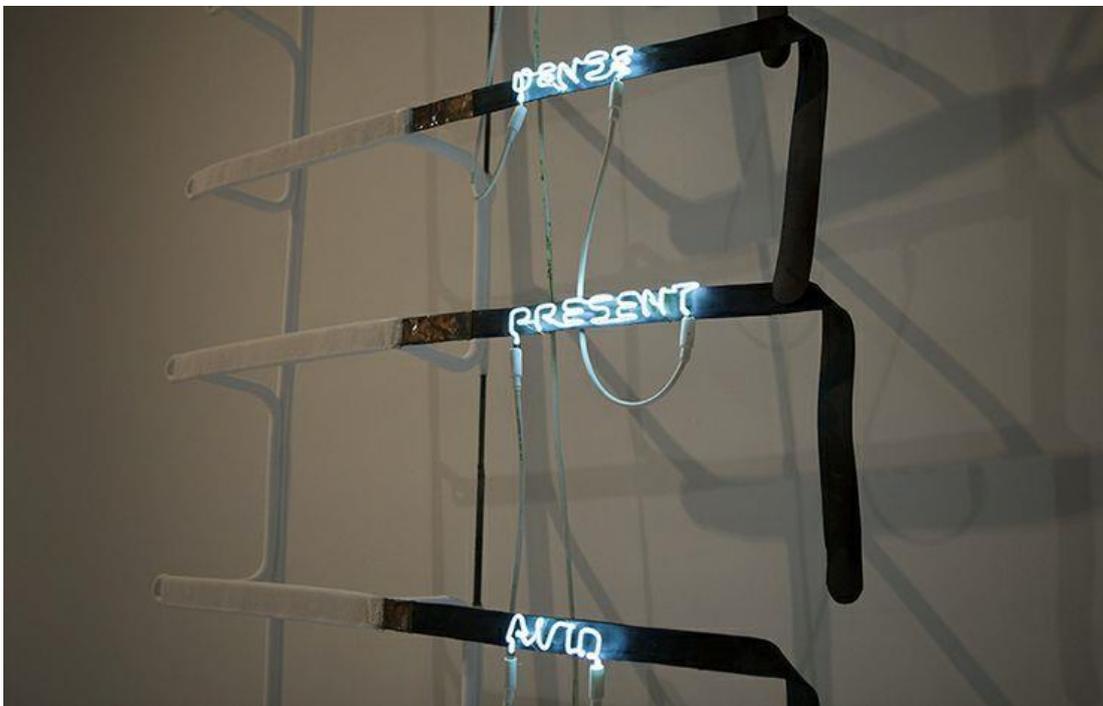
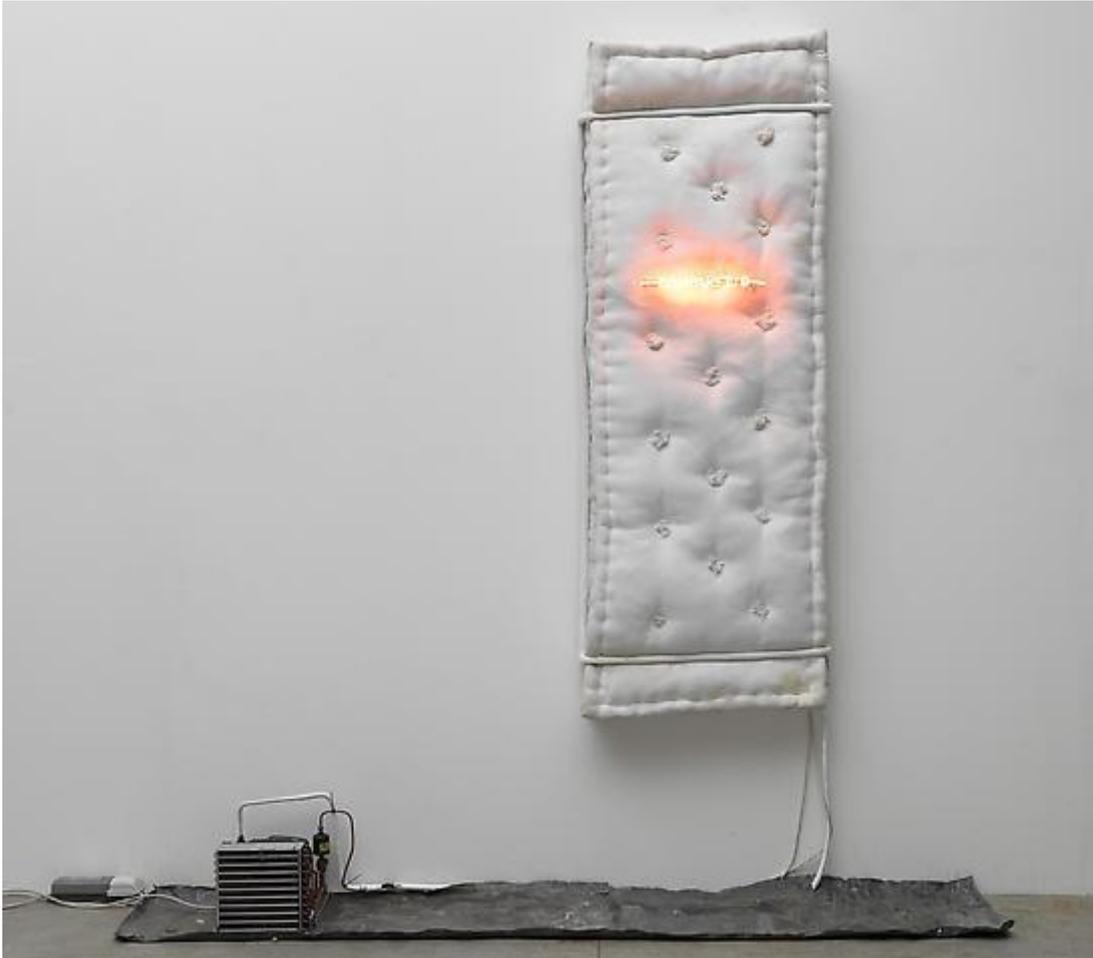
**Foto:** Luciano Fabro, exposición antológica en el Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Museo Reina Sofía, Madrid (2015).



**Fotos:** Luciano Fabro, serie *Piedi* (1968-2000), y Mario Merz, *Vaso y Botella atravesados* (1968).



**Fotos:** Mario Merz, *Tavola a spirale* (1982) y *Che Fare* (1968-1973).



**Fotos:** Pier Paolo Calzolari, *Combustio* (1970) y *Sin título* (1971).



**Fotos:** Pier Paolo Calzolari, *Non* (1969-1970) y *Baignoire (Dialogue entre l'eau e et l'oeuf)* (1996).

### 3.2.5 Materiales y procesos compositivos: una nueva relación con las imágenes

En términos generales, si nos quedamos dentro de los confines exclusivos del arte y focalizamos la atención sobre cuestiones internas al objeto artístico, quizás lo que comparte la mayoría de los trabajos en el arte reciente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es el conflicto entre las cualidades literales de los materiales empleados y su trascendencia, esto es, la relación materia y forma. Este contraste se puede decir que fue una constante desde el primer *modernismo*<sup>152</sup>, y su surgimiento fue acompañado por un desplazamiento de la atención por parte de la labor artística desde la actividad del artista como creador, productor, hacia la actividad mental de selección y ensamblaje. Esto se puede interpretar como consecuencia del desplazamiento del interés desde la interpretación literal de la obra hasta su interpretación conceptual, lo cual permite incluir en el proceso creativo todo lo que esté al alcance de la mano. Muchos historiadores y críticos han identificado un proceso de desmaterialización en el arte contemporáneo según el cual el componente físico de la obra de arte se disuelve y flexibiliza con relación al contenido conceptual, proceso que fue tan lejos que Lawrence Weiner incluso llegó a declarar que la obra de arte es solamente una proposición, iniciando al arte conceptual posminimalista de los sesenta, que forja una alianza con la crítica teórica. Sobre todo a partir de los años ochenta, y siguiendo la disolución de la especificidad del medio, un gran número de artistas demostró un renovado interés por la noción de «objeto», especialmente insertado en esculturas o instalaciones, y prestó una atención particular a la noción de «proceso creativo» más que al resultado final de la obra: es muy común, por ejemplo, la práctica de mostrar el *backstage*, el proceso, el montaje, como si la contemplación dejara paso a la comprensión de la obra. Mientras tradicionalmente el estudio del artista era visto como un lugar de reflexión y trabajo solitario, ahora deviene un taller abierto al mundo, donde muchos artistas trabajan con un equipo de técnicos para obtener el resultado deseado.

---

<sup>152</sup> Antecedentes modernistas pueden ser identificados en los futuristas Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini, en Picasso, en Braque, además de en Duchamp. Los futuristas abrazaron un modernismo particularmente agresivo en un intento de eliminar la tradición artística. Auspiciaban la demolición de los museos mientras sus obras absorbían lo cotidiano, aunque solo en términos de contenido, como por ejemplo las escenas dinámicas de la vida urbana. Extendían el futurismo a ámbitos no excelsos, como los vestidos, los muebles o los objetos de cocina.

Parece que el hacer artístico<sup>153</sup>, como señala el comisario Alain Cueff en su estudio sobre el arte de los ochenta, «se acaba convirtiendo en un modo de probar el material y sus posibles formas, y precisamente por eso su resultado inmediato o sus consecuencias a largo plazo no son previsibles»<sup>154</sup>.

El interés por materiales no tradicionales a lo largo del siglo XX fue motivado en muchos casos por la ambición de los artistas de establecer un vínculo más inmediato entre su trabajo y el contexto social, político y cultural en el que estaban operando con el fin de subrayar que el arte no existe fuera de la sociedad, sino que es parte vital de ella<sup>155</sup>. El historiador del arte Nikos Papastergiadis observa este fenómeno:

«Hacer arte tomando lo que está al alcance de la mano. Reflexionar acerca de las más grandes abstracciones filosóficas desde el punto de vista de nuestras más íntimas experiencias personales. Ver el cambio como parte de nuestras elecciones y respuestas al inventario de exigencias y obligaciones de la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, donde lo cotidiano y las estructuras dominantes son percibidos como interconectados, podemos también constatar que arte, teoría y política están en constante diálogo. Una no puede proceder sin las otras»<sup>156</sup>.

Seguramente la ruta que determinó estas interconexiones fue trazada por el progresivo crecimiento de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías y la consiguiente diseminación de la información y de las imágenes artísticas en entornos cotidianos, en un doble flujo: lo cotidiano en el arte y el arte en lo cotidiano. Al mismo tiempo, como ha explicado extensamente Hal Foster en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*<sup>157</sup>, asistimos a partir de finales de los años setenta del siglo pasado a un «giro

---

<sup>153</sup> Intuitivamente esta expresión trae a la memoria el texto de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*.

<sup>154</sup> Alain Cueff, «The artwork – The work», en Ulrich Loock (coords.), *The 80s: A topology* (Oporto: Museu Serralves, 2007), p. 45. [Traducido por la autora.]

<sup>155</sup> Prólogo al catálogo de *Keeping it real. An exhibition in four Act* (Londres: Whitechapel Gallery, 2010), p. 13. [Traducido por la autora.]

<sup>156</sup> Nikos Papastergiadis, «Everything That Surrounds: Art Politics and Theories of the Everyday» (1998), en Stephen Johnstone, *The Everyday* (Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2008), p. 74. [Traducido por la autora.]

<sup>157</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (Barcelona: Akal, 2001), p. XI.

semiótico» en el arte y en la cultura en general, por lo cual la supuesta desmaterialización del arte mencionada arriba se traduce en una preponderancia de la producción teórica respecto a la material. Esto marcaría el inicio del arte posmoderno, en el que la producción teórica se vuelve tan importante como la artística. En este contexto la teoría, que contextualiza el elemento cotidiano volviéndolo arte, no debe ser considerada simplemente una herramienta conceptual, sino que adquiere el valor de una forma simbólica. Observa Foster:

«Como otros en mi ambiente, me encuentro en cierta distancia del arte moderno, pero a poca distancia de la teoría crítica. En particular, me encuentro cerca del giro semiótico que revigorizó a gran parte del arte y de la crítica sobre el modelo del texto en la segunda mitad de los setenta (algo tratado en el capítulo 3), pues me formé como crítico en esa época, cuando la producción teórica se hizo tan importante como la artística. (A muchos de nosotros nos parecía más provocadora, innovadora y urgente; pero entonces no había una contienda real entre, por ejemplo, los textos de Roland Barthes o Jacques Derrida y la pintura *new-image* o la arquitectura pop-historicista). [...] Aquí podrían aventurarse dos intuiciones retrospectivas. Desde mediados de los setenta la teoría crítica ha funcionado como una continuación secreta de la modernidad por otros medios: tras el declive de la pintura y la escultura tardomodernas, ocupó la posición de las bellas artes, al menos en la medida en que conservaba valores tales como la dificultad y la distinción, que habían perdido importancia en la forma artística. Asimismo, la crítica teórica ha servido como una continuación de la vanguardia por otros medios: tras el clímax de las revueltas de 1968, también ocupó la posición de la política cultural, al menos en la medida en que la retórica radical compensaba un poco el activismo perdido (a este respecto, la crítica teórica es una neo-vanguardia por derecho propio)»<sup>158</sup>.

Más adelante, a partir de los años ochenta y noventa, también la relación que los artistas establecen con las imágenes parece multiplicarse: además que mantener una relación crítica, además de juzgar las imágenes como ideológicamente sospechosas<sup>159</sup>, el final de

---

<sup>158</sup> *Idem*, p. XII.

<sup>159</sup> La crítica directa de las imágenes es más propia del arte político desde los años sesenta hasta finales de los ochenta. Véanse Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2002), y la Internacional Situacionista.

siglo demuestra un creciente interés por la imagen como material para otro tipo de *ready-made*, y no solo como expresión de una realidad virtual o de lo virtual; con esto me refiero no simplemente al género de los *collages*, sino a esas obras que instalan fotografías, vídeos o partes de películas cinematográficas, como por ejemplo algunas de Sam Taylor Wood, Julia Scher, Beat Streuli, Tracey Moffatt, Marijke Van Warmerdam, por mencionar algunos, y en general los géneros de la instalación fotográfica y la videoinstalación. Por otro lado, el *collage* se transforma en una estrategia, no para la construcción de narrativas surrealistas o *détournement*, sino como táctica (como diría De Certeau) para evidenciar las cualidades inherentes a las mismas imágenes usadas, la mayoría de las cuales representan elementos de nuestra vida cotidiana. Rozando lo banal, el objeto artístico es así llevado hasta el límite de su reconocibilidad.

Llegados a este punto, podríamos intentar construir una economía de las producciones artísticas que a partir de finales de los ochenta tejen una relación entre arte y cotidiano, en base a los siguientes criterios:

- 1- La mayoría de las obras en cuestión se reducen a la forma instalación, objeto instalado o *collage*.
- 2- Estas obras se pueden redistribuir en dos marcos distintos, a partir de la dialéctica entre materia y forma, ya propia de buena parte del arte modernista. Tal dialéctica se disuelve a partir de los años setenta en la crítica teórica (desmaterialización) y, como veremos, volverá a constituirse a principios del 2000. A raíz de esta constatación se catalogarán las obras y las exposiciones que explicitan la relación entre arte y cotidiano en dos marcos fundamentales: el marco textual y el marco especulativo.

## Parte IV

### Lo cotidiano en el arte entre 1980 y 2014. Herramientas epistemológicas y casos de estudio

#### 4.1 Herramientas de interpretación de los proyectos: marco textual y marco especulativo

##### 4.1.1 La pasión por el signo en el arte contemporáneo: el marco textual

En el capítulo 3 de su libro *El retorno de lo real* Foster identifica dos posturas fundamentales en los debates sobre la posmodernidad en arte a finales de los años setenta: una alineada con la política neoconservadora de la posmodernidad y otra asociada con el posestructuralismo. Estas dos tendencias se materializan fundamentalmente en dos prácticas: el pastiche por un lado y la textualidad (el giro textual) por otro lado.

«Según todas las apariencias, estas dos versiones de la posmodernidad se oponían diametralmente. Así, tras la supuesta amnesia de la abstracción moderna, la versión neoconservadora de la posmodernidad proclamó el retorno de la memoria cultural en forma de representaciones históricas en el arte y en la arquitectura. Asimismo, tras la supuesta muerte del autor, se anunció el retorno de la figura heroica del artista y el arquitecto. Por su parte, la versión posestructuralista de la posmodernidad produjo una crítica de estas mismas categorías de la representación y la autoría. Esta oposición continuó en otros frentes también. Así, la versión neoconservadora de la posmodernidad tendió a considerar el fetiche moderno de la forma como una práctica no estricta del *pastiche*, cuyo supuesto populismo a menudo encubría una codificación elitista de las referencias. Por su parte, la versión posestructuralista de la posmodernidad intentó rebasar tanto las categorías estéticas formales (el orden disciplinario de la pintura, la escultura, etc.) y las distinciones culturales tradicionales (la alta cultura frente a la de masas, el arte autónomo frente al utilitario) con

un nuevo modelo de arte como texto. Y así es como se libró esta batalla»<sup>160</sup>.

A estas dos posturas, según Foster, se añadiría luego «una tercera postura sobre la posmodernidad, derivada del mandado marxista de relacionar las formas culturales de significación con los modos socioeconómicos de producción»<sup>161</sup>. Según esta postura, si en la primera sociedad industrial, por medio de la producción de masas, asistimos a la reificación y luego fragmentación del *objeto*, en la sociedad de consumo capitalista avanzada, examinada por autores como Jean Baudrillard o Frederick Jameson, asistimos a la reificación y fragmentación del *signo*. Este proceso, aunque no captado como tal en las prácticas artísticas, opera en ellas: la reificación y la fragmentación como elementos base de la estética posmodernas funcionan implícitamente como crítica del concepto de universalidad y totalidad. Foster propone una lectura sintomática de la teoría y del arte que resulta muy efectiva, a pesar del riesgo de reducir las prácticas culturales a las fuerzas socioeconómicas: existiría una conexión entre arte posmoderno, teoría posestructuralista y sociedad de consumo avanzado, y si la producción artística de los años sesenta se podía conectar con la producción y el consumo en serie, la desarrollada a partir de los setenta se podría conectar con la reificación y fragmentación del signo.

Con el fin de trazar una genealogía acerca de la disolución signo y luego relacionarla con el arte y la teoría de los años setenta y ochenta, identifica cuatro líneas genealógicas, divididas en dos grupos: las dos primeras remiten a los textos posestructuralistas de Roland Barthes y Jacques Derrida: *S /Z* (1970), donde Barthes descodifica el relato *Sarrasine*, escrito por Honoré de Balzac en 1830, y *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* (1966), en el que Derrida deconstruye la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss. Estos dos textos, afirma,

«sugieren un modo no solo de relacionar el signo con dos deslizamientos epocales, el primero asociado con el capitalismo mercantil, el segundo con la alta modernidad, sino también de relacionar la teoría posestructuralista con un deslizamiento posterior en nuestro

---

<sup>160</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (Barcelona: Akal, 2001), p. 75.

<sup>161</sup> *Ídem*, p. 76.

propio período»<sup>162</sup>.

Las segundas dos líneas genealógicas remiten a Jameson y Baudrillard, para los cuales «el paso de la lingüística estructural a la semiótica posestructuralista es un proceso de abstracción», como veremos más adelante. Según Foster, en *S/Z* Barthes relaciona el orden simbólico del mundo occidental y sus cambios epocales con el sistema económico que le subyace. Así asocia el paso del orden feudal del índice –relativo a una sociedad organizada en órdenes jerárquicos y basada en la riqueza fija en tierras y oro– a un nuevo régimen de signos equivalentes, relativo a una sociedad capitalista, estructurada en torno al promiscuo papel moneda. Esto correspondería a un deslizamiento semiótico desde el orden del índice, de una marca fija de la identidad, hacia el orden del signo, de una relativa movilidad de posición, en un proceso continuo de equivalencias, de representaciones, que nunca se detendrá: en este orden los signos, desde los monetarios hasta los sexuales, se intercambian, el significante se despega del significado y gira sin fin. Este proceso discurre en paralelo a la expansión del capitalismo mercantil, es decir, el sistema socioeconómico con el que se ha desarrollado el arte moderno. Derrida, por otro lado, en *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas* (1966), también proyecta el orden semiótico de alta modernidad en un momento del pasado, pero en lugar de centrar su análisis en el paso de la sociedad feudal a la mercantil, se concentra en la sociedad del capitalismo monopolista. En este mismo texto escribe sobre la ruptura epistemológica producida en la lingüística estructural. Para Derrida esta ruptura nos lleva a plantearnos la estructura al margen de un centro fijo o una presencia central. El célebre pasaje dice:

«Este fue el momento en el que el lenguaje invadió la problemática universal, el momento en el que, en ausencia de un centro u origen, todo se convirtió en discurso [...], es decir, un sistema en el que el significado central, el significado original o trascendental, nunca está absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental amplía al infinito el dominio y el juego de la significación»<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> *Ídem*, p.77.

<sup>163</sup> Jacques Derrida, *Writing and Differerece*, traducido por Alan Bass (Chicago: Universitv of Chicago Press, 1978), pp. 179 y 383. [Edición en castellano: Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Madrid: Alianza Editorial, 1989).]

Esto significa que tendencialmente en la contemporaneidad todo se vuelve discurso, siendo esta una tendencia evidentemente idealista de nuestra cultura contemporánea. Esta ruptura implica un descentramiento de la cultura que tiene sus últimas consecuencias en la escritura hipertextual de Barthes, o en el concepto de un saber rizomático de Deleuze y Guattari. La ruptura epistemológica subrayada por Derrida en la lingüística estructural es contemporánea a la ruptura artística inaugurada en la alta modernidad, que asiste a la explosión y fragmentación de la forma artística, al margen de expandirla, según la definición de Rosalind Krauss. El máximo ejemplo en este sentido sería entonces la práctica moderna, a partir del cubismo, del *collage* y, luego, de su traducción tridimensional en las instalaciones y cuadrimensional en las instalaciones interactivas, porque esta técnica explora sistemáticamente «las condiciones de representabilidad implicadas por el signo»<sup>164</sup> mediante el descentramiento de la estructura lingüística, la relativización de los significados y el juego de la significación. Como ya se ha apuntado en la primera parte de este trabajo a propósito de los distintos momentos de la sociedad de consumo moderna, todo lo que Barthes y Derrida describen se gesta en un momento pasado y se desarrolla plenamente en nuestro propio presente, el del capitalismo avanzado posmoderno, en su fase transestética. En particular, Derrida subraya un deslizamiento desde una estructura centrada, que remite a un significado original trascendental, hacia un «sistema de diferencias» en el que no existe un centro, y que se puede traducir en términos sociohistóricos y geopolíticos, como se ha comentado en la primera parte de este trabajo. En este último sentido, esta estructura descentrada es total por cuanto remite a un orden diferencial que regula las relaciones en todo el mercado mundial: en este sistema global, con la expansión multinacional del capitalismo y su división internacional del trabajo, centro y periferia son deconstruidos.

Las segundas dos líneas genealógicas de la disolución del signo reconducen –según Foster– a Baudrillard y a Jameson. Para ambos el paso de la lingüística estructural a la semiótica posestructuralista constituye un proceso de abstracción. Antes, en la lingüística estructural, el referente es puesto entre paréntesis; luego, en la semiótica posestructuralista, el significado es liberado y redefinido como otro significante. Un reflejo de este proceso se

---

<sup>164</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1984), p. 34. [Edición en castellano: Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 51.]

encuentra en el arte contemporáneo: con el formalismo de la alta modernidad el referente es abstraído, y por eso se habla también de un proceso de desmaterialización del arte, que se concreta en una falta de objetividad de su arte y arquitectura. Mientras, posteriormente, en la posmodernidad el significado es liberado, como también pasa en el mundo mediático, compuesto por imágenes virtuales y simuladas, denominadas por Baudrillard «simulacros», y por Jameson, «significantes esquizofrénicos». Resumiendo la posición de Foster, quien retoma a Barthes y Derrida, por un lado, y a Baudrillard y Jameson, por otro, existiría una conexión entre la lingüística estructural y la alta modernidad y luego entre el posestructuralismo y la posmodernidad. El agente último de esta abstracción sería el capital, cuyo interés en la destrucción de todo referente radica en su necesidad de establecer su ley fundamental de equivalencia y cambio, sobre el que se sustenta todo su sistema mercantil. Estos mecanismos se reflejarían en el conjunto del arte contemporáneo, como se puede constatar a partir de una nueva clase de textualidad presente en todas las artes: desde la autonomía del signo de artistas de la tradición de la pintura abstracta, como Mondrian, hasta la arbitrariedad del signo en el cubismo, en sus *collages* y construcciones, la exploración anarquista del signo en el dadá o en el futurismo y sus *performances* o en un sentido transformativo, como en el constructivismo ruso. En un primer momento la liberación moderna del signo ha sido paralela a la liberación moderna de la forma artística respecto a «la realidad», aspirando, según ha defendido Greenberg, a un estado de autonomía y pureza. Pero la historia está permanentemente salpicada de tensiones y negaciones, y la autonomía semiótica con sus leyes siempre tuvo que lidiar con su antítesis, la arbitrariedad semiótica, respaldada por las vanguardias y neovanguardias. Con la neovanguardia en particular –en el neodadá, con artistas como John Cage o Fluxus, o en el arte pop– los significantes se hacen literales y la textualidad incipiente en el primer capitalismo se deviene vez más evidente.

Estos ejemplos testimonian una nueva clase de textualidad en todas las artes contemporáneas, y en particular en aquellas protagonizadas por objetos e imágenes extraídos de la cotidianidad hipersignificada de la sociedad de consumo. Sin embargo, la textualidad de las artes no ha encontrado el campo completamente libre, y en el curso de la historia ha se ha topado con diversas resistencias, que la pusieron a prueba. Y es que la disolución del signo no ha sido tan definitiva como sugieren Jameson o Baudrillard. Las resistencias que encontró el giro textual en su desarrollo estuvieron protagonizadas por

grupos de artistas que se resistían a una cultura marcada por la disolución del signo; y mientras que algunos artistas la explotaron, reificando el lenguaje estético por medio de tautologías lingüísticas (por ejemplo hablar de la forma artística o de la institución artística desde el arte), como las de gran parte del arte conceptual, o a través de la fragmentación del lenguaje estético en prácticas efímeras, como las instalaciones, otros intentaban fundamentarlo por otras vías utilizando nuevos materiales y técnicas, como el *arte povera*, o poniendo cuerpos y sitios reales en el centro de sus prácticas artísticas, como en el *body art*, en la *performance* o en las intervenciones *site specific*. Como veremos en la parte final de este trabajo, la más reciente resistencia al giro textual en arte se manifiesta a partir del primer decenio del dos mil, cuando se conforma en el campo de distintas disciplinas un giro materialista, paralelo al surgimiento en el campo teórico del nuevo materialismo y del movimiento filosófico del realismo/materialismo especulativo. Estos dos grandes marcos contrapuestos, el textual y el que denomino especulativo, se aplican con particular eficacia a todas aquellas obras que usan objetos o imágenes extraídos de lo cotidiano o que utilizan una simbología de la vida cotidiana en la sociedad de consumo contemporánea.

#### **4.1.2 Intertextualidad y apropiación según Angélica Tornero**

Otra interpretación de tipo «textual» a las prácticas artísticas posmodernas se la debemos a la teórica de la literatura y filósofa Angélica Tornero Salinas, que, en un artículo publicado en la revista *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, de la Universidad Autónoma del estado de Morelos (México), con el título «Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte», teje las relaciones entre la teoría de la intertextualidad elaborada por Julia Kristeva a partir de los desarrollos filosóficos previos del lingüista ruso Mijaíl Bajtín y la práctica apropiacionista en arte, sobre todo a partir de la década de los ochenta. Según Tornero, Kristeva retoma los estudios de Bajtín acerca de los usos sociales del lenguaje en el capitalismo ruso del siglo XIX y principios del siglo XX, y acerca del papel del lenguaje en la comprensión del mundo a partir de circunstancias concretas, sociales e históricas. Empieza así a analizar los discursos literarios realizados con distintas «formas de hablar» próximos a la vida cotidiana, identificando en las novelas de su tiempo una «diversidad de lenguajes» conformada por el uso de expresiones distintas extraídas de diferentes contextos, por lo cual la voz de los autores de los textos, como por ejemplo

Dostoyevski, se aleja de la obra para entrar en diálogo con otras voces ajenas. Esto daría lugar a un «diálogo sociohistórico»<sup>165</sup> en el que se escucharían la «voces de la diferencia»<sup>166</sup>. Kristeva retoma este concepto de discurso dialógico en el interior del texto, «intersubjetivo», para formular su teoría del texto como «intertextualidad», en el cual el acto de citar adquiere un papel especial. Escribe Tornero:

«Kristeva observó que en estas reflexiones estaba implicado el carácter “citacional” del texto literario; es decir, dos ideas: la de que en todos los discursos se “citan” otros discursos y la de que toda lectura se construye como discurso. De la noción de intersubjetividad, Kristeva transitó a la de intertextualidad. No se trataba ya de relaciones entre sujetos, sino de relaciones entre textos. Imbuida en el espíritu de época que le tocó vivir, específicamente en relación con los desarrollos de Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida, la autora se adhirió a las ideas de la “muerte del hombre” de Foucault y la “muerte del autor” de Barthes; dos reflexiones principales que surcaban el contexto del surgimiento del posestructuralismo francés. Al considerar al escritor en el marco de la estructura dialógica de la novela, este se reducía a un código, “a una no-persona, a un anonimato (el autor, sujeto de la enunciación) que se mediatizaba a través de un él (el personaje, el sujeto del enunciado). [...] Para desarrollar la noción de intertextualidad, Kristeva postula una concepción espacial del lenguaje poético; no una cadena lineal, sino una red de relaciones simultáneas. A partir de esta concepción, determina tres dimensiones del espacio textual: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Estas tres dimensiones están en diálogo permanente. La relación entre el sujeto de la escritura y el destinatario es horizontal, mientras que la del texto y el contexto es vertical. Ahora bien, escritor y destinatarios se presentan en tanto que discurso, de modo que tanto las relaciones horizontales (sujeto/destinatario) como las verticales (texto/contexto) revelan que “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)”. Con estas reflexiones, plantea la descripción de la intertextualidad así: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es producido por la absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se ubica la noción

---

<sup>165</sup> Angélica Tornero Salinas, «Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte», en *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, n.º 16 (2012-2013): 88.

<sup>166</sup> *Ídem.*

de intertextualidad y el lenguaje literario se lee, por lo menos, como doble”»<sup>167</sup>.

Ahora bien, a partir de estas interpretaciones Tornero remarca que la intertextualidad «se convirtió en constructo principal para el análisis literario de las obras del siglo XX»<sup>168</sup>, y se puede decir que en esta noción derivada de la teoría de la literatura es evidente el espíritu de la época, que se evidenciará en otros ámbitos, como por ejemplo el arte contemporáneo. A partir de aquí la autora del artículo aplica estas mismas teorías a la interpretación de la práctica artística definida comúnmente como «arte de la apropiación», es decir, el trabajo realizado por varios artistas plásticos a nivel global que se caracteriza por la apropiación de artefactos ajenos, sean no artísticos o artísticos, para la creación de obras distintas que se constituirían, como relecturas de esos artefactos, en un nuevo texto que descifrar. Según Tordero, retomando el análisis de Anna Maria Guasch, Sherrie Levine sería un ejemplo privilegiado de este tipo de artistas, y la apropiación no sería nada superficial sino que estaría sustentada en una reflexión crítica:

«La apropiación no es una actividad frívola, que busca solo el placer de un lenguaje diferido y desplazado en el tiempo. La reubicación contextual de las pautas estéticas orienta la reflexión sobre el arte hacia lo social y lo político. Para los apropiacionistas, apoderarse de la obra de otro, copiar esta obra, implicaba su re-contextualización y, con ello, la puesta en duda de la subjetividad, del origen, de la originalidad. [...] La práctica de la apropiación implica militancia y en el caso de Levine se relaciona con la de las artistas, críticas de los usos de las imágenes de mujeres por la cultura de masas. Sherrie Levine se apropia de las fotografías de otros autores, dicho sea de paso, del sexo masculino, con lo cual inscribía su creación en la idea de la “muerte del autor”; al realizar este acto de “piratería” las fuentes autorales quedaban cuestionadas»<sup>169</sup>.

Es decir, la apropiación de objetos o imágenes cotidianos y su inserción en la obra de arte por parte de una generación de artistas que, como Levine, operaron sobre todo a partir de los años ochenta del siglo pasado responderían a la intención de visibilizar «los sistemas de

---

<sup>167</sup> *Ídem*, p. 90.

<sup>168</sup> *Ídem*.

<sup>169</sup> *Ídem*, p.92-93.

control y manipulación de la experiencia estética»<sup>170</sup> y así «desvelar los programas ideológicos ocultos en la imaginaria de la cultura de masas»<sup>171</sup>. Concluye entonces Angélica Tordero que:

«La intertextualidad y la apropiación surgieron de una inquietud semejante, relacionada con la idea de que, en la realización de obras de arte y literatura, interviene más de un autor. Es decir, se niega la afirmación de la estética moderna relacionada con la autoridad y, con ello, de la originalidad de las obras de los artistas. Aun cuando ambas se han desarrollado de manera diferente, en términos literarios y artísticos, es evidente que han cuestionado un paradigma fundamental que, sea como sea, nos permite reflexionar sobre la idea de la autoría y las maneras de la creación»<sup>172</sup>.

#### **4.1.3 Hacia el régimen poético-especulativo<sup>173</sup>: el marco especulativo**

Como hemos visto, en los últimos treinta años como mínimo, el arte que se define como contemporáneo ha estado marcado por el denominado «giro lingüístico», definido por la influencia que en el campo artístico han tenido las teorías del estructuralismo lingüístico (Wittgenstein y Saussure, especialmente) pero, sobre todo, por su revisión en términos posestructuralistas durante la posmodernidad. También Anna Maria Guasch, en el capítulo titulado «La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos. 1985-1990» de *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, recuerda la influencia del pensamiento posestructuralista, especialmente de Roland Barthes y Jean Baudrillard, en muchos artistas que hicieron suyos algunos de sus principales conceptos, sobre todo los de «signo» e «hipertexto». Los artistas que participan de estos conceptos utilizan los objetos del entorno cotidiano como signos insertados en un hipertexto y relegan la dimensión material de las cosas a un segundo plano, cuando no la abandonan totalmente. La obra

---

<sup>170</sup> *Ídem*, p.93.

<sup>171</sup> *Ídem*, p.94.

<sup>172</sup> *Ídem*.

<sup>173</sup> Esta parte de la tesis constituye un avance respecto al estado de la cuestión descrito en las páginas anteriores, y sus resultados han sido publicados en dos revistas científicas: *Artnodes* (n.º16) y *Murcritic*, plataforma de investigación de la ACCA (Asociación de Críticos de Arte Catalanes).

presentaría un texto latente: se interpreta a partir de elementos simbólicos de lo cotidiano instalados e insertados en un contexto en el que los objetos adquieren valor de fetiches como receptáculos de las «creencias» que el sujeto proyecta sobre ellos<sup>174</sup>. Como asimismo destaca Loredana Niculet en su artículo «Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo» (publicado en *Disturbis*, n.º 11, primavera de 2012)<sup>175</sup>, en estos estudios teóricos y prácticas artísticas son fundamentales la función del marco (institución), el cuestionamiento de la autoría, la importancia del método tanto para la práctica artística como para su explicación teórica, el carácter comunicante y documental de la obra y su estructuración interna como entramado polisémico de códigos. Estas interpretaciones de las prácticas artísticas con cosas cotidianas relegan los elementos materiales de la obra a un segundo plano frente a los lingüísticos: los aspectos epistemológico, lingüístico y metodológico; es decir, la dimensión comunicativa y la discursiva (textual) están en primer plano respecto a lo poético, es decir, a lo productivo, el *hacer como forma de pensar a partir de la manipulación plástica* (en los hechos). Resumiendo, podemos decir que el arte entendido de esta manera interpreta el mundo y la realidad y reflexiona sobre ellos desde la perspectiva lingüística y epistemológica (esto es, subjetivista, interna al sujeto), en línea con los desarrollos en los campos filosófico y teórico de la modernidad y posmodernidad, a partir de los cuales el sujeto pensante define la realidad dando origen a un pensamiento absolutamente «antropocéntrico»<sup>176</sup>, mientras que el conocimiento y la reflexión acerca del «objeto en sí» quedan abocados a un resignado olvido.

Si bien esta ha sido la tendencia dominante hasta nuestros días, asistimos en los últimos años a un giro en la producción artística y teórica determinado por el encuentro entre el arte y las teorías adscritas al materialismo o realismo especulativo<sup>177</sup>, que critica la

---

<sup>174</sup> Anna Maria Guasch, «La posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos. 1985-1990», en Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Forma, 2000), pp. 381-382.

<sup>175</sup> Loredana Niculet, «Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo» [artículo en línea]. UAB. *Disturbis*, n.º 11 (2012); [http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice\\_11.html](http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Indice_11.html) [consultado el 15 de febrero de 2015].

<sup>176</sup> El razonamiento kantiano, que ha influido en todo el pensamiento posterior, es antropocéntrico porque sitúa al sujeto pensante humano en el centro del universo y define los límites de lo conocable a partir de las estructuras puras a priori del intelecto humano, que fundan el pensamiento científico.

<sup>177</sup> «Materialismo especulativo» es la definición continental del movimiento, mientras que «realismo

condición antropocéntrica del pensamiento contemporáneo, y su planteamiento lingüístico y epistemológico, y condiciona, dotándola de un nuevo sentido, la interpretación de las cosas cotidianas en las prácticas artísticas y su producción. Estas últimas teorías proponen una serie de cambios con respecto a la definición de objeto y la relación entre objeto y sujeto que permiten abrir nuevas vías de trabajo con las cosas cotidianas y su inserción en las obras de arte y favorecen una redefinición en sentido experimental de tales prácticas artísticas objetuales a partir de una nueva forma de entender el quehacer artístico.

#### **4.1.4 Estéticas especulativas. Armen Avanesian**

En el número 93 de la revista alemana *Texte zur Kunst* destaca un texto del crítico y curador austriaco Armen Avanesian, que sostiene que, en el campo de la teoría del arte, el encuentro con el realismo/materialismo especulativo conduce al fin del «régimen estético» del arte contemporáneo, definido anteriormente por Jacques Rancière en contraposición al precedente «régimen de la representación». El «régimen estético» del arte está estrechamente vinculado a la lógica subjetivista, puesto que con este concepto Rancière designa propiamente un modo de experiencia humana y social en el que las llamadas «formas del arte» se producen, circulan y son recibidas. Según él, el arte sirve para cierta distribución de lo sensible, participa en una reconfiguración de la experiencia humana. El «régimen estético», por medio de su aparato –que comprende las instituciones artísticas, la crítica, la metodología y la estructuración interna de las obras–, es una herencia del idealismo moderno y de la estética kantiana en la medida en que representa la parte subjetiva de lo que Rancière llama «lo sensible», las formas subjetivas de la sensibilidad, condenando al silencio la identidad material y física del objeto y la acción inversa del objeto sobre el sujeto<sup>178</sup>.

---

especulativo» es la utilizada en el ámbito anglosajón.

<sup>178</sup> Como resume de manera muy clara Eric Nava Muño en un artículo publicado en la revista electrónica *Imagen* (2013), para Rancière las prácticas estéticas son políticas porque cuestionan y alteran lo que puede ser visto y dicho en la vida cotidiana: «El régimen estético se refiere a materiales e ideas obtenidos de lo cotidiano, que al ser presentados como arte marcan una diferencia con la realidad. El arte es parte del mundo, pero solo es arte cuando se define como diferente a este, cuando hace una crítica de los sistemas bajo los que opera y se convierte en un detonador de transformación social y

Avanessian, junto con un coro de voces provenientes de la teoría del arte contemporáneo, así como de la filosofía, anuncia un debilitamiento del «régimen estético» del arte, instaurado con las estéticas idealistas a partir del nacimiento del pensamiento moderno. La estética contemporánea ha demostrado su obsesión por el sujeto y su fijación con la percepción fenomenológica del mundo y el lenguaje, y esta deriva ha llegado tan lejos que hoy el arte como dimensión creativa parece haber perdido su razón de ser para disolverse en la dimensión estética y en la teoría. De esta forma el arte contemporáneo se ha encorsetado en la crítica discursiva del presente y ha perdido su capacidad de engendrar la ficción de un presente compartido y su papel de *poiesis*<sup>179</sup>, de marcar su época y generar sentido.

Esto supone –sigue Avanessian, citando a Peter Osborne y Suhail Malik– que solo una postura materialista puede crear las condiciones para un arte distinto del actual<sup>180</sup>. En el contexto de este análisis, invita a abandonar el «régimen estético» del arte, que hunde sus raíces en la epistemología de base kantiana hasta nuestros días, en la lingüística, en la fenomenología y en el correlacionismo<sup>181</sup> objeto-sujeto, a favor de un nuevo «régimen poético-especulativo» del arte, que tiene sus raíces en el concepto de *praxis poietica*:

«La poética, se refiere al hacer algo en que se cruza la frontera entre el no ser y el ser. El hacerse de algo no es reflexivo, no se agota en sus propias operaciones; la praxis poietica<sup>182</sup> trasciende el pensamiento puro y materializa sus objetos, cualquier cosa haga.

---

política». Eric Nava Muño, «El régimen estético del arte», en *Imagen, el periódico de los zacatecanos (versión online)*, 2013; <http://www.imagenzac.com.mx/hemeroteca/el-regimen-estetico-del-arte-04-17> [consultado el 13 de agosto de 2014].

<sup>179</sup> Según el Diccionario Enciclopédico Treccani, *poietico*: agg. [dal gr. ποιητικός, der. di ποίησις: v. poiesi] (pl. m. -ci), non com. En el lenguaje filosófico significa «que produce, que crea». La palabra tiene largo recorrido en la historia de la filosofía hasta Martin Heidegger y Paul Valéry. La *poiesis* es un hacer que crea sentido.

<sup>180</sup> Arman Avanessian, «The speculative end of the aesthetic regime», en *Texte zur Kunst*, n.º 93 (2014): 52. [Traducido por Federica Matelli.]

<sup>181</sup> Para la definición de «correlacionismo», véase más adelante.

<sup>182</sup> La recuperación del concepto de *poiesis* y su distinción del de praxis es, según Avanessian, necesaria, pues, como ha puesto en evidencia Giorgio Agamben, la ocultación del concepto de *poiesis* en el de *praxis* empezó en la antigüedad y se mantuvo hasta la era moderna, cuando bajo los auspicios del capitalismo el valor del concepto de *poiesis* quedó subsumido en la categoría dominante de «labor». Siguiendo a Agamben, Avanessian advierte que la moderna estética capitalista ha reducido la *poiesis* (es

La experiencia poética no es otra cosa que esta transgresión »<sup>183</sup>.

La apertura hacia un «régimen poético-especulativo» del arte, que recupera una filosofía de lo posible desde el presente, es necesaria para impulsar el cambio y nuevas perspectivas formales y culturales en la práctica artística, y prevé una consideración distinta del aspecto material de la realidad y del mundo. Confía en que el presente material exterior a nuestras mentes tenga una cantidad ilimitada de formas y posibilidades de cambio que, aunque desconocidas a priori por las facultades intelectuales del sujeto, no son inalcanzables. En este sentido, empieza a creer en la posibilidad de nuevas interacciones desde la perspectiva de un mundo que se conforma como una comunidad de humanos y no humanos, a la manera de Bruno Latour<sup>184</sup>, y en el que las cosas materiales, los objetos, tienen la capacidad de influir en nosotros y definirnos, al tiempo que los humanos pueden intervenir y redefinir el mundo de los objetos, estableciendo, por medio de la praxis poética y especulativa sobre lo real presente, márgenes de cambio material y de trasgresión del *statu quo*.

El «régimen poético-especulativo» corresponde a un giro materialista en la producción artística actual que se está manifestando por medio de distintas prácticas, algunas centradas en los aspectos locales y «secundarios» de la materia (sensaciones, colores) y que están próximas a ciertos aspectos de la estética romántica, y otras enfocadas en las dimensiones universales y «primarias» de la materia (formales, geométricas y matemáticas). En este sentido, tiene estrechas relaciones con algunas de las teorías fundamentales que forman parte del realismo/materialismo especulativo.

---

decir, la dimensión creativa de la labor, del hacer) al «cómo», a la cuestión práctica de cómo están hechas las cosas. De este modo la diferencia entre *poiesis* (enfática producción en el presente) y *praxis* (el simple hacer) se fue diluyendo. Así, según Avanesian, la *poiesis* conserva un matiz de experiencia y un nexo con el *sentido común*, que en su opinión tiene una base social y se produce solo cuando nuestro sentido en general se vuelve política y económicamente contemporáneo.

<sup>183</sup> Armen Avanesian, «The speculative end of the aesthetic regime», art. cit., 56.

<sup>184</sup> Descripción completa del concepto más adelante (véase nota 28).

#### **4.1.5 Materialismo especulativo: conceptos fundamentales**

Como ya hemos visto en la primera parte de este trabajo, realismo y materialismo son dos palabras clave en el discurso cultural y artístico de hoy. Antes de empezar cualquier descripción de su entramado teórico es necesario especificar el significado y la relación entre los términos realismo/materialismo para así entender por qué algunos pensadores eligen uno u otro. Los materialistas sostienen que todo lo existente es materia, fuerzas materiales y procesos físicos, mientras que los realistas defienden que la realidad es fundamentalmente independiente de la mente, o sea, básicamente los dos términos aluden a dos posturas distintas respecto de la definición de la realidad, a veces antitéticas, a veces reconciliadas. En líneas generales podemos decir que todo materialista tiende a ser también un realista (la realidad está hecha de materia y existe independientemente de la mente), mientras que no se puede afirmar que todo realista sea un materialista (por ejemplo, los significados simbólicos son reales, pero no son materiales). Una vez aclarado esto, nos acercamos al realismo/materialismo especulativo.

En el ámbito filosófico, el movimiento así denominado desde 2007 ha sido resaltado por ser una «crítica de la crítica». Los filósofos englobados en el realismo o materialismo especulativo son muy distintos entre sí y no todas sus teorías son «aplicables» al discurso artístico. Sin embargo, el movimiento en su totalidad, a pesar de las diferencias entre sus componentes, se aglutina alrededor de cuatro principios fundamentales que son los puntos cardinales de un nuevo paradigma de pensamiento: 1. en general la atención que se presta a la realidad objetual y la materia; 2. la crítica de lo que Quentin Meillassoux ha denominado «correlacionismo»; 3. la centralidad de conceptos como «ente» y comunidad transversal de humanos y no humanos (sujetos y objetos), y 4. la posibilidad de perfilar nuevas realidades posibles desde la realidad material.

La principal y primera preocupación del realismo/materialismo especulativo, al margen de las diferencias entre las vertientes racionalista y no racionalista del movimiento, ha sido la necesidad de reformular un pensamiento de la realidad que mantenga las aportaciones de la «crítica» pero que dé un paso adelante, más allá de aquella, en un intento de pensar de una forma distinta y nueva la realidad plural, de reconstruir la relación entre realidad y verdad y producir un nuevo concepto de realidad que sirva de base para posteriores derivaciones

filosóficas. Considerando que cada sujeto es también un objeto, lo que subyace en el núcleo de la ontología realista/materialista especulativa es la voluntad de una igualdad transversal entre sujetos y objetos que anule la hegemonía del sujeto en favor de un concepto de comunidad integral y radical que llegue a poner efectivamente –materialmente– en tela de juicio por un lado el antropocentrismo y la centralidad del sujeto y del lenguaje del pensamiento moderno y, por otro, el relativismo posmoderno. La transversalidad «material» de este pensamiento, que plasma una nueva realidad distinta y una visión comunitaria a partir del objeto, es una reacción a la crisis del pensamiento moderno y su crítica no productiva durante la posmodernidad. Para solventarlo, en conjunto las teorías realistas/materialistas especulativas proponen un viraje drástico hacia la materialidad del mundo, y algunas de ellas específicamente –como la OOO de Graham Harman– se focalizan en el concepto de «objeto» en cuanto «ente» real (óntico) y, por lo tanto, siempre plural e independiente. Esas distintas posturas filosóficas proponen que el pensamiento puede pensar *fuera* de sí mismo, *fuera del lenguaje*, que la realidad puede ser pensada *sin* que su ser sea formado por y para la comprensión humana. Como se ha evidenciado al principio de este capítulo, esta posición contrasta con la visión dominante de los últimos cincuenta años, que defiende la indispensabilidad de la interpretación, del discurso, de la *textualidad* y de la significación para la comprensión de la realidad. En su diversidad, los programas que conforman esta última ortodoxia –es decir, la fenomenología, la hermenéutica, el posestructuralismo, la deconstrucción y el psicoanálisis– sostienen que nuestra aprehensión del mundo está, básicamente, *constituida* o *mediada* por el sujeto cognitivo o el lenguaje, y que nada puede ser considerado existente y ser comprendido más allá de las construcciones lingüísticas o del discurso construido socialmente; resumiendo, el pensamiento dominante hasta la fecha ha sido fuertemente antirrealista.

Para entender las nuevas miradas acerca de los objetos cotidianos en el arte y acercarnos a las nuevas prácticas artísticas centradas en los objetos cotidianos, hemos de analizar las definiciones de «objeto» propuestas por las nuevas teorías en un doble plano: el del binomio objeto (cosa)-sujeto y el del binomio materia-relaciones contingentes. Las tres voces del materialismo especulativo que principalmente nos interesan para nuestro propósito, y para entender la relación entre este y la reciente producción artística, son: Quentin Meillassoux, por su definición de «correlacionismo»; Levi R. Bryant, por su *Onticology*, y Graham Harman, por su OOO (*Object Oriented Ontology*).

A pesar de que su filosofía remite a un «duro» racionalismo que encuentra en las matemáticas el único lenguaje de enunciación de la realidad, son claves la definición y la crítica del correlacionismo<sup>185</sup> del filósofo francés Quentin Meillassoux, definición y crítica que abarcan tanto el pensamiento moderno como el posmoderno<sup>186</sup> y que engloban todos los exponentes del movimiento materialista, más allá de sus diferencias. Correlacionista es aquel pensamiento que considera que la «verdad» radica en la relación que el sujeto mantiene con el objeto, de modo que la «relación» entre las categorías trascendentales<sup>187</sup> y el objeto resulta fundamental en el fenómeno, suplantando un concepto absoluto de realidad<sup>188</sup> por un concepto relativo, y dando por supuesto que las «cosas en sí» son impensables. En este sentido, el correlacionismo es una forma de idealismo<sup>189</sup>. Criticando el planteamiento fenomenológico y posmoderno de la filosofía contemporánea, Meillassoux abre las puertas en su libro *After the Finitude* a un nuevo pensamiento que supere la finitud<sup>190</sup> poskantiana, que afirme la necesidad ontológica de la materialidad

---

<sup>185</sup> Quentin Meillassoux, *After the Finitude. Essay on the Necessity of Contingency* (Londres: Continuum, 2007), p. 13.

<sup>186</sup> Quentin Meillassoux, «El tiempo que no deviene», en A. Arozamena (coord.), *El arte no es política, la política no es el arte* (Madrid: Brumaria, 2015), p. 460. Cito textualmente: «Considero que existen dos versiones principales de correlacionismo: el trascendental, que sostiene la existencia de formas universales para el conocimiento de las cosas; y el posmoderno, que niega la existencia de cualquier subjetividad universal. Pero en ambos casos existe la negación de un conocimiento absoluto, y con esto quiero decir un conocimiento de las cosas que de por sí es independiente de nuestro propio acceso subjetivo al mismo. [...] No se puede, por lo tanto, conocer lo que es la realidad en sí misma porque no se puede distinguir entre las propiedades que se supone pertenecen al objeto y aquellas que pertenecen al acceso subjetivo del objeto».

<sup>187</sup> En la filosofía kantiana la expresión «categorías trascendentales» se refiere a las estructuras a priori de nuestra mente, que determinan el conocimiento del sujeto pensante.

<sup>188</sup> Quentin Meillassoux, «El tiempo que no deviene», art. cit., p. 460. Cito textualmente: «Llamo “correlacionismo” al opuesto contemporáneo de cualquier realismo. El correlacionismo está presente en diferentes formas del pensamiento contemporáneo, particularmente aquellas que hacen parte de la filosofía trascendental, en las variaciones de la fenomenología y en el posmodernismo. Pero, aunque estas corrientes son todas extraordinariamente diversas, comparten, me parece, unas definiciones más o menos explícitas: que no existen los objetos, eventos ni leyes o seres que no estén ya siempre correlacionados con un punto de vista, con una entrada subjetiva».

<sup>189</sup> Quentin Meillassoux, «El tiempo que no deviene», art. cit., p. 460. Cito textualmente: «Aunque estas posiciones reclaman que no hay un idealismo subjetivo, no pueden negar, a riesgo de caer en errores, que la exterioridad así elaborada es básicamente relativa: relativa a la conciencia, al lenguaje, al *Dasein*, etcétera».

<sup>190</sup> El concepto de «finitud» describe el pensamiento moderno: el pensamiento moderno y posmoderno es «finito» porque se mueve dentro de los límites del conocimiento fijados por Kant en las estructuras a priori del intelecto, es decir, en las estructuras lógicas del sujeto. La finitud del pensamiento contemporáneo es la negación de la posibilidad de un pensamiento absoluto de las cosas en sí. Quentin

contingente<sup>191</sup>, es decir, de los objetos, en contra del correlacionismo moderno y posmoderno<sup>192</sup>. Tal pensamiento favorece un realismo que esté en disposición de recuperar un concepto firme de realidad y postula una nueva visión del mundo que se podría definir en términos de «materialismo científico» o «materialismo especulativo»: un «absoluto» no metafísico, más bien contingente. Esto deriva en una desubjetivación y reobjetivación del saber y abre la vía a una interpretación distinta de lo existente no solo en su presente, sino más bien en sus posibilidades especulativas. Cabe destacar que la filosofía de Meillassoux representa la vertiente racionalista del materialismo especulativo que, a partir de la crítica del acceso fenomenológico a la realidad, demuestra un desinterés sustancial por la estética<sup>193</sup> entendida como ciencia de la sensibilidad, de las propiedades secundarias y locales de los objetos (colores, sensaciones, etc.), a favor de la interpretación matemática de la realidad material.

Compartiendo la crítica al correlacionismo con Meillassoux pero distanciándose de su

---

Meillassoux quiere, por el contrario, demostrar la posibilidad de tal conocimiento.

<sup>191</sup> Quentin Meillassoux, «El tiempo que no deviene», art. cit., p. 473. Para prevenir posibles críticas, es necesario especificar que este programa está elaborado con la firme intención de evitar la restauración de un orden anterior a la crítica y las verdades universales metafísicas. Para evitar este peligro, el materialismo científico de Meillassoux se ampara en el que él denomina «principio de facticidad». Cito textualmente: «Llamo “facticidad” a la ausencia de razón para cualquier realidad. En otras palabras, la imposibilidad de aportar una razón última a la existencia de cualquier ser. Solo podemos alcanzar una necesidad condicional; nunca una necesidad absoluta. [...] No hay por lo tanto ni causas ni leyes definitivas, es decir, ni una causa ni una ley que condiciona el fundamento de su propia existencia; pero esta facticidad es por igual favorable al pensamiento. [...] Me parece que la facticidad, definida de esta manera, puede ser la respuesta fundamental a toda absolutización de la correlación, porque si la correlación es fáctica, no podemos seguir creyendo, como hacen los subjetivistas, que es un componente necesario de cualquier realidad».

<sup>192</sup> Quentin Meillassoux, «El tiempo que no deviene», art. cit., p. 462. Cito textualmente: «Mi objetivo es bien sencillo. Pretendo refutar toda forma de correlacionismo, lo que quiere decir que trato de demostrar que el pensamiento, bajo condiciones muy especiales, puede acceder a la realidad en sí, independientemente de cualquier gesto subjetivo. En otras palabras sostengo que un absoluto, es decir, una realidad absoluta separada del sujeto, puede ser pensado por el sujeto». Y más adelante: «Esta necesidad de la facticidad la llamo *factualité*, esto es, factualidad, de acuerdo con la traducción de Ray Brassier». Es imposible explicar de forma más extensa este argumento por cuestiones de espacio.

<sup>193</sup> Recordemos que en la filosofía de Kant la intuición estética es el conocimiento inmediato de los objetos. En la «estética trascendental» Kant muestra que es preciso distinguir dos aspectos en toda intuición: *las impresiones*, que son el elemento empírico, consecuencia de la influencia de los objetos en la facultad de conocimiento que denomina sensibilidad, y *las formas a priori de la sensibilidad*, que no son consecuencia de la influencia de dichos objetos sino el modo en que la sensibilidad estructura, ordena («sintetiza», dice Kant) las impresiones. Estas formas son *el tiempo y el espacio*. La matemática es la disciplina que estudia y enuncia estos últimos. Kant llama *fenómeno* a la síntesis o unión de dichas formas con las sensaciones.

racionalismo, Levi R. Bryant, que representa con Graham Harman la vertiente más estética y «deleuziana» del movimiento, con una consideración distinta de los objetos en su totalidad, propone una ontología plana (*Flat Ontology* o *Onticology*<sup>194</sup>) en la que los objetos, entendidos como entes reales, y separados, de todos los tipos, a diferentes escalas y con la misma dignidad ontológica, existen en interacción dinámica unos con otros y con los sujetos humanos en una red de relaciones externas (*exo-relations*), pero su identidad íntima (*virtual proper being*) se define únicamente en base a las relaciones internas que los constituyen (*endo-relations*) y que perfilan la relación fundamental entre *virtualidad* y *actualidad* que dinamiza la realidad. La compleja «onticología» de Levi R. Bryant es muy cercana a la *ontología orientada a los objetos* de Graham Harman (de ahora en adelante OOO), sobre todo en lo que concierne a la definición del ser propio de los objetos y al concepto de «retiro» (*withdrawal*), según el cual no se puede identificar un objeto simplemente con su manifestación local (en términos cualitativos: cómo aparece el objeto, sus cualidades físicas), y cada uno es ontológicamente distinto, tanto de las manifestaciones locales como de otros objetos, incluidos los seres humanos. Este ser «retirado» (*withdrawn*) respecto a los demás objetos y las relaciones locales coincide con el «ser propio virtual» (*virtual proper being*) de un objeto y determina su cualidad sustancial<sup>195</sup>. Este último (el ser propio virtual) mantiene una relación de similitud con el *noumeno* kantiano (la cosa en sí), puesto que, según afirma también Harman, no tenemos acceso a él. Por el contrario, extiende la afirmación kantiana de que «no tenemos acceso a la cosa-en-sí-misma más allá de la relación humano-mundo» a todo tipo de entidades y a todo tipo de relaciones más allá del sujeto humano: según él, todas las cosas distorsionan o traducen inadecuadamente otras cosas, dejando la cosa-en-sí (lo que Harman denomina el «objeto real») *retirada* a cualquier tipo de acceso. Su filosofía retoma y extiende la visión fenomenológica de Edmund Husserl y Martin Heidegger porque afirma que, básicamente, el mundo está compuesto de objetos, que él define como entidades sustanciales, autónomas

---

<sup>194</sup> Levy R. Bryant, *The Democracy of Objects* (Ann Arbor: Open Humanity Press, University of Michigan, 2011), p. 245. Resumo aquí su definición: La onticología propone aquello que puede ser llamado una ontología plana, que es un complejo concepto filosófico que reúne distintas tesis bajo un único término: 1) rechaza la ontología de la trascendencia; 2) sostiene que no hay ningún superobjeto universal que una a todos los objetos en una armónica unidad singular; 3) siguiendo a Harman, rechaza el privilegio de la relación sujeto-objeto o relación humano-mundo; 4) la ontología plana argumenta que todos los entes están en un plano de igualdad desde el punto de vista ontológico, y que ningún ente, sea artificial, natural, simbólico o físico, posee una dignidad ontológica superior a otros objetos.

<sup>195</sup> Levy R. Bryant, *The Democracy of Objects*, *op. cit.*, p. 105.

y unificadas, no simplemente caracterizadas por sus cualidades, piezas o relaciones. Por eso la filosofía de Harman se define como un realismo y no un materialismo: porque según sus textos los objetos no son necesariamente físicos, simples o indestructibles, mientras que el materialismo generalmente considera los objetos como reducibles a partes más pequeñas (los átomos) y fuerzas, o como simples conglomerados de atributos. Por otro lado –según Harman– cada objeto posee dos características: un aspecto «sensual», que corresponde a lo que puede ser encontrado y traducido por otros objetos (incluido el sujeto), y un aspecto «real», que por el contrario es impenetrable e intraducible porque está retirado de todo tipo de relación. Es importante especificar que la filosofía de Graham Harman, aunque mantenga la imposibilidad de conocer la cosa en sí, se distingue de la filosofía de Kant por el hecho de que las cualidades secundarias de los objetos son propias de los objetos, y no son proyecciones de las estructuras mentales a priori de la mente conocedora, por lo cual evita las conclusiones fenomenológicas fundamentales. A diferencia de Meillassoux, que afirma que la realidad se puede conocer en profundidad a través de la razón, de la ciencia y de la matemática, Harman se muestra escéptico con respecto a la posibilidad de conocer la realidad íntima de los objetos, al tiempo que considera que la estética (ciencia de la sensibilidad) es la disciplina filosófica por excelencia.

Mientras que los tres autores mencionados son importantes para la comprensión de las nuevas prácticas con objetos cotidianos –puesto que sus teorías abordan el concepto de objeto en general, aplicable al entorno diario, y también a los bienes de consumo como parte integrante de las sociedades capitalistas–, hay muchos otros autores pertenecientes al movimiento realista/materialista que apuntan más a una interpretación en términos científicos –o, mejor dicho, *cientistas*– de la realidad y materialidad del mundo, por sus especulaciones acerca de temas como la biología, la naturaleza, la geología o la ecología. Entre ellos conviene nombrar seguramente a Ray Brassier e Iain Hamilton Grant. Por otro lado, hay que recordar que los estudios de género o los estudios feministas han tenido siempre un aliado en el materialismo por lo que respecta a la reflexión acerca del cuerpo de la mujer y de sus condiciones de trabajo y de los seres vivientes. El actual resurgir del realismo y del materialismo en filosofía ha sido impulsado también por el reciente interés en dos clásicos de la filosofía francesa poco (o nada) citados en la literatura sobre el arte contemporáneo, Alain Badiou y François Laruelle, y por una reinterpretación en sentido materialista de la filosofía de Gilles Deleuze. Los conceptos aquí apenas esbozados son

deudores también de muchas voces anteriores, y en ellos confluyen cantidad de teorías, clásicas, modernas y posmodernas, que en este trabajo sería imposible mencionar en su totalidad: desde Aristóteles hasta Descartes, Kant, Lacan, Deleuze, De Landa o Maturana, entre otros<sup>196</sup>. Pero entre los principales e incisivos antecedentes de estas nuevas teorías cabe al menos recordar la «teoría del actor red» de Bruno Latour, quien llega a definir las cosas y los objetos como «actantes», es decir, como entes que tienen agencia y una forma propia de «voluntad», e incluso sostiene la necesidad de reducir el antropocentrismo que domina la ciencia y el pensamiento a partir de la modernidad. A este propósito es útil también recordar la definición de los «cuasiobjetos» formulada por Michel Serres, como destaca Antony Hudek en «Introduction//Detours of Object», la introducción al último libro acerca de arte contemporáneo y el concepto de «objeto» publicado por el MIT en abril de 2014. Un «cuasiobjeto» es aquel objeto que genera relaciones entre los sujetos que circulan a su alrededor: «Este “estar en el medio”, en el lado del objeto, conduce a una nueva conciencia de la objetualidad inherente a nuestro mundo. No solo el objeto tiene una vida propia, sino que nuestras vidas como individuos dependen de él»<sup>197</sup>.

En base a estas definiciones, las cosas intervienen en la vida social y colectiva con los humanos con una agencia propia y con la capacidad de participar e influir en ella<sup>198</sup> y generar sentido. Estas teorías filosóficas apuntan a la definición de los objetos y de la realidad material más allá del margen epistemológico, fenomenológico y lingüístico, y avalan en grados distintos la posibilidad de conocimiento de la realidad en sí misma y, por ende, de su influencia en la estructura ontológica del sujeto a partir de la peculiar identidad

---

<sup>196</sup> Para un análisis detallado de la relación con estos y otros autores, remito a Levy R. Bryant, *The Democracy of Objects*, *op. cit.*

<sup>197</sup> Antony Hudek, «Introduction//Detours of Objects», en Antony Hudek (coord.), *The Object* (Cambridge: MIT y Whitechapel Gallery, 2014), p. 23.

<sup>198</sup> A este propósito, Bruno Latour, en *La esperanza de Pandora*, sugiere sustituir las palabras «objetos» y «sociedad», cargadas de significados y ambigüedades, por los conceptos más generalistas y abiertos de «no humanos» y «comunidad de no humanos y humanos», esta última regulada por procesos de *traducción* interobjetual en un plano material. Véase Bruno Latour, *La esperanza de Pandora* (Barcelona: Gedisa, 2001), p. 362. Y en la misma línea, Antony Hudek considera la necesidad de preferir la palabra más amplia «cosas» al término «objetos». Las nuevas nociones y «funciones» atribuidas a las cosas parecen guardar una relación con la noción de fetichismo. Pero como bien destaca Latour, la noción de fetichismo implica la noción de *creencia*, con la que está directamente relacionada y que no es pertinente en este contexto. Las cosas, desde su perspectiva, son entendidas más bien como hechos necesarios con un papel activo en el mundo, con capacidad de generar relaciones y situaciones, y como objetos que llevan implícita la noción de construcción. Véase Antony Hudek, «Introduction//Detours of Objects», *art. cit.*, p. 14.

física de cada ente. En consecuencia, las prácticas artísticas que se nutren de estos patrones de pensamiento abrirán las puertas a un tipo de experimentación material con acciones poéticas (Avanessian) que tratan de indagar en las relaciones constitutivas de la realidad no exclusivamente en interacción con el sujeto.

El giro especulativo y materialista en la filosofía contemporánea acompaña el surgimiento de un marco materialista-especulativo en el arte contemporáneo caracterizado por una interpretación distinta de la materialidad que plasma nuestra vida cotidiana, más allá de su relación con la estética contemporánea, analítica e inmaterial, lingüística y textual. Volviendo a las obras compuestas con objetos cotidianos, se entiende ahora cómo y por qué este marco toma una dirección distinta del marco textual precedente, que preveía una interpretación exclusivamente lingüística y semiótica de los objetos cotidianos en su contexto. Estas prácticas adoptan la forma de «un hacer»: al nuevo marco se le puede llamar también «régimen poético-especulativo», según la teorización de Avanessian descrita arriba, y por el acercamiento al objeto cotidiano recuerda muchas prácticas «performativas» con los objetos del *arte povera*. A continuación, introduzco algunos casos de estudio con objeto de demostrar cómo se funden las nuevas teorías con la práctica artística.

## 4.2 Casos de estudio (1): discursos curatoriales y discursos artísticos en el marco textual

### 4.2.1 Discursos curatoriales en el marco textual

La actualidad y la emergencia de la reflexión a propósito de lo cotidiano y de su relación con el arte se hacen cada vez más evidentes a partir del 2000, cuando se celebran una serie de exposiciones, tanto de ámbito internacional como local, directamente dedicadas a este tema y en las que están presentes artistas contemporáneos que han trabajado en ello a partir de finales de los ochenta del siglo XX. A lo largo de los últimos veintidós años empiezan a proliferar muestras puntuales o bienales enteras dedicadas a la cuestión de la relación entre el arte y lo cotidiano en sus múltiples aspectos. Me refiero tanto a eventos nuevos, como la Bienal de Sídney, como a bienales instituidas desde hace más de un siglo, como la 50.<sup>a</sup> Bienal de Venecia, que en 2003 dedicó un espacio al tema con el título *Lo cotidiano alterado*<sup>199</sup>, comisariado por el artista mexicano Gabriel Orozco. En esa ocasión el artista y curador mexicano invitó a seis artistas internacionales –Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, Daniel Guzmán, Jean-Luc Moulene, Damian Ortega y Fernando Ortega– a intervenir en la exposición por medio de la manipulación de objetos cotidianos pero observando cinco reglas fundamentales: ninguna pared, ningún pedestal, ninguna vitrina, ningún vídeo y ninguna fotografía. En la nota de prensa de la 50.<sup>a</sup> Bienal de Venecia podemos leer la siguiente explicación por parte del curador:

«Evitando los medios mencionados anteriormente, estos artistas han aceptado participar en este diálogo usando sus propios, alterados, objetos de conocimiento. Podríamos decir que la práctica de la transformación de los objetos y las situaciones en las que vivimos todos los días es una manera de transformar el paso del tiempo y la forma en que asimilamos la economía y la política de los instrumentos de la vida. Podríamos decir, también, que el hecho de que esta práctica se haya convertido en una herramienta recurrente para muchos artistas contemporáneos de todo el mundo es un signo de su poder político, ya que el individuo puede transformar y comunicar su propia realidad y, con medios sencillos, hacer

---

<sup>199</sup> *The Everyday Altered*, comisariada durante la 50.<sup>a</sup> Bienal de Venecia por el artista mexicano Gabriel Orozco en 2003.

de estos objetos alterados los materiales y las herramientas de nuestras mañanas revolucionarias. La escala humana es una constante en todas las obras que aquí se presentan. La ironía del pensamiento, el gesto inmediato, la fragilidad de la intimidad y de la violencia meticulosa de transformar lo familiar hacen que el trabajo de estos artistas sea relevante para comprender una poderosa tendencia en la práctica del arte de hoy»<sup>200</sup>.

Una parte considerable de estas extensas exposiciones, donde han participado un número notable de artistas internacionales, encaran el tema desde un punto de vista general, con la presencia de obras de épocas distintas y formalmente diferenciadas y con la intención de perfilar el panorama del género interrogando al público al respecto más que proporcionando respuestas. Es el caso de *Quotidiana*<sup>201</sup>, celebrada en el Castello di Rivoli, Museo de Arte Contemporáneo (Turín, 2000), que ofrece un cuadro muy extenso con la presencia de setenta artistas de todas las épocas, desde las vanguardias hasta los jóvenes contemporáneos, desde el año 2000 hasta el 1901. Se trata de una muestra de índole historiográfica que cumple fundamentalmente la función de documentar la presencia de lo cotidiano en el arte contemporáneo desde las vanguardias hasta nuestros días. Similar, aunque distinto, es el caso de *Everyday*, Bienal de Sídney (Sídney, 2008): en este caso, de hecho, se trata de toda la bienal orientada a la pretensión de investigar lo cotidiano en el arte en sus distintos aspectos, no solo el historiográfico sino sobre todo a partir de las extensas teorías culturales dedicadas al tema y en muchas ocasiones simplificadas e

---

<sup>200</sup> Gabriel Orozco, *The Everyday Altered*, La Biennale di Venezia, 50th International Art Exhibition, 15th June - 2nd November 2003. Press information [traducido por la autora]; <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/cotidiano/english.htm>.

Texto original: «Avoiding the medias mentioned before, these artists have accepted to participate in this dialogue using their own altered objects of knowledge. We could say that this practice of transforming the objects and situations in which we live everyday is a way of transforming the passage of time and the way we assimilate the economics and politics of the instruments of living. We could say, also, that the fact that this practice has become a recurrent tool for many contemporary artists all over the world, is a sign of its political power, as the individual can transform and communicate its own reality and, with simple means, make these altered objects the materials and tools of our revolutionary mornings. The human scale is a constant in all the works presented here. The irony of thinking, the immediate gesture, the fragility of intimacy, and the meticulous violence of transforming the familiar, makes these artists' work relevant to understand a powerful tendency in the art practice of today».

<sup>201</sup> *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del xx secolo*, realizada en el Castello di Rivoli. Museo per l'Arte Contemporanea (Italia) y comisariada por un equipo de comisarios de prestigio internacional en el 2000: David Ross, director del San Francisco Museum of Modern Art; Nicolas Serrota, director de la Tate Gallery de Londres; Ida Giannelli, directora del Castello di Rivoli, Museo de Arte Contemporáneo; Giorgio Verzotti, comisario del Castello di Rivoli, y Jonathan Watkins, director de la Ikon Gallery de Birmingham.

ilustradas por medio del arte visual contemporáneo. Dada la primacía atribuida a las teorías culturales, el director de la bienal, Jonathan Watkins, ha otorgado un papel sobresaliente a la confrontación internacional entre los artistas teniendo en cuenta la importancia de los distintos contextos cotidianos de cada uno y las relaciones centro-periferias, y de hecho la muestra se realizó en un lugar considerado hasta el momento «periférico» en la escena global del arte. Otras muestras se centran en algún aspecto más específico del tema y especulan sobre él, como *Micropolítiqes*, comisariada por Paul Ardenne y Christine Marcel en Le Magasin, Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble (Grenoble, 2000), o su gemela *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad I, II, II*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y María de Corral en el Espai d'Art Contemporani de Castellón (Castellón, 2003), realizadas ambas a partir de conceptos extraídos de textos claves de Deleuze y Guattari y de otros autores posmodernos y, por tanto, centradas en el valor de resistencia política del acto particular de cada individuo en la esfera privada y cotidiana; en una palabra, en el valor político de la esfera microsocia. Siempre en territorio español, tres años antes, en 2000, en la sala de exposiciones KMK de San Sebastián se realizó *Escenarios Domésticos*, comisariada por Menene Gras Balaguer. La comisaria presentaba las obras de 16 artistas contemporáneos centradas en temas que derivan de lo doméstico y lo cotidiano, de la oposición entre lo privado y lo público, de la intimidad de la soledad en la ciudad y del sujeto de la experiencia del habla y del habitar.

En 2009 la X Bienal de Lyon celebra lo cotidiano con *Le spectacle du quotidien*, comisariada por el curador y crítico chino Hou Hanru. Como sugiere el mismo título, aborda el tema desde la teoría de Guy Debord contenida en el célebre libro *La sociedad del espectáculo* y, también en una perspectiva micropolítica, contempla lo cotidiano y lo ordinario como un territorio de lucha y resistencia para los individuos en la contemporánea sociedad de consumo globalizada:

«Vivimos en una sociedad del espectáculo. A pesar de sus efectos alienantes sobre nuestra vida y nuestras relaciones sociales, es una de las condiciones fundamentales de nuestra existencia. Percibimos el mundo y nos comunicamos entre nosotros a través del espectáculo, un sistema de producción y representación dominado por la lógica del capitalismo de mercado que tiende a “desarrollar” nuestra facultad de percepción, imaginación y reflexión hacia un “modelo unidimensional” formateado por el lenguaje de la ideología de consumo. Esta es también la condición contemporánea de nuestra propia

identificación y orden social “garantizados” por el sistema de poder establecido. [...] El dominio de la vida cotidiana, o *Le Quotidien*, es sin duda el espacio más abierto y eficiente en que, debido a la “alterglobalización” –la tendencia mundial de activismo social e iniciativas independientes para la construcción de un nuevo mundo, de abajo arriba y más justo–, uno puede más creativamente imaginar y proponer nuevas ideas y visiones, así como fomentar enérgicamente movilizaciones sociales para una mayor libertad e intereses comunes. Como Michel de Certeau señaló hace tres décadas, la (re)invención de la vida cotidiana –*Le Quotidien*, o lo ordinario– a través de los usos diferenciados del juego –(*jeux*)– con nuestros objetos cotidianos, comportamientos y prácticas nos permite obtener una nueva libertad en nuestra negociación con el orden establecido. Ahora somos, de hecho, testigos del nacimiento de un nuevo orden que lleva la estructura global de la comunicación humana y de las actividades económicas, sociales y políticas más allá de la dimensión única del sistema de poder»<sup>202</sup>.

En 2011 se presenta en la Whitechapel de Londres *Keeping it real. An exhibition in four acts*, una exposición de menor envergadura en la que se exhibe la colección del griego Dimitris Daskalopoulos en cuatro tramos, de los cuales el cuarto en particular –con el título *Act 4: Material Intelligence*– se centra en los trabajos de artistas que se ocupan de lo cotidiano.

Por lo general podemos afirmar que todas las exposiciones mencionadas se atienen todavía a un marco de interpretación de las obras y de la relación arte-cotidiano del tipo textual

---

<sup>202</sup> Hou Hanru, *The Spectacle of the Everyday*, texto curatorial [traducido por Federica Matelli]; [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_de\\_lyon/2009/hou\\_hanru](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_de_lyon/2009/hou_hanru).

Texto original: «We are living in the society of the spectacle. In spite of its alienating effects on our life and social relationships, it's one of the very fundamental conditions of our existence. We perceive the world and communicate with each other through the spectacle – a system of image production and representation dominated by the logic of market capitalism which tends to “develop” our faculties of perception, imagination and reflection towards a “one dimensional model” formatted by the language of consumerist ideology. This is also the very contemporary condition of our self-identification and social order “guaranteed” by the established power system. [...] The domain of everyday life, or *le quotidien*, is certainly the most open and efficient space in which, due to “alter-globalisation” – the global trend of social activism and independent initiatives to construct a new, bottom-up and more just world – one can most creatively imagine and propose fresh ideas and vision, as well as energetically encourage social mobilisations for more freedom and common interests. As Michel de Certeau pointed out three decades ago, the (re) invention of everyday life – *le quotidien*, or the ordinary – through differentiating usages of game-playing (*jeux*) with our daily objects, behaviours and modes of practice, we can obtain a new freedom in our negotiation with the established order. We are now, indeed, witnessing the birth of a new order that brings the global structure of human communication and economic, social and political activities beyond the one-dimensional power system».

descrito anteriormente, con amplias referencias a escritos de autores posmodernos como Baudrillard, Jameson, Deleuze y Guattari y con un acercamiento semiótico y deconstructivo a lo cotidiano, relacionado aún de forma muy estrecha con la teoría crítica en arte como la descrita por Hal Foster. Después de este recorrido por una muestra de las principales exposiciones sobre lo cotidiano realizadas entre 2000 y 2011, profundizaré en la descripción de una de ellas con el fin de documentar detalladamente el propósito del concepto curatorial y la selección de artistas.

#### **4.2.2 Micropolíticas I (2001-1989)**

30 enero-21 septiembre de 2003

Espai d'Art Contemporani, Castellón

*Comisarios:* Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y María de Corral.

*Artistas:* Chantal Akerman, Eija-Lisa Ahtila, Louise Bourgeois, Alicia Framis, Ilya Kabakov, Ken Lum, Aernout Mik, Bruce Nauman, Catherine Opie, Martin Parr, Ann-Sofi Sidén, Atelier van Lieshout, Gilliam Wearing y Andrea Zittel (Micropolíticas I, 30 enero-30 marzo 2003).

Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Robert Gober, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel, Isidoro Valcárcel Medina, Krzysztof Wodiczko y David Wojnarowicz (Micropolíticas II, 25 abril-22 junio 2003).

Louise Bourgeois, Larry Clark, Valie Export, Mike Kelley, Yayoi Kusama, Paul McCarthy, Annette Messager, Boris Mikhailov, Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Gina Pane, Carles Pazos y Hannah Wilke (Micopolíticas III, 11 julio-21 septiembre 2003).

*Micropolíticas. Arte y cotidianidad* fue realizada en 2003 en el Espai d'Art Contemporani de Castellón y comisariada por Juan Vicente Aliaga, director del centro, José Miguel G. Cortés y María de Corral, dos años más tarde directora artística de la 51.<sup>a</sup> Bienal de

Venecia, junto con Rosa Martínez. Al margen de partir de una idea más general de lo cotidiano, esta muestra se centra en un aspecto específico: la importancia política de los actos diarios y de las experiencias privadas. De ahí el discurso curatorial, que apela directamente a las teorías de micropolítica mencionadas en la primera parte de esta tesis y que mira al cambio, y al fermento sociopolítico y cultural, alimentado con la revolución cultural del 68 y evolucionado hasta nuestros días durante la época que pasará a llamarse posmodernidad. Entre los muchos cambios en campos dispares y heterogéneos que se sucedieron a partir de aquellas fechas, está la nueva forma de entender y hacer política de la izquierda occidental, una variación generalizada debida también a la coyuntura política global de ese periodo, resumible en términos de guerra fría a nivel internacional e incipiente sociedad de consumo en Occidente. Escriben los comisarios en el texto del catálogo:

«La generación juvenil, de hijos de papá, como fue motejada para desprestigiarla, abría una brecha entre los partidos políticos tradicionales y el enfrentamiento clásico de la clase obrera versus la burguesía. En ese sentido, conviene enfatizar que los ánimos represores contra las desbandadas juveniles procedieron tanto del partido comunista francés como de la policía de De Gaulle y Georges Pompidou. Pedir lo imposible equivalía a rechazar el poder patriarcal, el poder con mayúsculas, la vida alienante marcada por el consumismo, por el culto a la productividad y la tendencia a la uniformización y la segregación de lo diferente que se convertían, por tanto, en las verdaderas varas de medir. Estas nuevas formas de pensar se habían ido generando lentamente con el pensamiento de la Internacional Situacionista, en 1957, y su radicalidad verbal. Los situacionistas trataron de hacer evidente la alienación de la vida cotidiana moderna al intensificar las condiciones de la misma alienación hasta hacer de ella algo de lo que no se puede escapar»<sup>203</sup>.

Además de los partidos tradicionales, que se posicionaban al lado de los dos bandos: el liberal Estados Unidos, por un lado, y la comunista Unión Soviética por el otro, nació y se desarrolló una nueva izquierda crítica que vino a representar una tercera vía respecto a los dos bloques dominantes. La lucha política ya no se libraba en el nivel macro de la institución partido o del sindicato, sino en el nivel reivindicativo de los derechos civiles y

---

<sup>203</sup> Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés y María de Corral, «La reivindicación de la experiencia. ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?», en José Miguel G. Cortes (coord.), *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2003), p. 1.

de las distintas subjetividades, y por ende en el plano de la (des)definición de la identidad, que deviene una noción central en el discurso crítico posmoderno. Como observan agudamente los comisarios, la noción subjetiva de identidad sobrepasa la colectiva de clase social en las sociedades de consumo y consumistas, fenómeno histórico ampliamente descrito por sociólogos o teóricos como Guattari, Baudrillard, Bauman o Lipovetsky, pródigamente citados en la primera parte de este trabajo:

«En este cúmulo de revueltas, a menudo espontáneas, inconscientes y desorganizadas, nutridas de discursos varios (la vena hedonista, la contracultural, la pacifista...), la clase de edad pareció sustituir a la clase social. Enfrentarse al padre suponía llevar la protesta a otras figuras del poder, fuese el profesor, el policía o incluso el presentador televisivo en un medio que pondría en solfa Pier Paolo Pasolini en sus *Cartas luteranas*. A la par, se producían cuestionamientos de aquellas viejas estructuras y jerarquías patriarcales de las que emanaban las normas que regían la vida. Entre la mayoría heterosexual la píldora empezaba a abrir brechas en la relación entre sexo, amor y matrimonio, no siempre interdependientes. [...] Rebelión confusa, espontaneísta, imperfecta y por ello fácilmente reprimible. Un mes después había sido barrida de las calles de París, y en los meses sucesivos lo sería de otras partes del mundo. Pero un poso subsistía. Estaba presente en ese *souci de la singularité* de Félix Guattari. “Todo lo que eran formaciones políticas y sociales y sindicales en la época de Sartre se han desmoronado. Él partía de esas coordenadas sociales y de ahí sus implicaciones con el partido comunista. En la época de Michel Foucault lo que aparece de pronto son problemáticas en todos los niveles de lo social: en el plano de la educación, en las cárceles, en la psiquiatría, acerca de la homosexualidad, de la prostitución. Esta problemática es irreversible a pesar de la capa de plomo, a pesar de los años invernales por los que pasamos. Pero notamos que hay una micropolítica, un nivel microsocioal que es el lugar en el que operan y se reinician las prácticas sociales. [...]. Todo ello no significa que no existan las formaciones de poder, las formaciones estatales en el seno de las que se debate. Estamos presos en una especie de polifonía discordante entre líneas muy contradictorias.” Para Guattari, Mayo del 68 supuso la manifestación de una ruptura y el surgimiento y la emergencia de formas mutantes de subjetivación singular, tomadas cada una en contextos diferentes, en absoluto homogéneos,

una heterogeneidad de la subjetividad»<sup>204</sup>.

Como ya se ha evidenciado anteriormente, fue justamente Guattari quien, junto con Deleuze, trazó la ruta hacia una rebelión micropolítica que, a pesar de actuar en un nivel «molecular» (lo subjetivo), no está desconectada y priva de consecuencias en el plano global o molar (lo social):

«Adalid de la desterritorialización de las formas de lucha, y de la importancia de lo sectorial, abogaba por las transformaciones en los actos cotidianos llegando a preguntarse si el uso individual de la píldora contraceptiva no tenía acaso implicaciones globales sobre la demografía. La respuesta era afirmativa: cómo una mujer negocia con su entorno, su pareja, su familia, consigo misma, la regulación de su cuerpo y de su sexualidad comporta consecuencias en el ámbito social. Micropolítica y macropolítica se abrazan de forma osmótica, interdependiente. La segunda no debe eclipsar la primera que supone poner en práctica en la vida diaria –el espacio de la experiencia y las contradicciones– las ideas de cambio que se proclaman. ¿De qué vale mantener un discurso igualitario si en lo cotidiano la conducta del individuo es despreciativa, intolerante, misógina, homófoba y racista, entre otras manifestaciones del odio?»<sup>205</sup>.

La opresión contra quienes se «desvían» de la norma –sean mujeres, homosexuales, grupos étnicos, etc – se manifiesta no solo en el plano explícito de la ley, sino que también en el plano implícito de los gestos y del lenguaje:

«Esta opresión específica sigue aflorando en la construcción de los estereotipos, en las injurias del lenguaje y en el comportamiento, en los roles y empleos adscritos en función del sexo, y sigue anidando sobre todo en la familia, y en la educación deficiente, competitiva, excluyente y conservadora. Esta opresión, este orden moral, reside también – se ha percibido en los años noventa– en la ortodoxia de la ideología wahabí del fundamentalismo islamista que pusieron en práctica los talibanes afganos y que subsiste en otras partes del planeta bajo otras ortodoxias religiosas o no (Nigeria, Zimbabwe, Arabia Saudita, Indonesia...). La eclosión de las identidades ha tenido al menos la virtud de poner

---

<sup>204</sup> *Ídem*, p. 2.

<sup>205</sup> *Ídem*, p. 3.

sobre la mesa la pluralidad de formas de vida, de concepciones de la existencia»<sup>206</sup>.

Las políticas identitarias han sido, junto con otros logros como por ejemplo la democratización de la instrucción, de suma importancia para la conquista de muchos derechos civiles y humanos que hoy en día nos garantizan un cierto margen de libertad subjetiva, pero han tenido como reverso de la medalla la desestructuración del mundo en que vivimos y la pérdida de los puntos de referencia tradicionales, y justamente por esto – afirman los comisarios de la muestra– merecen una particular atención, hasta entender nuestro tiempo y enderezar la aguja de la brújula:

«Y es que vivimos en un mundo plagado de desgarros, de pérdidas de coherencia, de erosión de consistencia, sin cohesiones. Y es que ese declive de los principios tradicionales, que aparentemente nos desestabiliza (estar en la duda no es malo), se debe, en parte, a la aparición de las micropolíticas identitarias que han socavado el discurso normativo y a otras formulaciones que se centren en la crítica de lo cotidiano, de la intimidad, de las relaciones personales. Por ello, lo local, lo pequeño, aquellas realidades (étnicas, raciales, religiosas, lingüísticas, sexuales) que pasan desapercibidas en la letra pequeña de los periódicos, o que ni siquiera llegan a ser noticia, merecen ocupar el espacio de la reflexión, aunque, eso sí, sometidas al dardo de la crítica y el análisis»<sup>207</sup>.

Las obras seleccionadas, que tienen todas o casi todas en su raíz una intención crítica, parten de una especulación acerca de los múltiples sujetos contemporáneos y de sus discursos, y plantean una lucha que se libra en el lenguaje, no solo verbal, sino sobre todo visual. La intertextualidad y la apropiación son entonces facetas determinantes de la mayoría de las obras expuestas, que se presentan como textos a descifrar y plantean un diálogo con el espectador, asignándole el papel de «otro», con la intención de desvelar y volcar los estereotipos y las normas establecidas que habitan nuestras formas de ver y vivir lo cotidiano. Es decir, la exposición propone una visión del arte como nuevo tipo de resistencia a las políticas dominantes, las macropolíticas. Las obras que presenta están compuestas por elementos de lo cotidiano hipersignificados, asumidos como símbolos y como metáforas del discurso crítico que les subyace, mientras el discurso curatorial retoma directamente distintas teorías posmodernas; por esto *Micropolíticas. Arte y cotidianidad*

---

<sup>206</sup> *Ídem*, p. 4.

<sup>207</sup> *Ídem*, p. 5.

2001-1968 puede ser asumida como muestra ejemplar del nombrado marco textual. Lo identitario parece ir de la mano de una forma artística de tipo textual y con-textual de tipo dialógico.

Dividida en tres «actos», contó con la participación y presencia de más de treinta artistas, con obras de estilos y géneros distintos, en una disposición claramente interdisciplinaria. Como explica José Miguel G. Cortés en el preámbulo del exhaustivísimo catálogo, la exposición representa la culminación de un proyecto mucho más amplio, que abarcaría la programación de los primeros cuatro años de vida del centro y su funcionamiento, marcado por líneas directrices tendentes a «una valoración de las experiencias culturales en términos de relatividad, que tenga muy en cuenta los contextos históricos y sociales en los cuales se llevan a cabo las prácticas sociales y culturales»<sup>208</sup>.

La muestra, precedida en 2000 por la gemela francesa *Micropolitique*, comisariada por Paul Ardenne y Christine Macel en el Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, estaba estructurada en base a una cronología «inversa» marcada por cuatro fechas históricas muy significativas para la historia actual: 2001, año de la caída de las Torres Gemelas; 1989, año de la caída del muro de Berlín; 1980, fecha simbólica por representar la década de la pandemia del sida y de los gobiernos extremistas de Ronald Regan y Margaret Thatcher, y, finalmente, 1968, año del Mayo francés y de las revueltas estudiantiles en Francia, Italia, Alemania, California y México, que pasaron a la historia con el nombre de «revolución cultural», con un valor ciertamente no inferior, sino equivalente, al de una revolución política.

Como escribe Anna Maria Guasch en un texto publicado en *Impasse.4*:

«*Micropolíticas* trata de incidir en la noción de cotidiano, en un nivel microsocial como lugar en el que operan y se reinician las prácticas de la esfera privada, un lugar que es abierto desde todos los lados por los *mass media* y los artilugios digitales y que busca constantes vínculos con la esfera de lo público»<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> *Ídem*, p. 19.

<sup>209</sup> Gloria Picazo Calvo, Laura Corsa Forcat y Núria Datsira Colóm, *Impasse 4: Exposicions d'art contemporani: importancia i repercussió en el art espanyol* (Lleida: Ajuntament de Lleida, 2004), pp. 133-144.

La misma autora afirma que buena parte de las obras incluidas en la selección responde a las teorías sociopolíticas que recubren lo cotidiano y especialmente ratifica la teoría de De Certeau de los «modos de hacer» como tácticas cotidianas de resistencia al sistema dominante y a la colonización del día a día por el consumo y la mercancía, en el sentido de que representan formas de resistencia frente a ellos y cualquier otro intento de invasión de la vida cotidiana. Las obras se presentan como resultados de procesos de reapropiación – término caro a De Certeau– de material semántico, visual y de objetos de nuestro medio «natural», es decir, del medio en el cual cada uno nace, crece y se mueve.

Como se afirma en el catálogo de la exposición:

«2001 pasará probablemente a la historia por el 11 de septiembre y los ataques terroristas a las Torres Gemelas de Nueva York y el Pentágono de Washington pero es también una fecha sintomática por el reforzamiento de lo que se ha denominado la *dérive sécuritaire*, es decir, la obsesión paroxística de los estados y las multinacionales por el control y la vigilancia a gran escala, lo que supone acentuar el ambiente de sospecha hacia aquellos individuos tildados de peligrosos en razón de sus costumbres, aspecto o creencias religiosas y el consiguiente desprecio de las libertades personales. Vuelve a airearse el fantasma del enemigo que no suele tener rostro occidental (un concepto también modificable). El proceso poscolonial (véanse Gayatri Chakravorty Spivak y Frantz Fanon...) que implicaba un avance hacia la independencia de países sometidos a la férula de las metrópolis se ha cerrado en falso. De alguna manera, la herida se ha reabierto mediante el fenómeno del terrorismo»<sup>210</sup>.

En **Micropolíticas I (2001-1989)** la palabra clave para descifrar la exposición es «narratividad». Las obras se estructuran evidentemente como un texto visual narrativo. La narración, la *micronarración*, es el instrumento usado por los artistas de esta primera sección como táctica de resistencia a lo que recibimos de las historias oficiales, impartidas por sus canales de difusión: no solo los medios de comunicación de masas sino también la cultura institucionalizada. Es el caso de Chantal Akerman, por ejemplo, que en el documental de una hora aproximadamente titulado *From the Other Side* (2002) opone una historia local a la historia globalizada: muestra cómo los rancheros de Arizona, en la

---

<sup>210</sup> Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortes y María de Corral, «La reivindicación de la experiencia. ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?», art. cit., 5.

frontera mexicano-estadounidense, establecen y aplican impunemente sus propias leyes. La historia está contada por una voz en *off*. La narración de pequeñas historias locales, personales, relacionadas con los lugares, es presentada como una táctica de resistencia contra los nacionalismos o la globalización uniformadores. Una concepción molecular del espacio y de la arquitectura la encontramos en *A-Z 2001 Homestead Units* (2001), de Andrea Zittel, que diseña casas prefabricadas y nómadas para habitar a su gusto las zonas desérticas de Estados Unidos. En *Day's Inn* (1998), una videoinstalación de ocho canales, Ann-Sofi Sidén entra, con una actitud voyerista, en hoteles y se inmiscuye en el mundo privado de sus habitantes, plasmando su visión con la estética propia de los sistemas de vigilancia. En esta sección encontramos también a Louise Bourgeois –presente también en las dos siguientes partes– con Ilya Kabakov, Bruce Nauman, Alicia Framis, Eija-Liisa Ahtila y Catherine Opie, entre otros.

#### **4.2.3 Micropolíticas II (1989-1980)**

De acuerdo con el catálogo:

«1989 evoca claramente la caída del muro de Berlín que separaba dos partes de una ciudad dividida por formas de vida y por barreras psicológicas y políticas entre el este y el oeste y es signo de los cambios que va a introducir la *perestroika* y la *glasnost* en el gigante ruso, que conllevará el paulatino desplome del bloque comunista y el consiguiente afianzamiento de la economía del mercado y de los valores capitalistas. 1980 es el año en que sube al poder el republicano Ronald Reagan precedido un año antes por la tory Margaret Thatcher. Bajos ambos mandatos se produce la crisis del sida y la demonización de la libertad sexual agudizada por los desvaríos homófobos y machistas de Juan Pablo II (oposición al uso de anticonceptivos, al legítimo derecho que tienen las mujeres al aborto). Son años de retraimiento y de miedo generados por la estigmatización de prostitutas, de la población gay, del colectivo negro, y de todo/a aquel y aquella cuyo estilo de vida desentonaba con la moral pública de la mayoría moralista basada en la familia

tradicional»<sup>211</sup>.

**Micropolíticas II** (1989-1980) está consagrada al arte crítico de los ochenta, que, con un posicionamiento claramente antithatcheriano y antireaganiano, se centra en imágenes de minorías sociales, de marginados o sujetos «problemáticos». La de los ochenta fue la década de los gobiernos Reagan y Thatcher, con sus conservadurismos y su rigidez moral, un periodo que fue denominado, extrayendo tal vez una conclusión somera, «años del vacío de ideales». Pero fueron también los años de las reivindicaciones gais, de la *perestroika*, una etapa durante la cual se empezaron a cosechar los frutos de las luchas feministas, a difundirse la imagen de una mujer más fuerte y menos marcada sexualmente por parte de los medios de comunicación.

En el centro de esta sección encontramos la serie *The Ballad of Sexual Dependency* (1981-1993), de Nan Goldin: fotografías que reflejan situaciones domésticas al límite, como la vida íntima de travestis, enfermos de sida, prostitutas, o de extrema violencia. Y junto a Nan Goldin, la insoslayable Cindy Sherman, otro símbolo del arte *outsider* ochenteno en femenino, con *Untitled Films Stills* (1978-1981), serie fotográfica en la que deconstruye la mirada «erotizante» que sobre la mujer ha ofrecido el cine hollywoodiense y que está conformada mayoritariamente por *stills* extraídos de películas de los años cincuenta; y *Centerfolds*, que describe, recurriendo a un formato de postales, personajes femeninos vagamente adolescentes con una presencia ambigüamente cercana y distante, vestidas con faldas cortas, *plaid kilts*, camisetas mojadas, cargadas de un erotismo sutil que llega incluso a incomodar.

Jenny Holzer y Barbara Kruger, con los célebres juegos de palabras, tampoco podrían estar ausentes en esta selección dedicada a los ochenta. *Truisms* (1977-1979), que significa «axiomas» en inglés, es el primer trabajo de Jenny Holzer. Se compone de hojas sueltas, anónimas e impresas con frases en cursiva y negrita pegadas en edificios, muros y vallas en los alrededores de Manhattan, utilizando como forma de comunicación con el público la clásica publicidad callejera de los entornos urbanos. Las frases fueron extraídas de un listado de textos eruditos del *Whitney Independent Study Program*, donde Holzer estaba estudiando entonces. Los mismos axiomas se reproducen en pósteres, camisetas y pegatinas y aparecen tallados en la piedra de los bancos públicos.

---

<sup>211</sup> *Ídem*, p. 5-6.

Barbara Kruger está en la exposición con dos obras significativas: *I shop therefore I am* (1987) y *La surveillance est votre raison d'être* (1984). Su trabajo se basa principalmente en la fotografía instalada. Sus obras aúnan su talento artístico con su formación como diseñadora gráfica y su interés por la poesía y el lenguaje de los medios de comunicación de masas. Ambas obras expuestas en *Micropolíticas II* constan de documentos preexistentes asociados con textos sintéticos dirigidos agresivamente al público con objeto de involucrarlo en la lucha por los valores cotidianos, predeterminados por el ámbito sociocultural en el que vivimos. Dos de los temas recurrentes de esta artista son la misoginia y el abuso de poder. En la mayoría de sus trabajos emplea el lenguaje visual de la publicidad y de los medios de comunicación, subvirtiendo la iconografía de la sociedad de consumo y usándola como vehículo de sus mensajes (que plasma en carteles, vallas e incluso camisetas, además de las intervenciones en galerías).

Un último apartado de esta segunda exposición de Castellón estaba dedicado, con el título «Activismos», a los colectivos de artistas, sobre todo neoyorquinos, que cuestionaban el mercado y el sistema del arte, como: Group Material, Guerrilla Girls o Gran Fury, y también, desde España, Act up Barcelona, Projecte dels noms o Proyecto 1 de diciembre (esta última parte fue curada por Pere Miralles como comisario invitado).

#### **4.2.4 Micropolíticas III (1980-1968)**

Siguiendo el catálogo:

«Por último, 1968 es una fecha mítica por el énfasis puesto en la crítica al autoritarismo y a la figura del patriarca. Es el año en que es asesinado Martin Luther King, símbolo de la igualdad racial. Además, en años sucesivos el movimiento feminista, especialmente en los Estados Unidos, pero también en Europa, plantea la necesaria politización del ámbito personal, de la privacidad. Fregar platos, barrer, limpiar pueden ser actos que van revestidos de componentes políticos. Lo doméstico no es cosa de mujeres, como parece desprenderse del discurso hegemónico que todavía perdura hoy. La sexualidad, y los valores de género que se atribuye a varones y mujeres, empiezan a impregnar la esfera social, y, por ende, a darle importancia y significación. La falocracia, tan ensalzada en

nuestra sociedad, empieza a ser erosionada (Louise Bourgeois y Hannah Wilke, entre otras artistas, en los sesenta y setenta son un buen ejemplo de ello). Como decía Kate Millet: “El sexo reviste un carácter político que, las más de las veces, suele pasar desapercibido”<sup>212</sup>.

**Micropolíticas III** (1980-1968) está dedicada a un tiempo lejano: el de las reivindicaciones y los desafíos al sistema patriarcal, protagonizados por los movimientos feministas, las corrientes hedonistas, contraculturales y pacifistas, y las referencias constantes al ámbito sexual como campo de batalla y lugar de continuas transgresiones. Protagonista del arte de esos años es el cuerpo. Ejemplos de ello son la escultura *Janus* (1968), en la que Louise Bourgeois –presente en la muestra por tercera vez– crea un cuerpo sexualmente híbrido compuesto por pechos, penes y clítoris, o unos vídeos de los años sesenta de Bruce Nauman que documentan acciones en las que juega con los límites físicos, psicológicos y morales de la identidad corporal: *Bouncing Balls* (1969), *Walk with Contrapposto* (1968), *Art Make-Up* (1968).

La corriente de artistas feministas que trabajan con *performance* y *body art* está representada por tres de sus máximas exponentes: Valie Export, con *Body Sign Action* (1970), Hannah Wilke, con *S.O.S Starification Object Series* (1974-1982), y Gina Pane, con *Escalade non anesthésie* (1971).

Larry Clark, conocido por sus películas póstumas *Kids* (1995) y *Ken Park* (2002), comparece en *Micropolíticas* con su discutido libro fotográfico de 1972 *Tulsa* (su ciudad natal en Oklahoma), en el que cuenta con imágenes la vida cotidiana de un grupo de adolescentes «de barrio» cuya existencia se reducía a salir con los amigos, drogarse, jugar con pistolas y tener relaciones sexuales. Otros fotógrafos anteriores a Larry Clark, como Diane Arbus o Richard Avedon, habían puesto su mirada en los adolescentes, pero, a diferencia de ellos, Clark era miembro de ese mismo círculo, allí estaban sus raíces. Había surgido una especie de periodismo gráfico de barrio en una parte de Estados Unidos a la que nadie prestaba atención. En la misma línea está la instalación multimedia de Helio Oiticica *Cosmococa* (1983), en la que evoca el mundo psicodélico del rock, de las drogas y del imaginario hippie de los años sesenta.

El espíritu subversivo que anima esta tercera parte de la muestra está coronado por las

---

<sup>212</sup> *Ídem*, p. 6.

obras de otros tres grandes artistas: Mike Kelley, Paul McCarthy y Carlos Pazos, que no intentan ser visualmente provocativas y repugnantes como las precedentes pero que resultan igualmente críticas hacia el *statu quo*: atacan la sublimación de la masculinidad en los medios de comunicación y el orden moral y familiar de la clase trabajadora estadounidense (*The Banana Man* de Mike Kelley, 1983).

Por lo general, las manifestaciones artísticas presentes en la exposición de Castellón nos cuentan lo que pasa cotidianamente cuando transgredimos las normas que regulan nuestra intimidad, los vínculos entre el sujeto y su entorno o los códigos que rigen la relación entre las etnias, evidenciando así y poniendo en tela de juicio el control social que se ejerce mediante la vigilancia del individuo y la disciplinarización de su cuerpo, su deseo y su placer, además de cuestionar el orden determinado por los géneros. En el capitalismo avanzado y consumista, la situación ha cambiado respecto al anterior capitalismo de producción. Ahora es cada vez más evidente, y lamentablemente aceptado, que la alienación y la tecnología no son prerrogativas del trabajo, sino que han penetrado en la vida cotidiana. El sistema capitalista trata de atrofiar la creatividad personal y subjetiva por medio de un sistema de usos que quiere anular la imaginación y domesticar el deseo y los cuerpos, al tiempo que organiza nuestro tiempo –también cotidiano– en función del trabajo. La sociedad contemporánea atomiza a las personas convirtiéndolas en productoras-consumidoras aisladas (producir para consumir), exalta la comunicación entre estos átomos separados mientras al mismo tiempo la dificulta creando frustración y sigue estigmatizando por distintos micromedios a quien vive «desviado» de su lógica. Para contrarrestarlo es necesario, pues, evidenciar lo particular y analizar cómo incide en lo global y focalizarse en lo que se ha pasado por alto en lo familiar para buscar una primera salida hacia la liberación.

#### 4.2.5 La crítica de la exposición

*Micropolíticas* tuvo muy buenas reseñas en la prensa local, como he podido constatar en muchos archivos digitales de la época. Por otro lado, no he encontrado archivos de revistas internacionales. En un artículo titulado «El arte y la vida de los últimos 30 años se funden en “Micropolíticas”» y publicado en *El País* el 2 de febrero de 2003, María Fabra recorría las tres etapas de la exposición contextualizándola en el marco de las teorías estructuralistas y posestructuralistas. En «Extranjeros de nosotros mismos», aparecido igualmente en *El País* el 26 de abril de 2003, Ángel Molina relacionaba la exposición con la teoría del texto de Jacques Derrida para luego conectarla directamente con el tema de la identidad nomádica y del sujeto contemporáneo:

«En su obra *Espolones*, el filósofo francés Jacques Derrida demostró cómo se pueden deducir de un mismo texto diferentes contextos. “El considerar un texto dentro de un contexto determinado”, escribía, “no cierra su significado”. Cualquier análisis de fragmentos aislados en la filosofía, las artes plásticas, la literatura (por ejemplo, la célebre teoría de Virginia Woolf sobre “la frase de la mujer”), no debería llevarnos a ninguna conclusión específica, puesto que exactamente las mismas estructuras aparecen en las obras creadas por los hombres, sobre todo en autores modernistas, pongamos por caso la escritura de Marcel Proust. La única vía para llegar a resultados interesantes con dichos textos es considerar la expresión completa como objeto de estudio, lo que Julia Kristeva acuñó con el concepto de intertextualidad, al entender el (los) lenguaje (s) como un proceso de significación heterogéneo situado en y entre los sujetos que emplean ese discurso, lo que nos llevaría a adentrarnos en el estudio de sus expresiones ideológicas, políticas y psicoanalíticas. [...] No hace falta saber mucho de teoría para darse cuenta de que cualquier tipo de análisis, ajeno a una visión descentrada y diferencial del sujeto, puede conducirnos inmediatamente a un punto muerto. El sujeto contemporáneo no es monádico, no flota libremente en un éter de cultura, discursos y representaciones. Se acerca más a lo que Donna Haraway llama un “cuerpo como estrategia de acumulación en el sentido más profundo”, el lugar de una determinada dirección de la resistencia política. En esta ética de la subversión, el individuo muestra su profunda desconfianza en la identidad. El nuevo sujeto se mueve en un espacio teórico y científico en el que la misma

noción de identidad está amenazada»<sup>213</sup>.

Según la autora del artículo, aun admitiendo que no todas las obras seleccionadas se muestran igualmente eficaces, el arte posmoderno de los artistas expuestos expresa de forma visual el conjunto de los discursos críticos sobre las identidades del sujeto contemporáneo, siendo obras que reinventan la experiencia y reconectan con ella, que buscan nuevos espacios políticos dentro de la cotidianidad y definen dentro del arte nuevos confines que admiten la rebelión, la disolución y la transformación. Y el último extremo de todos los signos y los valores reside en el cuerpo subjetivo, siendo la vivencia del propio cuerpo la más íntima y personal de las experiencias. Y añade:

«La preeminencia de un sujeto revolucionario, masculino o femenino, y el afán por explicar las relaciones entre ese sujeto y la sociedad guía el proyecto del EACC *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968*, una exposición doblemente valiosa, pues se muestra capaz de *extranjerizarse* y es a la vez un intento de lanzar una reflexión sobre ese antiesencialismo tan derrideano que intenta dilucidar las transformaciones del sujeto contemporáneo en el plano de la intimidad –sea el espacio doméstico, la sexualidad o la subjetividad– y de las relaciones personales, al ilustrar la dinámica de las alianzas micropolíticas y corporales».

Y para acabar, Carles Guerra, en un artículo del 9 de abril de 2003 aparecido en la sección de cultura de *La Vanguardia* y titulado «Políticas cotidianas», vincula la exposición de Castellón con la teoría *queer* y su concepto desterritorializado y nomádico de sexualidad, y por tanto de identidad sexual, que se concreta en el concepto «poscuerpo» tal como lo concibe Beatriz Preciado en su libro *Manifiesto contrasexual* (2001), además de con las teorías posestructuralistas y estructuralistas encabezadas por Deleuze, Guattari y Foucault. Según Guerra, el proyecto *Micropolíticas* es doblemente actual:

«Por un lado recupera las prácticas estéticas que han reconocido el poder transformador que se contiene en la esfera privada, sea el espacio doméstico, la sexualidad o la subjetividad; y por otro lado traza una genealogía muy necesaria que ilustra la dinámica de las alianzas micropolíticas y corporales. Las que permiten, entre otras cosas, orquestar la oposición multitudinaria a una hegemonía militar y estadounidense como la que ahora

---

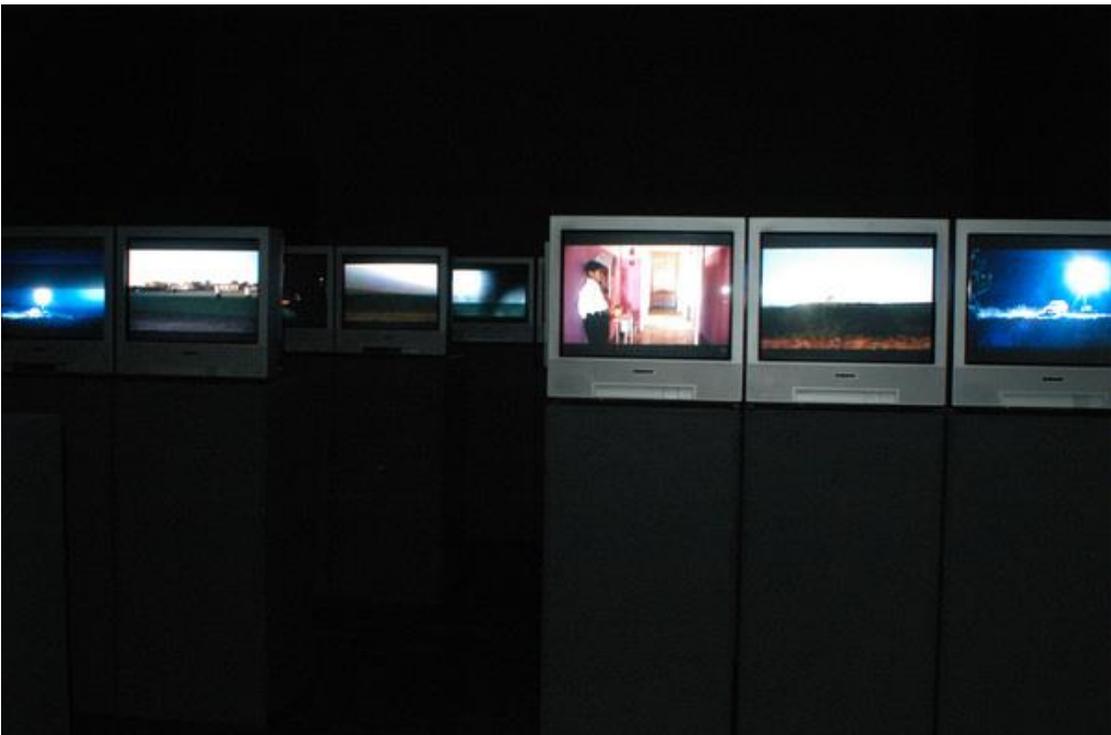
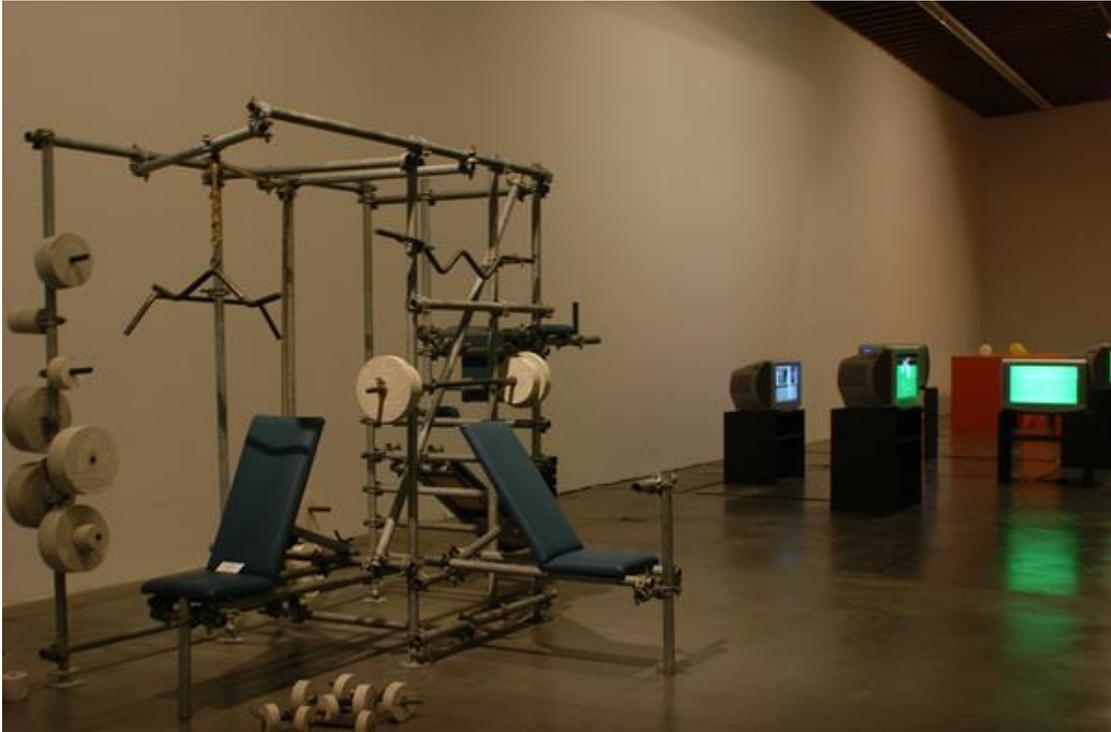
<sup>213</sup> Ángel Molina, «Extranjeros de nosotros mismos», *El País* (Ed. Grupo Prisa), 26 de abril de 2003.

vivimos»<sup>214</sup>.

Más de diez años después, y si bien de forma muy distinta, volveremos a encontrar estas temáticas, y sobre todo la incisión de las tecnologías en los cuerpos, en la exposición *Speculations on Anonymous Materials*, en la que serán enfocadas desde un marco teórico completamente distinto y darán como resultado poéticas dispares.

---

<sup>214</sup> Carles Guerra, «Políticas Cotidianas», *La Vanguardia* (Ed. Grupo Godó), 9 de abril de 2003.



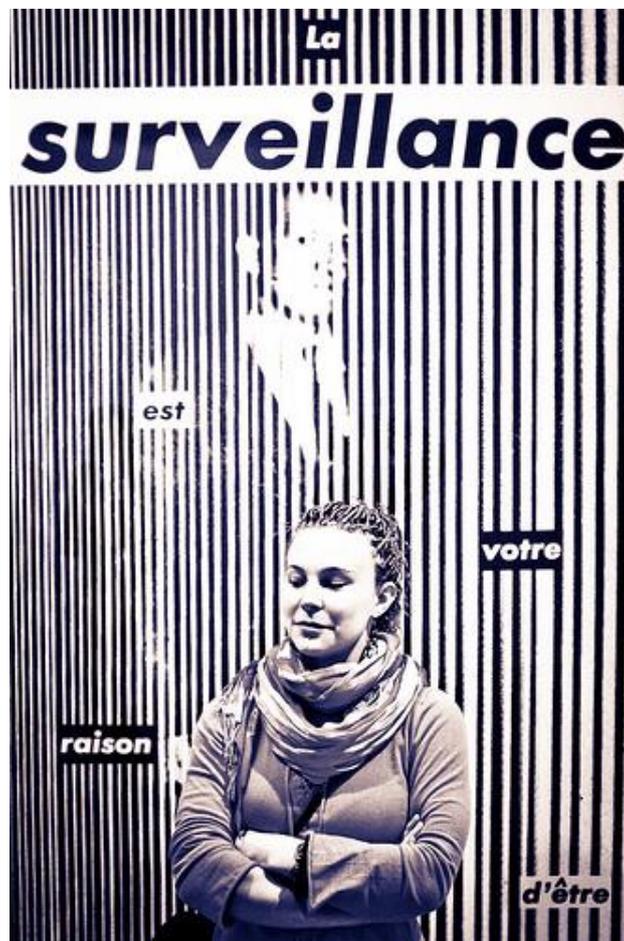
Fotos: panorámicas de la exposición.



**En el sentido de las agujas del reloj:** Andrea Zittel, *A-Z 2001 Homestead Units* (2001). Ann-Sofi Sidén, *Day's Inn* (1997).



**En el sentido de las agujas del reloj:** Andrea Zittel, *A-Z 2001 Homestead Units* (2001). Chantal Akerman, *From the Other Side* (2002).



En el sentido de las agujas del reloj: Barbara Kruger *I shop Therefore I am* (1987) y *La surveillance est votre raison d'être* (1984).



**En el sentido de las agujas del reloj:** Louise Bourgeois, *Janus* (1968). Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto* (1968).



**En el sentido de las agujas del reloj:** Larry Clark, *Tulsa* (1972). Mike Kelley, *The Banana Man* (1983). Larry Clark, *Tulsa* (1972).

#### 4.2.6 Discursos artísticos en el marco textual: Robert Gober

Robert Gober es un artista estadounidense (Connecticut) de los más valorados actualmente en el mercado del arte. En mayo de 2005 el MOMA de Nueva York adquirió su primera instalación en gran formato, titulada *Untitled* (2004-2005), de la Emanuel Hoffmann Foundation (Basilea, Suiza) –que colecciona y expone arte contemporáneo y que por entonces estaba dirigida por Maya Oeri y su socio Hans Bodenmann<sup>215</sup>–, para incluirla en su colección permanente. El proyecto se componía de quince esculturas y ocho pasteles que, a juicio del artista, eran comentarios a los daños causados al mundo por guerras y terrorismo, por la religión y por la sexualidad aprehendida en la familia e inserta en la memoria. La instalación recrea una atmósfera similar a la de una iglesia católica. Al fondo de la sala, en el centro de la pared, encontramos una imagen de la cruz sin cabeza, de bronce, con fuentes de agua corriente en lugar de los pezones y un pajarito acurrucado en un lateral. A ambos lados, un par de puertas semiabiertas, como si dieran acceso a las dos capillas de una iglesia gótica, dentro de las cuales podemos vislumbrar las piernas de una figura (objeto típico del léxico artístico de Gober) metida en una bañera. En el lado opuesto encontramos «un altar» hecho con un cubo de basura pintado de blanco y una tabla de madera. En las paredes laterales, simulando la decoración típica de los lugares de culto católicos con iconografías religiosas, aparecen dibujos en pastel de parejas haciendo el amor, cuyo soporte son las páginas del *New York Times* del 12 de septiembre de 2001, un día después del atentado terrorista a las Torres Gemelas<sup>216</sup>. La instalación está atiborrada de objetos como rosarios, ropa sacerdotal, una sopera de vidrio llena de fruta hecha con cera. A la izquierda del altar hay una silla de plástico, con un guante gigante –también de plástico– encima, mientras a la derecha de la imagen de la cruz vemos una gran bombilla de vidrio inflado. El artista ha usado también un paquete de pañales desechables, pero eliminando la clásica imagen del niño<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> Carol Vogel, «Monumental Gober Acquired by MOMA», *The New York Times*, 13 de mayo de 2005, Midwest edition.

<sup>216</sup> *Ídem.*

<sup>217</sup> *Idem.*

Sus obras presentan claramente una estructura narrativa y textual, y pueden ser leídas como historias personales que trascienden lo privado, estratificadas, desplegadas en el espacio bajo la forma de objetos instalados o instalaciones con una simbología fija a la que se añade una variable, que constituyen breves mundos a mitad de camino entre lo real y lo virtual y que remiten a una estética surrealista muy pertinente en nuestro discurso.

#### **4.2.7 Características generales del trabajo de Gober: los objetos y su técnica de composición**

Las instalaciones de Robert Gober son muy complejas, pues condensan una gran cantidad de significados yuxtapuestos y estratificados por medio de un léxico y una simbología recurrentes, que adquieren tonos y matices diversos dependiendo de las combinaciones entre sus elementos y de los momentos y los contextos en que se realizan. Encontramos en un mismo espacio: misterio, enigma, suspense, lo simbólico, lo psíquico, lo narrativo, lo cotidiano y lo religioso, lo familiar y lo hermético. Se trata de puestas en escenas cuyos protagonistas simbólicos son objetos repetidos, la mayoría extraídos del entorno doméstico, como casas, papel pintado, piernas de cera, pechos, desechos de la vida cotidiana, vestidos, camas, lavabos y fregaderos.

Linda Norden, en un dossier dedicado a Gober en el número de *Artforum* de diciembre de 2007, a propósito de una retrospectiva dedicada al artista en el Schaulager de Basilea (Suiza), escribe:

«La naturaleza lexical de la iconografía de Gober, sus repeticiones y combinaciones, reposan sobre una manera de ejecutar el trabajo basada en el tiempo y en una composición casi musical, como muestran los distintos espacios y puntos de vista en Schaulager. El enigmático aspecto de la grandeza de sus esculturas capta la atención desde lejos, sosteniendo visualmente el enorme espacio y sugiriendo algo entre un set cinematográfico y la escena del crimen».<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> Linda Norden, «Robert Gober. Schaulager, Basel», *Artforum* (diciembre de 2007), 344-347 y 378. [Traducido por la autora.]

En sus obras la historia personal y la historia social de Estados Unidos coinciden y se alimentan recíprocamente de una manera muy sutil. Son obras totalmente narrativas y textuales, que desafían al espectador a encontrar el rumbo del desarrollo de los «acontecimientos». La presencia de lo cotidiano en Robert Gober es peculiar y no tiene la entidad de un *ready-made*, como ocurre en el caso de otros artistas, por ejemplo Fischli y Weiss. De hecho, Robert Gober no utiliza en sus instalaciones objetos encontrados, sino que crea esculturas extremadamente realistas que se parecen a objetos cotidianos: bombillas, fregaderos, lavabos, y otros elementos comunes, la mayoría pertenecientes al entorno doméstico y familiar. Cuando Gober replica sus características físicas y visuales en sus esculturas, esos objetos cotidianos pierden su banalidad y lo ordinario se transforma en extraordinario. Cada objeto es elegido por Gober en base a sus propios recuerdos personales. Según Mónica Inés Huerta:

«Gober reproduce objetos que tienen fuertes asociaciones con las funciones del cuerpo, que les dan un significado tanto personal como político [...]. Gober utiliza objetos a menudo encontrados en el día a día para organizar encuentros entre las esculturas y los espectadores, que imitan los efectos físicos y corporales de encontrarse con otro ser humano»<sup>219</sup>.

También es muy interesante, e igualmente significativa en lo referente a su arte y su historia personal, la técnica de composición de sus esculturas e instalaciones. A Gober se le ha denominado «el carpintero de lo real»<sup>220</sup>. Y de hecho trabaja como un carpintero<sup>221</sup> y

---

Versión original: «The lexical nature of Gober's iconography, its repetitions and recombinations, lends itself to this kind of time-based, almost musically composed curating, as do the varied spaces and sight lines of Schaulager. The enigmatic, overscale aspect of his sculpture both commands attention from afar, holding the huge space visually, and intimate something between cinematic set and scene of the crime».

<sup>219</sup> Mónica Inés Huerta, *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck* (tesis doctoral en Filosofía, The University of Michigan, 2010), p. 93. [Traducido por la autora.]

Versión original: «Gober reproduces objects that have strong associations with bodily functions, which give them both personal and political significance [...]. Gober uses objects frequently encountered in the everyday to stage encounters between sculptures and viewers that mimic the physical and corporeal effects of meeting another human being».

<sup>220</sup> Maureen Sherlock, «Half Fairy Tale: Robert Gober in Venice», *Sculpture Magazine* 20, n.º 9 (2001), 44, 49 y 37.

<sup>221</sup> Cabe mencionar que también la elección de la técnica de trabajo tiene una connotación

emplea técnicas artísticas tradicionales. Hace esquemas, modela y esculpe, rechazando el proceso creativo exclusivamente conceptual, en el que el trabajo es sobre todo mental y está muy alejado de cuestiones materiales que se plantean cuando se fabrica manualmente un objeto. En Gober la artesanía y la manufactura de los objetos escultóricos que componen sus instalaciones son tan importantes como la idea que los origina. Mientras que algunos artistas de su entorno y de su época utilizan los objetos cotidianos de manera duchampiana<sup>222</sup>, como Jeff Koons, Haim Steinbach y otros, que compran productos comerciales para luego montarlos en instalaciones, Gober ejecuta cuidadosamente a mano cada una de las esculturas y sus obras son el resultado de una meticulosa artesanía y selección de materiales. Como señala muy pertinentemente Mónica Inés Huerta:

«Las esculturas de Gober se diferencian de los *ready-mades* no solo porque fueron hechas a mano, sino también porque emplean una estética trasformativa: cambia un material por otro, haciendo una bombilla con cera, por ejemplo, o modificando su dimensión en escala, dotando a las cosas de proporciones antinaturales, como una barra de mantequilla de gran tamaño. A veces, incluso, trasforma dos o más objetos juntos, como una caja de clínex perforada por una tubería, que sirve para confirmar, además, que el objeto que crea es una escultura y no debe ser confundido con cosas compradas o atesoradas de lo cotidiano»<sup>223</sup>.

En un artículo titulado «An art of Missing Parts», Hal Foster interpreta el uso de los objetos en Gober a partir de las teorías freudianas del trauma, de las escenas primarias y del objeto del deseo, lo que le lleva a definir su arte como una nueva forma de

---

autobiográfica, como veremos en unas líneas: su padre era carpintero.

<sup>222</sup> Para una discusión acerca de la especificidad histórica del proyecto de las neovanguardias (también llamado arte apropiacionista), véanse el libro de Hal Foster *The Return to the Real* (Cambridge y Londres: MIT Press, 1996) y el de Arthur Coleman Danto *After the End of the Art: Contemporary art and the Pale of History, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

<sup>223</sup> Mónica Inés Huerta, *op. cit.*, p. 97.

Versión original: «Gober's Sculptures diverged from Readymades not only because they were made by hand but because they employed a transformative aesthetic: he swapped one material for another, making a lightbulb out of wax, for example, or he adjusted scale, blowing things up to unnatural proportions, such as an over-size stick of butter. At times he even morphed two or more object together, such as Kleenex box pierced by a Calvert pipe, which served to further confirm that the object he made are sculpture, not to be confused with purchased or appropriated things from the everyday».

surrealismo<sup>224</sup>. La acción de re-hacer objetos ordinarios a mano permite a Gober clasificarlos como importantes artefactos de lo cotidiano. Este intento no solo eleva «lo mundano» al estatus de arte, sino que sirve también para realzar la presencia física y visual de objetos que normalmente pasan desapercibidos y en los que es difícil no reparar si los encontramos expuestos en una galería de arte. Una vez seleccionadas y realizadas las piezas, Robert Gober las monta juntas con la clara intención de crear sentido estético y representativo de una manera obviamente textual y narrativa. En palabras de Mónica Inés Huerta:

«El trabajo de Gober es sensible y expresa el funcionamiento intrínseco de la representación, y su práctica artística es, en esencia, un ejercicio de creación de significado. Las esculturas que Gober hace están pensadas para ser artefactos de la vida cotidiana que evoquen recuerdos de personas y lugares familiares. Gober construye cada escultura a partir de capas de significados, lo que permite a cada uno de sus trabajos atesorar múltiples niveles de significación al mismo tiempo»<sup>225</sup>.

#### 4.2.8 Datos biográficos: la casa y la casa quemada

Entre sus primeras esculturas, construidas entre 1977 y 1980, destacan dos casas de muñecas en miniatura tituladas *Half Stone House* (1979-1980) y *Burnt House* (1980). Ambas reproducen perfectamente la estructura de dos viviendas americanas de los años cincuenta, época en la que Estados Unidos estaban inmersos en un *boom* económico que ha pasado a la historia con la imagen de un periodo muy feliz del conservadurismo burgués. La iconografía y el imaginario estadounidenses de esos tiempos, promovidos a menudo en películas o en imágenes publicitarias, representan al norteamericano medio como un ser

---

<sup>224</sup> Hal Foster, «An Art of Missing Parts», *October* 92 (2000): 128-156; <http://links.jstor.org/sicisici=01622870%28200021%2992%3C128%3AAAOMP%3E2.0.CO%3B2-0>.

<sup>225</sup> Mónica Inés Huerta, *op. cit.*, p. 97.

Versión original: «Gober's work is sensitive to the inner working of representation, and his artistic practice was, at its core, an exercise in the making meaning. The sculptures that Gober makes are meant to look-like artifacts of the everyday that were meant to evoke memories of familiar people and places. Gober built each sculpture from layers of meanings, which allowed each of his Works to hold multiple levels of signification concurrently».

feliz en una sociedad fuertemente anclada en los valores del trabajo y de la familia. Gober pertenecía a una familia de clase trabajadora. Su padre era carpintero y construyó la casa familiar en la pequeña ciudad de Wallingford (Connecticut). Su madre era enfermera. Antes de trasladarse a Nueva York, Gober estudió en una escuela de arte en Roma, The Tyler School of Art, entre 1973 y 1974, y en 1976 se graduó en el Middlebury College, en Vermont. Cuando en 1977 el joven artista se mudó a Nueva York para iniciar su carrera, en un primer momento empezó a construir casas de muñecas con la intención de venderlas como objetos no artísticos para sobrevivir.

Robert Gober es homosexual, y gran parte de su léxico artístico está visiblemente ligado a la arquitectura doméstica, a la casa como representación de la familia, de los valores tradicionales que la sustentan y de las relaciones humanas que la conforman y a su propia sexualidad<sup>226</sup>. El acto de apropiarse de la arquitectura doméstica no es una novedad en arte. Otros artistas antes que él ya lo hicieron, caso por ejemplo de Dan Graham en su trabajo *Homes of America* (1969) o de Gordon Matta Clark en su proyecto sobre casas demolidas. La primera de las dos casas de Gober es una miniatura con una fachada y un exterior tan perfectos y realistas que al acercarnos a ella esperamos encontrarnos en su interior el mobiliario y a sus habitantes. Nos decepciona darnos cuenta de que la casa está completamente vacía, aunque la estructura del interior está también sumamente cuidada hasta en los menores detalles.

A pesar de la excentricidad de su trabajo, Gober se considera aún un pintor. La manufactura para él es significativa por el proceso físico del trabajo manual, el trabajo de las manos, habilidad heredada de su padre. Construyendo *Half Stone House* asume el papel de un hábil carpintero que mide, junta, pinta y clava. Más allá de que sea una simple maqueta, la casa de Gober provoca la exploración de los posibles significados adscritos a la casa como ambiente personalizado, lugar de convivencia en el que las acciones personales y las interacciones colectivas nacen y se desarrollan. Al ser una estructura de los cincuenta, enlaza directamente con el recuerdo de la casa familiar del autor y deviene entonces el símbolo de la infancia, de la inocencia, de los afectos y el lugar en el que tiene origen la personalidad de uno. En el trabajo de Gober la arquitectura doméstica se convierte

---

<sup>226</sup> Hal Foster, «An Art of Missing Parts», *art. cit.* Linda Norden, «Robert Gober: Schaulager, Basel», *ArtForum* (13/05/2005), y «Robert Gober», *ArtForum* 46, n.º 4 (2007).

en el símbolo del hogar<sup>227</sup>.

En palabras de Mónica Inés Huerta, con cada casa de muñecas que hace, su idea acerca de lo que él describe como *domestic nondescript* desemboca en algo muy complejo y su trabajo empieza a indagar en los posibles significados psicológicos relativos al hogar como símbolo. Muchas de sus esculturas plantean preguntas problemáticas acerca del hogar y las convenciones sociales que se generan y se perpetúan entre sus paredes<sup>228</sup>. Estoy de acuerdo con aquellos críticos que, como Linda Norden, por ejemplo, han definido el trabajo de Gober *suburban surrealism*<sup>229</sup> y *domestic dreamscapes*<sup>230</sup>. Linda Norden compara el trabajo de Gober con la estética de las películas del cineasta David Lynch, enfatizando el uso habitual de imágenes oníricas que transmiten el sentido que «la casa es el hogar donde las cosas pueden ir mal»<sup>231</sup>.

La segunda casa realizada por Gober en 1980, *Burnt House*, parece haber sido víctima de un incendio. ¿Qué fue mal en el perfecto hogar de los años cincuenta? ¿Por qué la casa se quemó? Cuando le preguntaron por los motivos que le llevaron a crear esta pieza, Gober mencionó dos historias: en la primera, un chico joven que vuelve a casa del colegio ve un día una casa en llamas al otro lado de la calle; la segunda es una historia pública y conocida: el 25 mayo de 1979 un chico de 6 años, Etan Patz, salió de su casa en Manhattan para ir al colegio y nunca regresó<sup>232</sup>. En mi opinión, ambas historias remiten a la infancia, a la adolescencia, a la homosexualidad del artista y a la relación con su familia. Esta escultura, cuya interpretación enlaza con la de la primera, representa la pérdida de la inocencia con el descubrimiento del sexo en la adolescencia, un momento de la vida cargado, para muchos, de tensiones y de sufrimiento, de conflictos interiores, sobre todo para quien, como Robert Gober, nació en el seno de una familia muy católica cuyos

---

<sup>227</sup> Para el tema del «hogar» usado por artistas contemporáneos, véase Gill Perry, «Drean Houses: Installations and the House», en Gill Perry, *Wood, Paul. Themes in Contemporary Art, Art of the 20th Century Series* (New Haven: Yale University Press, 2004).

<sup>228</sup> Mónica Inés Huerta, *op. cit.*, 101.

<sup>229</sup> Linda Norden, «Robert Gober», *art. cit.*, 6.

<sup>230</sup> Nancy Spector, «Robert Gober: Homeward- Bound», *Parkett* 27 (1991): 81.

<sup>231</sup> Linda Norden, «Robert Gober», *art. cit.*, 6.

<sup>232</sup> Theodora Vischer (coord.), *Robert Gober: Sculptures and Installations 1979-2007* (Basilea: Steidl/Schaulager, 2007), p. 40.

principios chocaban frontalmente con su identidad homosexual. La casa quemada representa la rebelión contra lo establecido. El fuego y el incendio simbolizan doblemente el ardor de la culpabilidad de un adolescente por su sexualidad no aceptada, y discriminada por toda la sociedad, y el ardor de la rabia por semejante injusticia. La inocencia que nunca volverá, como el chico de la historia. Una vez más el autor ha actuado como un carpintero: la casa fue realizada cuidando hasta el extremo los detalles de toda la parte exterior; y con respecto a *Half Stone House*, presenta una novedad: mirando a través de las ventanitas, descubrimos que tanto el piso superior como el inferior están forrados de papel pintado. El papel del piso inferior está decorado con imágenes de un camión remolcando un coche enganchado por el guardabarros, mientras que el del piso de arriba muestra repetidamente una figura doblada hacia abajo, vestida con pantalones negros y una camisa azul.

#### 4.2.9 Grandes instalaciones y dioramas

A partir de *Burnt House*, el papel pintado, decorado de distintas maneras, se convierte en un elemento recurrente en los trabajos de Robert Gober, quizás el que más a menudo encontramos junto con varias versiones de piernas humanas masculinas. Un momento decisivo en su carrera artística lo constituyó su primera instalación a gran escala en la Paula Cooper Gallery de Nueva York en 1989<sup>233</sup>. En las obras a gran escala el trabajo de Gober resulta muy interesante, porque actúa como artista y comisario a la vez: instala sus propias piezas y establece entre ellas diálogos, conexiones y yuxtaposiciones como si fueran actores interpretando en un escenario. En una entrevista con el comisario Richard Flood, Gober dice que lo que quiere crear con sus grandes instalaciones son «dioramas acerca de los seres humanos». Según el relato del artista, la motivación del diorama tiene su origen en una visita que hizo al Museo de Historia Natural de Berna, Suiza. Los dioramas normalmente se encuentran en los museos de historia: son ambientes o situaciones reconstruidos con el objetivo de proporcionar un encuentro físico y visual con un lugar o un evento histórico. Los dioramas del siglo XIX eran diseñados para transportar al espectador en el tiempo y en el espacio por medio de una representación realista. Como

---

<sup>233</sup> La misma instalación será posteriormente reinstalada en 2009 en el Art Institute of Chicago.

observa Hal Foster, «el diorama es un dispositivo de exposición retórico que ofrece a los espectadores una experiencia sintética: voyerismo como forma de viaje virtual»<sup>234</sup>.

Para la instalación en la Paula Cooper Gallery, Gober ocupó tres salas, controló su disposición en el espacio y las luces, de manera que cada elemento de la galería se volvió parte de la obra. Las paredes fueron tapizadas con papel pintado, que transformó la galería en una especie de espacio interior doméstico, el mismo que había representado previamente a escala inferior en las casas de muñecas. En la primera habitación el papel representaba crudamente los genitales masculinos y femeninos, mientras en el interior estaban dispuestos objetos de uso doméstico y cotidiano: el desagüe de un fregadero y una escultura de cera de un saco de papel lleno de donuts. El propio Gober dijo que para crear esas imágenes se inspiró en la historia *Heat* de Joyce Carol Oate, que el artista describe como «la historia de un homicidio, tal vez violencia sexual, adolescencia, inocencia y culpa»<sup>235</sup>.

En la segunda habitación el papel tenía fondo amarillo y dibujos repetidos de un hombre negro ahorcado y de un hombre blanco durmiendo. Los dibujos en las paredes de ambas salas sugieren historias de racismo, sexismo y violencia referentes a la historia americana. Mientras que los dibujos de los dos sexos de la primera habitación aluden a la violencia de la imposición del esquema heterosexual en una sociedad puritana, los de la segunda hacen referencia al racismo arraigado en la sociedad blanca anglófona. El papel en la pared sirve de fondo para otros elementos escultóricos en el interior del cuarto: ocho sacos de litera para gatos y un vestido de novia blanco y gigante, colgado en una percha. El vestido tiene distintos significados estratificados: en relación con la historia social de Estados Unidos, simboliza los valores puritanos que consagran la heterosexualidad, sobre todo el de la virginidad, que a menudo justifica la violencia representada en la pared. En este sentido se puede interpretar en contraposición a los sacos de arena de gato, que hacen pensar en excrementos, en este contexto símbolo de culpa, de «sentirse sucios» por una identidad supuestamente desviada de la norma reconocida e impuesta.

El vestido de novia también podría ser una alusión al amor negado, al matrimonio homosexual todavía prohibido en Estados Unidos. En relación con la historia personal del

---

<sup>234</sup> Hal Foster, «An Art of Missing Parts», art. cit., 130.

<sup>235</sup> Theodora Vischer (coord.), *Robert Gober: Sculptures and Installations 1979-2007*, op. cit., p. 240.

artista, el vestido podría representar a la nuera que su madre nunca tuvo. El sentido de culpa es un sentimiento católico inculcado por la educación que recibió de la madre, una firme creyente. En sus trabajos autobiografía e historia de Estados Unidos coinciden en una profunda narrativa personal.

#### **4.2.10 El sida en el trabajo de Robert Gober: fregaderos, urinarios y piernas humanas**

En la misma línea, otro tema fundamental en su trabajo es el del sida. Gober pertenece a un grupo de artistas americanos, que incluye a Félix González-Torres, que usan objetos cotidianos –relojes, bombillas, caramelos, camas– como símbolos personales sobre la vida y la muerte de hombres gais afectados por la epidemia del sida en Nueva York a finales de los años ochenta. González-Torres, que influyó mucho en el trabajo de Gober, instala filas de bombillas como símbolo de la brevedad de la vida y de su fragilidad. Gober y González-Torres, apropiándose de una estética y de materiales típicos del posminimalismo, del arte conceptual y del pop, crean obras que muestran la evidencia del duelo del sida. A finales de los años ochenta esta temática se vuelve central en el trabajo de Gober: no solo realiza obras que evocan la experiencia de la enfermedad, de alguien que está muriendo o que está infectado, sino que se implica políticamente en el tema en varias ocasiones. En este contexto la bombilla, ya usada por Félix González-Torres, deviene un emblema de la mortalidad. Gober, en colaboración con la artista Sherrie Levine, hace su propia variación sobre este tema y crea una bombilla de cera de grandes dimensiones que se expone completamente sola.

También en relación con el tema del sida se pueden interpretar las series de fregaderos y de lavabos que Gober realiza a partir de 1981, con formas, dimensiones y composiciones muy variadas. Como explica el mismo artista, los fregaderos tienen un valor personal, están basados en recuerdos de su vida: los de la casa de sus abuelos, aquel delante del cual su madre estaba de pie cuando él era pequeño o los que veía en la residencia de Nueva York en la que vivió entre 1978 y 1982<sup>236</sup>. Juega con los fregaderos desde distintos ángulos:

---

<sup>236</sup> *Idem*, pp. 54, 60 y 66.

exagera sus dimensiones, los cuelga en las esquinas o del techo, minimiza sus detalles o fusiona dos de ellos. Les pone títulos que les atribuyen cualidades antropomórficas, que invitan al público a ver la evidencia de la soledad, del miedo o de la confusión en un objeto inanimado y muy cercano a todos. Yo creo que en el trabajo de Gober los fregaderos y luego los urinarios aluden claramente a las prácticas del *cruising*<sup>237</sup> y de los encuentros en la oscuridad, que, como es sabido, en la subcultura gay tienen lugar frecuentemente en los baños públicos o en los bosques. Así que fregaderos y urinarios se convierten en símbolos de la vida cotidiana de los gais, y de la angustia asociada a la epidemia del sida<sup>238</sup>, llegando casi a representar el deseo de desterrar el miedo a la enfermedad, de «lavárselo del cuerpo».

En la misma línea, a mediados de los años ochenta una nueva forma se hace presente en el repertorio visual de Gober: el urinario. Al principio podía parecer una anomalía de su catálogo artístico, pero él mismo admitió que era una «lógica variación» del motivo del lavabo. Gober colocaba sus «reproducciones» de urinarios en filas dentro del espacio expositivo, tal como se encuentran en los baños públicos para hombres. Estaban hechos con madera, látex o plástico pintados en vez de con la clásica porcelana. Las instalaciones con los urinarios son una puesta en escena del encuentro con el género y con la sexualidad. Matthew Weinstein, en un artículo en *Artforum*, define el urinario como un «objeto homosexual»: sostiene que evoca los urinarios de los baños para hombres y el momento de orinar juntos, compartiendo recíprocamente la visión de los órganos sexuales<sup>239</sup>.

A partir de 1989, un nuevo «tópico» entra a formar parte del lenguaje de Robert Gober: esculturas de piernas masculinas sin cuerpo. Las piernas sin cuerpo eran extremadamente realistas, hechas con cera coloreada con implantes de cabellos humanos y vestidas con

---

<sup>237</sup> Tener relaciones sexuales ocasionales con desconocidos en lugares públicos.

<sup>238</sup> El sida (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) apareció por primera vez en 1981, cuando cinco chicos gais fueron hospitalizados en Los Ángeles por una rara forma de cáncer. Los medios en un primer momento difundieron la noticia de una nueva enfermedad a la que se llamó GRID (Gay Related Immune Deficiency). Rápidamente el virus se expandió durante el gobierno de Reagan más allá de la comunidad gay. Posteriormente se reconoció como una pandemia y se desvinculó de las prácticas gais. Gober participó activamente en campañas informativas sobre el sida y su prevención y publicó historias como superviviente a la epidemia mientras muchos de sus amigos fallecían por la enfermedad. Véase Robert Gober, «Cumulus from America», *Parkett* 19 (1989): 169-171.

<sup>239</sup> Matthew Weinstein, «The House of Fiction», *Artforum International* 28 (1990): 29-130. Hal Foster también sostiene un argumento parecido en Hal Foster, «An Art of Missing Parts», art. cit.

pantalones negros y zapatos. Las piernas estaban generalmente expuestas contra las paredes, en el suelo, apoyadas en la esquina que el pavimento crea con la pared, como si fueran una extensión del muro. Los zapatos constituyen un detalle importante de esta «puesta en escena» hiperrealista porque subrayan la escultura como un artefacto de lo cotidiano priorizando la autenticidad sobre la simulación. De todas formas, cuando son instaladas en una galería, las piernas resultan al mismo tiempo irónicas y macabras. El tema de las piernas será presentado en distintas ocasiones con variaciones: a veces serán metamorfoseadas e instaladas junto a desagües y otras veces con velas y cabellos humanos. Se supone que los grifos aluden a los fluidos corporales mientras que las velas simbolizan lo efímero del cuerpo y de la vida, lo cual remite a la bombilla solitaria, como he comentado anteriormente. En trabajos posteriores las piernas fueron instaladas en grupos contra las paredes, decoradas con un elaborado papel, junto con los fregaderos y otros de sus ubicuos objetos. Se trata de uno de los típicos dioramas de Gober, ya descritos páginas atrás. Para una retrospectiva personal en el Jeu de Paume de París en 1991, presentó un diorama a gran escala que describió como *diorama of contemporary human beings*. La elaborada instalación comprendía papel pintado a mano que reproducía la imagen de una foresta otoñal de Nueva Inglaterra. Contra este fondo Gober ubicó estratégicamente tres esculturas: dos pares de piernas masculinas y una nalga «tatuada» con una partitura musical. Las primeras dos piernas estaban vestidas con pantalones negros, calcetines de algodón grises y zapatos de piel negra. Los pantalones estaban cortados en tres puntos, en los que colocó tres velas. El segundo par de piernas llevaba calzoncillos blancos, calcetines deportivos y bambas. Estas dos, en vez de ser metamorfoseadas con velas, fueron agujereadas con desagües circulares. El artista interpretó los dos pares de piernas y las nalgas como un «trío de emociones»: placer (las nalgas), desastre (las piernas con el desagüe) y resucitación (las piernas con las velas). Es evidente que aquí también hay una referencia a la vida sexual y a la tragedia del sida: el placer desemboca en un desastre y acaba con la muerte (las velas podrían ser un símbolo de luto o funeral). Esta manera alternativa de exponer las esculturas, sobre el fondo del papel pintado, responde a un intento de contextualizar las obras en el mundo cotidiano o, mejor dicho, de alejarlas del marco institucional de la galería o museo.



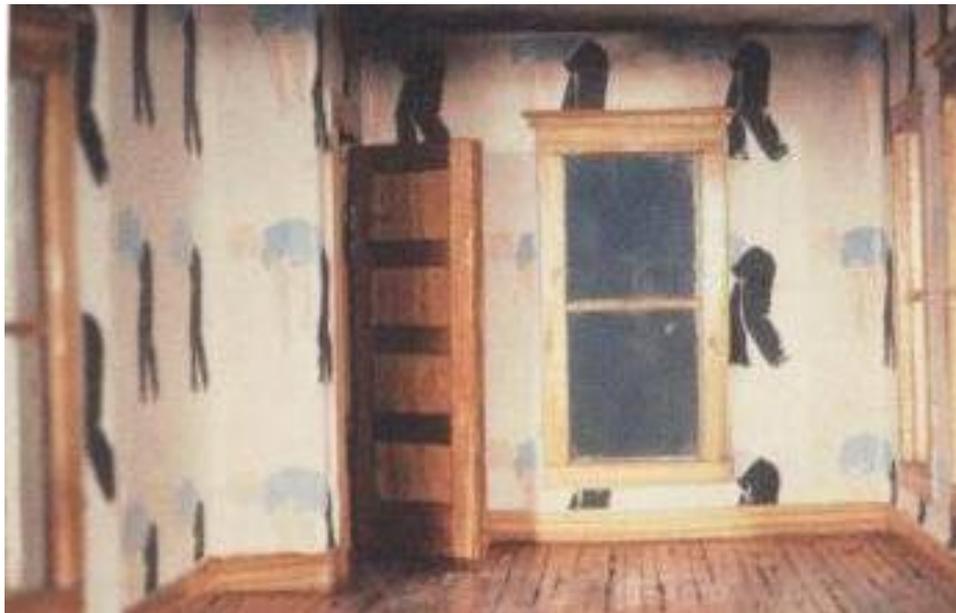
**Foto:** Robert Gober, Butter oversize.



**En el sentido de las agujas del reloj:** Gordon Matta Clark y Robert Gober.



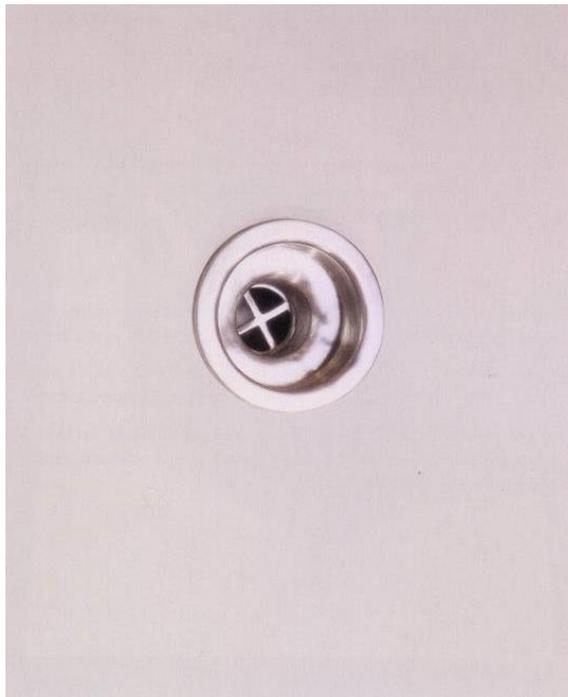
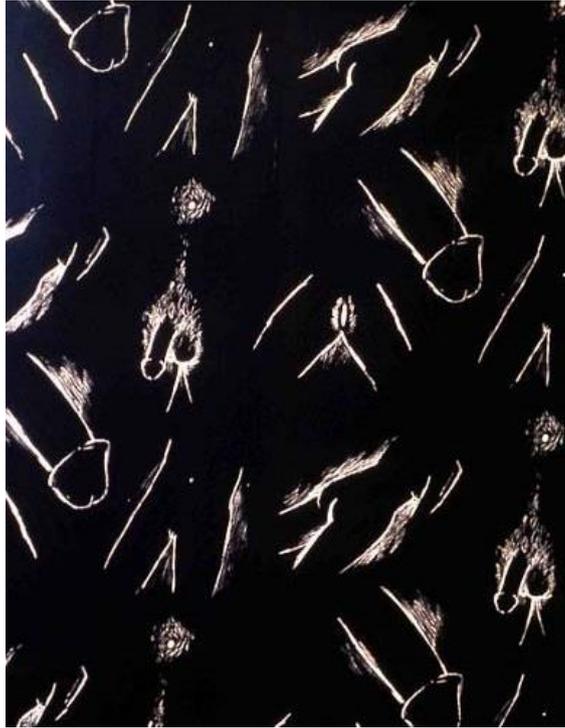
**Foto:** Robert Gober, *Burnt House* (1980).



**Foto:** Interior de *Burnt House* (1980).



**Foto:** Robert Gober, instalación en la Paula Cooper Gallery, Nueva York (1989).



**Foto:** Robert Gober, instalación en la Paula Cooper Gallery, Nueva York (1989). Primera habitación.



**Foto:** Robert Gober, instalación en la Paula Cooper Gallery, Nueva York (1989). Segunda habitación.

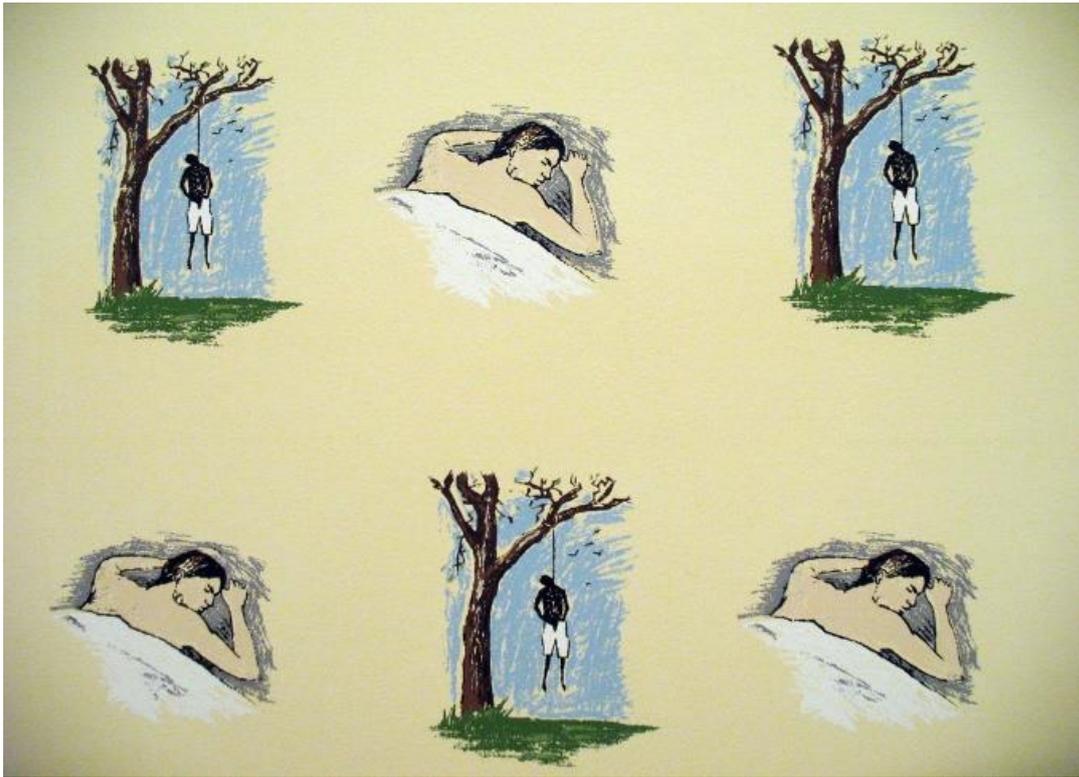
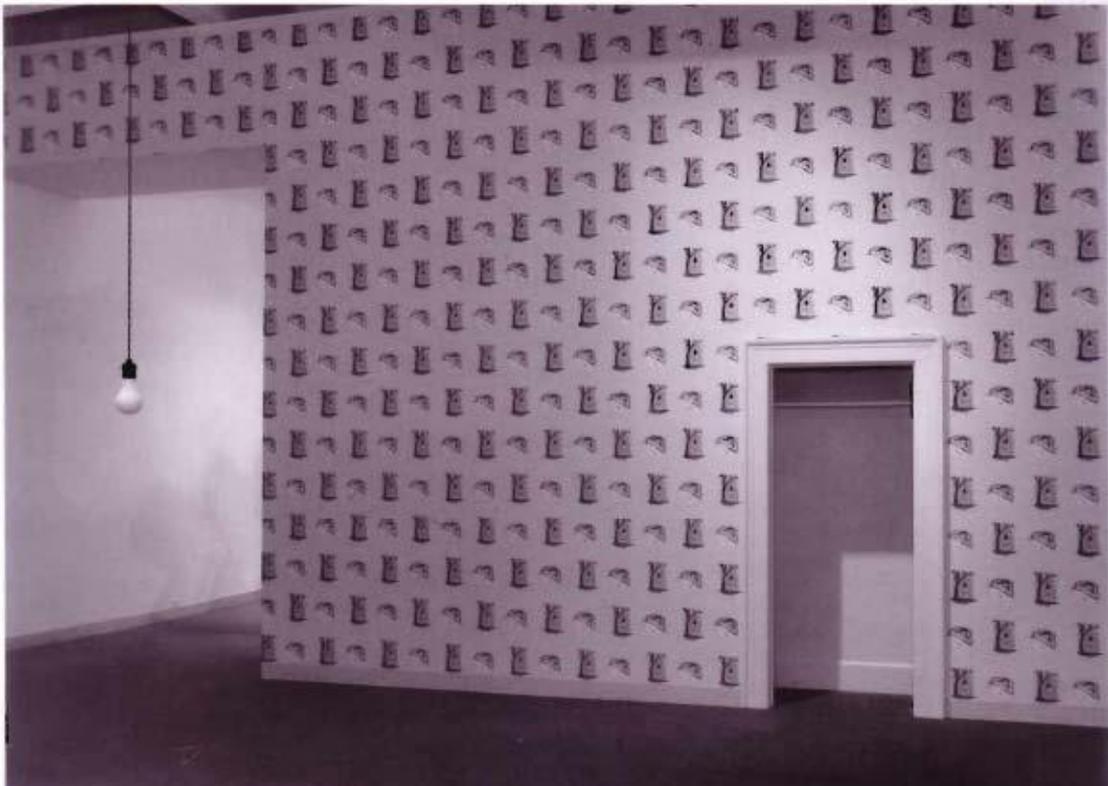
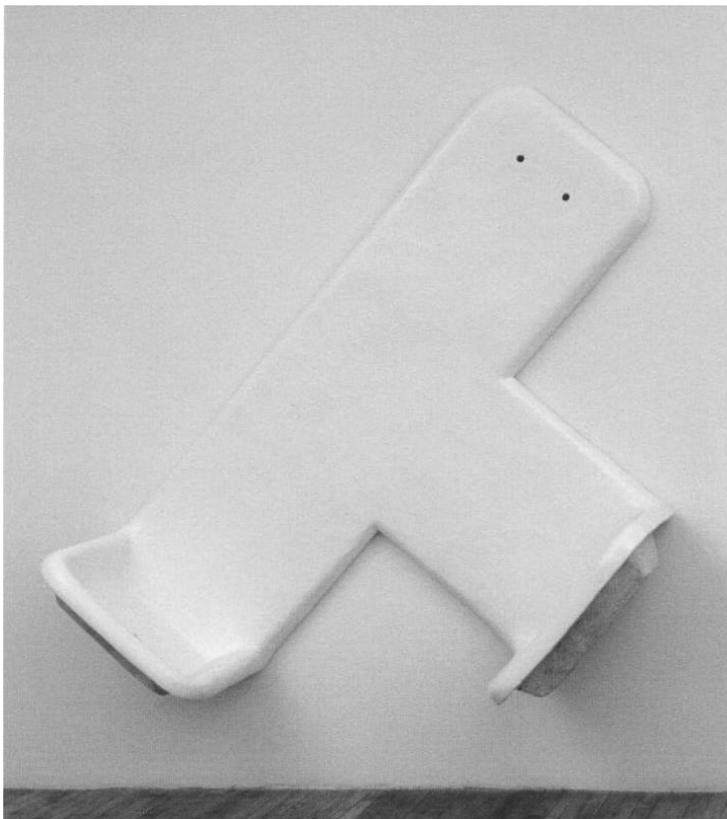
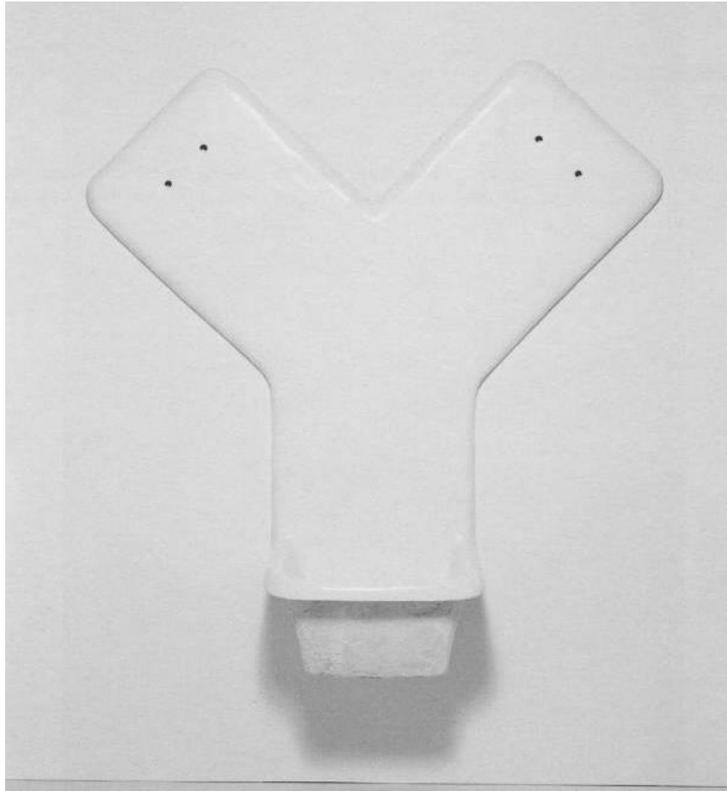


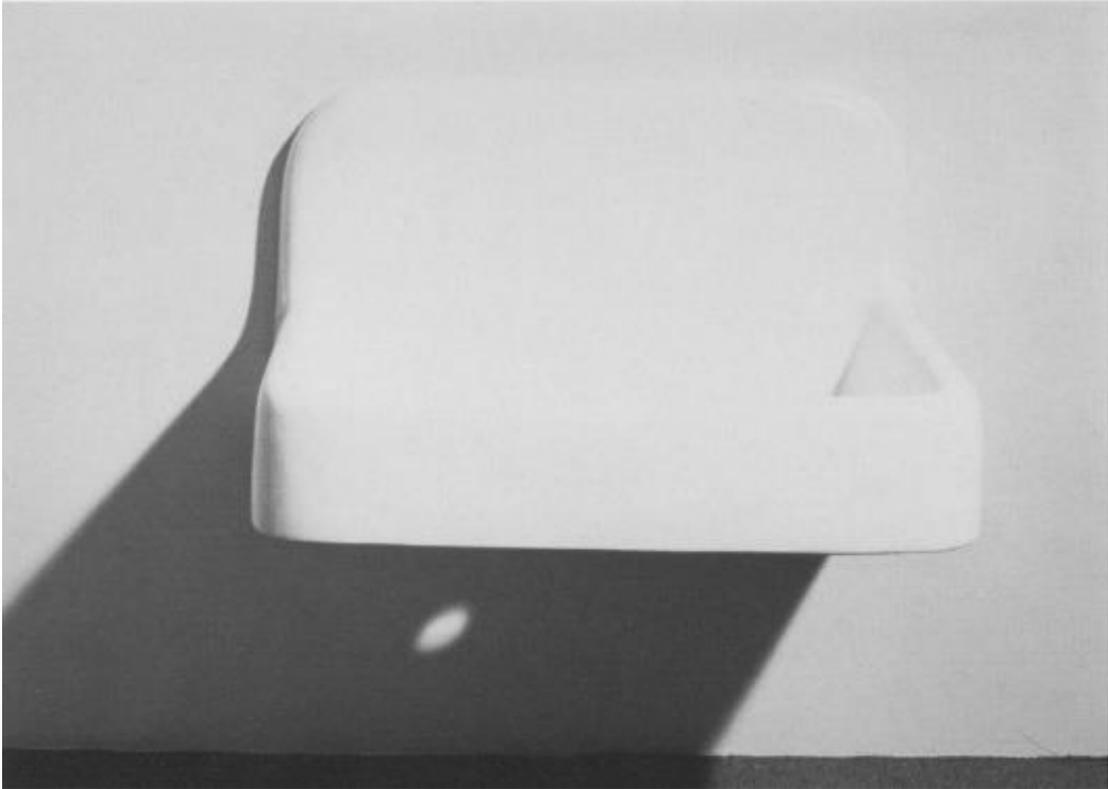
Foto: Robert Gober, instalación en la Paula Cooper Gallery, Nueva York (1989). Segunda habitación.



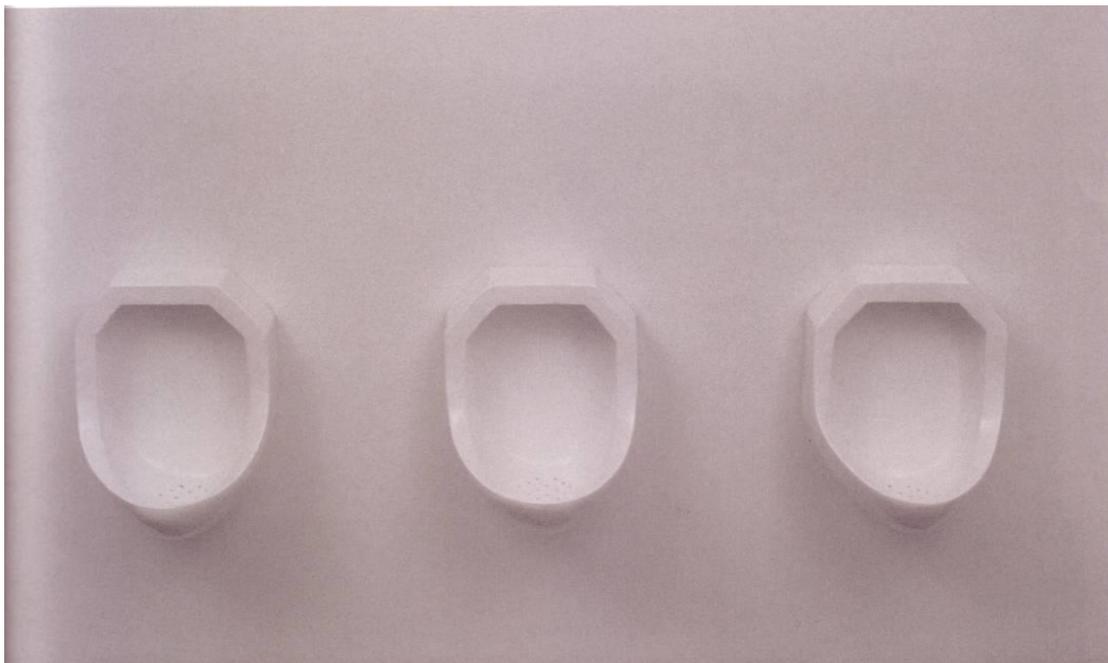
**En el sentido de las agujas del reloj:** Félix González-Torres; Robert Gober.



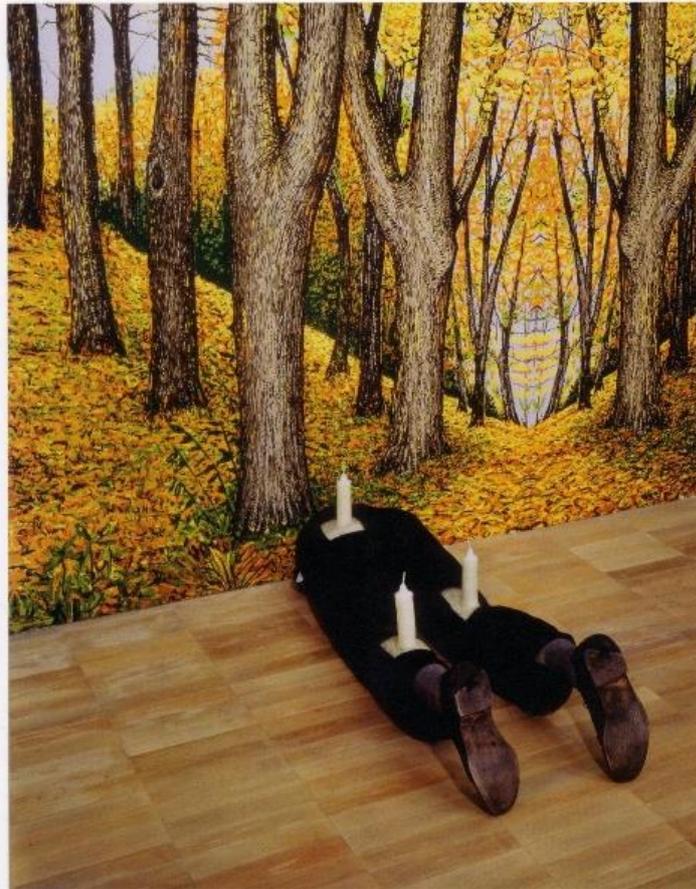
**Foto:** Lavabos y fregaderos.



**Foto:** Lavabos y fregaderos.



**Foto:** Urinarios.



**Foto:** Piernas de cera *Untitled* (1991); *Untitled (Leg with Candle)* (1991), detalle de la instalación en el Jeu de Paume, París (1991).



**Foto:** Donuts, detalle de la exposición *The Heart Is Not a Metaphor*, The Museum of Modern Art, 4 de octubre de 2014-18 de enero de 2015.

### 4.2.3 Casos de estudio (2): discursos curatoriales y discursos artísticos en el marco especulativo<sup>240</sup>

#### 4.3.1 Discursos curatoriales en el marco especulativo

Arriesgando una definición *ante tempus*, se podría llegar a afirmar un giro realista/materialista en el arte contemporáneo a partir de la organización a nivel global de eventos y muestras que documentan y plasman una incipiente producción por parte de un grupo de artistas cuyas prácticas retoman el realismo/materialismo especulativo o simpatizan con él. La emergencia de este enfoque está también testimoniada por la abundante producción editorial sobre el tema, que ha sido tratado en las principales revistas de arte, más allá del sector especializado en filosofía, y sobre todo por las editoriales Urbanomic (Londres), Sternberg Press (Berlín) y Punctum Books (Nueva York). Al margen de artículos sueltos y reseñas de muestras que se pueden encontrar en revistas como *Artforum* o *Flash Art*, un ejemplo evidente en este sentido ha sido el número 93 (de marzo de 2014) de la revista alemana *Texte zur Kunst*, que se titulaba *Speculation* y estaba dedicado a los nexos entre la especulación, en sus múltiples aspectos –desde la especulación financiera hasta la especulación teórica–, y el arte contemporáneo. Los editores se preguntan por los presupuestos teóricos, artísticos y curatoriales del actual *boom* de los modelos especulativos. Con este propósito dedican una atención especial al realismo/materialismo especulativo, al trabajo de sus primeros protagonistas y a sus últimas aportaciones, así como al continuo recurso de las recientes prácticas curatoriales en Alemania y en Inglaterra a las filosofías especulativas, por ejemplo la reciente exposición y paralelo simposio internacional en el Museum Friderichanum de Kassel, comisariada por Susanne Pfeffer y titulada *Speculations on Anonymous Materials* (septiembre 2013-febrero 2014)<sup>241</sup>. Pero como destacan Christoph Cox, Jenny Jaskey y Suhail Malik en la

---

<sup>240</sup> Esta parte de la tesis constituye un avance respecto al estado de la cuestión descrito en las páginas anteriores, y sus resultados han sido publicados en la revista científica *Artnodes* n.º 19.

<sup>241</sup> El discurso sobre el arte contemporáneo permeado del realismo/materialismo especulativo posiciona frecuentemente la especulación sobre la realidad material como alternativa a los programas de crítica y de estética, y la pregunta que se plantean los editores es si esto conduce a un salto irreflexivo hacia las «cosas en sí», que tal vez debería requerir un examen crítico; también se interrogan acerca de las oportunidades que ofrecen los modelos especulativos: la especulación materialista lleva implícita la posibilidad no solo de abordar críticamente lo que está dado sino de ponerse al día con lo hipotético,

introducción del libro *Realism Materialism Art*, coeditado por el Centre for Curatorial Studies, Bard College (Nueva York) y Sternberg Press (Berlín)<sup>242</sup>, antes que esta es fundamental mencionar *The Real Thing*, en la Tate Britain, en 2010, una exposición asociada al simposio organizado por Robin Mackay, que pretendía explorar un universo indiferente a los humanos, con trabajos que abordaban temas como la muerte, la despoblación y la desorientación lingüística. Este proyecto forma parte de otro mucho más amplio de Mackay, la citada Urbanomic, una organización artística y editorial inglesa que ha desempeñado un papel fundamental en la difusión e investigación de las consecuencias del realismo/materialismo especulativo, tanto en el ámbito filosófico como en el artístico, especialmente por medio de la revista *Collapse: Philosophical Research and Development*, que ha publicado los resultados de la primera conferencia del Goldsmith College sobre estos temas en el año 2007.

Estos proyectos que involucran directamente el realismo/materialismo especulativo han sido, sin embargo, precedidos de o acompañados por ejemplos no menos llamativos de eventos inspirados por el «pensamiento orientado al objeto», como el espacio dedicado a esta tendencia en la *DOCUMENTA(13)* de Kassel (2012), comisariada por Varolyn Christov-Bakargiev, quien compara la muestra con un organismo que en su programa ofrece una visión «holística y no logocéntrica», cuyas estructuras asociativas insisten en «una relación más equilibrada con todos los *makers* no-humanos con los que compartimos el planeta y nuestro cuerpo»<sup>243</sup>. Muchos proyectos versaban sobre temas ecológicos y la agencia política de los objetos, explicados por medio de textos de Graham Harman, Donna Haraway, Rosi Braidotti y Karen Barad, todos incluidos en el catálogo de la exposición. Pero a pesar de que muchas instalaciones estuviesen basadas en conceptos científicos, la plataforma educativa de la *DOCUMENTA(13)*, denominada «Maybe», quería señalar «la imposibilidad de reducir el arte –y cualquier otra forma compleja de conocimiento– a una sola explicación, o pregunta, o cuestión relacionada con el sujeto, o paradigma»,

---

pensando en el potencial de lo que aún no es. En este sentido, la especulación es una fuerza impulsora de cualquier manifestación creativa.

<sup>242</sup> C. Cox, J. Jaskey y S. Malik, «Introduction», en *Realism Materialism Art* (Berlín: CCS Bard y Sternberg, 2015), p. 27.

<sup>243</sup> Carolyn Christov-Bakargiev, «The Dance Was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for a Long Time», en *DOCUMENTA(13) The Book of Books, Catalog 1/3* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), p. 34.

mostrando que «el arte y la investigación artística a menudo evitan cualquier forma de significado estable»<sup>244</sup>. Estos discursos posestructuralistas acerca de la indeterminación y contingencia de los significados que tan familiares nos resultan están contrastados y analizados a partir de la manera en que las ciencias empíricas han sido retomadas por el pensamiento naturalista de autores como Ray Brassier o el pensamiento materialista de Manuel de Landa, según los cuales el pensamiento científico puede ofrecer un correctivo al relativismo filosófico<sup>245</sup>. Desde estos supuestos, se ha desarrollado una nueva corriente artística «cientista» a partir de la incursión del pensamiento realista/materialista especulativo en el arte, muchas veces en relación con temas ecologistas, como es el caso de *In the Holocene*, comisariada por Joao Ribas en el MIT List Visual Art Center en 2012, que quería presentar el arte como una especie de investigación que trabaja en paralelo a las ciencias naturales<sup>246</sup> para abordar temas como la entropía, la conciencia, la percepción y la profundidad del tiempo, sosteniendo no solo que los resultados en el campo artístico contemplan las mismas cuestiones que la ciencia, sino que además podrían ir más allá expandiendo su potencial especulativo en lugar de limitarse simplemente a ilustrar sus visiones. Otros proyectos que han sido asociados al realismo/materialismo especulativo en los últimos años, a pesar de utilizar al mismo tiempo conceptos y preceptos derivados de las teorías posmodernas, han sido por ejemplo *Animism* (2010-2012), comisariada por Anselm Franke a partir del libro de Bruno Latour *Nunca fuimos modernos*, una exposición que planteaba conexiones entre una visión animista del mundo habitado por objetos encantados y la noción de objetos como «actantes», agentes capaces de producir «diferencia» con efectos significantes sobre los seres humanos. En la misma línea se encuadran *Ghost in the machine*, de Massimiliano Gioni y Gary Carrion-Murayari, en el New Museum de Nueva York, que exploraba la dimensión tecnológica; o la muestra *The Universal Addressability of Dumb Things* (2013, Reino Unido, exposición itinerante), de Mark Leckey, que examinaba como las interfaces digitales cambian a partir del modo en que los seres humanos perciben los objetos, humanizándose. Sin duda es indispensable mencionar la novena Bienal de Taipéi de 2014, titulada *The Great Acceleration. Art in the*

---

<sup>244</sup> «The Maybe Education and Public Programs of Documenta (13)», online en [www.d13.documenta.de/#/programs/](http://www.d13.documenta.de/#/programs/).

<sup>245</sup> C. Cox, J. Jaskey y S. Malik, «Introduction», art. cit., p. 28.

<sup>246</sup> «In the Holocene» MIT List Visual Art Center, 2014. Publicado en el 2012 junto con la exposición con el mismo título. Online en: [listart.mit.edu/node/937#.UuFXE\\_Yo62x](http://listart.mit.edu/node/937#.UuFXE_Yo62x).

*Antropocene*, comisariada por Nicolas Bourriaud, quien en el discurso curatorial de la muestra recurría ampliamente a las nuevas teorías del realismo/materialismo especulativo en relación con la era del Antropoceno; y la Bienal de Sídney (2016), titulada *The future is already here—it's just not evenly distributed* y dirigida por Stephanie Rosenthal, que se centra en las relaciones entre lo virtual y lo real en distintos sentidos. Proyectos «menores», a veces en espacios independientes, que lamentablemente no se pueden ilustrar por priorizar otros pero que sin duda son dignos de mencionar han sido *The power of things. DEAF* (2012, V2, Róterdam); *Blow up: speculative realities* (V2, Róterdam, 2012-2013) y las actividades del colectivo irlandés D.U.S.T.

Estos proyectos han sido, unos más y otros menos, asociados con el realismo/materialismo especulativo, puesto que cada uno atribuía alguna forma de agencia a los objetos, en ocasiones reinscribiendo en ellos características casi humanas y en otras expandiendo la noción de objeto de la OOO (Ontología Orientada al Objeto) de Graham Harman a las cosas cotidianas y a los seres humanos.

Las nuevas prácticas artísticas con objetos cotidianos consideran la obra de arte un *espacio de posibilidad* desde el cual realizar, engendrar o dar forma a nuevas realidades. El objeto artístico considerado a partir de su materialidad es primordial en estas manifestaciones. Por otro lado, la reflexión realista/materialista y su aplicación al campo sociopolítico para un diagnóstico sociocultural de nuestra época inducen en algunos artistas de la escena global una reflexión acerca de lo que Gilles Lipovetsky denomina «capitalismo artístico» en «época transestética»<sup>247</sup>, en la que el capitalismo cognitivo y la industria cultural conducen a una «estetización generalizada» que sitúa en un mismo plano arte y esfera cotidiana.

Artistas como Timur Si-Quin (Berlín, 1984; vive en Berlín), Pamela Rosenkrats (Sils-Maria, Suiza, 1979; vive en Nueva York), Alisa Barenboym (Moscú, 1982; vive en Nueva York) y Katja Novitskova (Tallin, Estonia, 1984; vive en Ámsterdam y Berlín) trabajan con el aspecto material de las nuevas tecnologías industriales que invaden nuestra cotidianidad (plásticos, imágenes digitales, productos sintéticos, etc.) en obras de apariencia posthumana, evidenciando la hiperrealidad producida por las industrias culturales. Por su parte, otros artistas, como Nicolás Lamas (Lima, 1980; vive en Gante, Bélgica), con un hacer más especulativo, trabajan con la identidad física de los objetos

---

<sup>247</sup> Véase el primer apartado de este capítulo.

cotidianos, su estructura geométrica, y demuestran que su manipulación formal y material puede abrir nuevas perspectivas sobre su uso, su función, su consumo y sus significados socialmente aceptados. En el caso de *Axe Effect* (2011-2013), de Timur Si-Quin, *Our products* (2015) y *Stay True* (2013), de Pamela Rosenkrants, y *Aproximation I, II y III* (2013) o *Innate Disposition* (2010) de Katja Novitskova, por ejemplo, es evidente que lo que plantean es resaltar la hiperrealidad de la sociedad posfordista, invadida por la virtualidad digital y por la materialidad sintética. Pero no proponen un simple contraste, es decir, su negación, sino que se apropian de sus técnicas y tecnologías y las enfatizan, las agrandan, poniendo de manifiesto vía «gigantismo» su realidad. Por lo general estos tres ejemplos de prácticas artísticas contemporáneas con objetos extraídos de una realidad marcada por internet y por las nuevas tecnologías digitales plantean preguntas sobre la «espacialidad» y «materialidad» actuales para tejer una continuidad histórica entre la época del objeto tecnológico analógico –que mantenía una relación con la realidad física– y la época del objeto digital, que se «jacta» de su inmaterialidad y globalidad. Es decir, estas obras evocan la importancia duradera de los recursos materiales por encima de todo y una «espacialidad» local, porque, a pesar del carácter global e invasivo de las tecnologías de la información, en realidad estas no pueden prescindir de los recursos materiales, además de interferir concretamente en los procesos que conforman la geografía natural y social. Por último, los proyectos de Nicolás Lamas, como por ejemplo *Ball* (2013) o *Folded Spaces* (2013), se componen de objetos extraídos de la cotidianidad, metamorfoseados a partir de la especulación sobre los materiales que los conforman, su estructura geométrica y física, su función en el mundo y su relación con otros objetos y con el espacio. Como ha admitido él mismo, conecta con algunas teorías del materialismo especulativo, y en especial con la OOO de Graham Harman, quien considera que los objetos (en calidad de entes físicos plurales) existen con independencia de la percepción humana y no están ontológicamente agotados por sus relaciones con los sujetos humanos y los demás objetos. Sus proyectos artísticos intentan plantear ejercicios para analizar problemas y vínculos referentes a determinados objetos cotidianos.

Los artistas mencionados se insertan en una de las cuatro plataformas materiales del capitalismo contemporáneo que implica nuestra vida cotidiana, el consumo<sup>248</sup>, y trabajan a partir de ella. En consecuencia, sus obras, por cuanto sugieren y derivan de una reflexión

---

<sup>248</sup> Las cuatro plataformas materiales del capitalismo son: producción, finanza, logística y consumo.

acerca del papel central, por un lado, de las nuevas tecnologías y, por otro, de la producción de objetos hiper materiales y sintéticos en la sociedad de consumo contemporánea, dan un paso más allá del discurso sobre el «simulacro» baudrillardiano. Las obras presentadas son reflexiones –«especulaciones»– acerca de los materiales anónimos que nos rodean a diario, como Susanne Pfeffer ha mostrado exhaustivamente en la exposición *Speculations on Anonymous Materials* (Fridericianum, Kassel, 2014): se trata de obras «estratificadas», a pesar de su apariencia simple, que entran en la profundidad de la forma de los objetos cotidianos y los trabajan desde su sustrato material y altamente tecnologizado. Las obras de algunos de ellos, como Alisa Baremboym y Nicolás Lamas, asumen una forma más cercana al objeto escultórico «instalado» que a la instalación, mientras que otras se mantienen en la instalación, como las de Timur Si-Qin y Katja Novitskova, conservando aún una relación con el «marco lingüístico-textual», aunque supeditado a la reflexión material. Pamela Rosenkranz es un caso aparte, pues trabaja con la especulación acerca de los materiales en una zona liminal entre la materialidad y su apariencia inmaterial para los sentidos en intervenciones *site specific*.

En coherencia con mi línea de investigación, que es, entre otros aspectos, lo cotidiano en su relación con la sociedad de consumo, he elegido estas obras con el fin de mostrar la incidencia de las teorías realistas/materialistas especulativas en las manifestaciones artísticas actuales porque constituyen una «parodia» o crítica indirecta de los productos de consumo de última generación, una parodia a partir de la materialidad de los productos y no solo del discurso publicitario que pretende venderlos. En relación con ello proponen unas formas y unas ideas de un futuro altamente sintético por medio de un lenguaje formal que se acerca a la estética de laboratorio. Son obras que no tienen una relación directa con el discurso político, como muchas prácticas posmodernas con objetos cotidianos, pero que en su análisis formal y material acaban proponiendo una profunda mirada sobre el futuro de nuestra sociedad de consumo.

### 4.3.2 *Speculations on Anonymous Materials*

29 septiembre de 2013-26 enero de 2014

Museum Fridericianum, Kassel

*Comisaria:* Susanne Pfeffer.

*Artistas:* Michel Abeles, Ed Atkins, Trisha Baga y Jessie Stead, Alisa Baremboym, Kerstin Brätsch y Debo Eilers, Antoine Catala, Simon Denny, Aleksandra Domanović, GCC, Yngve Holen, Sachin Kaeley, Daniel Keller, Josh Kline, Oliver Laric, Tobias Madison, Katja Novitskova, Ken Okiishi, Jon Rafman, James Richards Pamela Rosenkranz, Avery Singer, Timur Si-Qin y Ryan Trecartin.

La exposición *Speculations on Anonymous Materials* fue realizada entre 2013 y 2014 en el Museum Fridericianum de Kassel y fue comisariada por Susanne Pfeffer, la directora del museo. En el folleto la curadora afirma que la exposición quiere mostrar y evidenciar el cambio sufrido por el papel de las imágenes y de los objetos cotidianos en un momento histórico repleto de imágenes generadas digitalmente y de materiales sintéticos. Así que la muestra me pareció especialmente apropiada para representar el estado del arte que reflexiona sobre lo cotidiano en la que Lipovetsky y Serroy han definido como «cuarta fase de estetización del mundo», también denominada del «capitalismo artístico o transestético» (un aspecto del capitalismo postfordista/cognitivo).

Según Pfeffer, el imperativo del arte hoy en día es especular sobre lo que son las imágenes y los objetos de nuestro entorno cotidiano, a menudo cargados psicológicamente, y sobre todo desvelar la manera en que son producidos. La muestra pone el acento, pues, no solo en su significado sociocultural, como ya hacía el arte moderno y posmoderno, sino en los procesos de *producción*, lo que ha marcado una nueva tendencia estética en el arte contemporáneo que permite conexiones con el *#Manifiesto Aceleracionista* de Alex Williams y Nick Srnicek y las teorías del realismo/materialismo especulativo, además de las «poéticas especulativas» de Armen Avanessian, quien ejerció como moderador en un gran simposio internacional, concebido como un evento paralelo a la muestra, dedicado al materialismo/realismo especulativo. Escribe Pfeffer en el folleto:

«A lo largo de las últimas dos décadas, la relación entre imagen y texto, lenguaje y cuerpo, cuerpo y espacio, sujeto y objeto, ha cambiado rápidamente. El objetivo del arte deviene entonces aportar una reflexión con un acercamiento desubjetivizado a lo existente, al *stock* de objetos, imágenes y espacios. [...] La exposición “Speculations on Anonymous Materials” reúne por primera vez aproximaciones en el arte internacional que interpretan los materiales anónimos creados por un incisivo y rápido cambio tecnológico»<sup>249</sup>.

Efectivamente, la exposición reúne obras que, en su gran mayoría, aunque no en su totalidad, tratan del consumo en la cotidianidad actual, aplican una visión objetiva, más que subjetiva, y plantean una crítica que se puede definir como antiantropocéntrica. El objeto de consumo cotidiano está en el centro de esta exposición, no solo por los factores funcionales, simbólicos o culturales, sino también por los factores técnico-constitutivos y técnico-productivos. La pregunta que la comisaria parece dirigir al público podría ser la siguiente: ¿que está en la base de la producción de la industria contemporánea que hace que sus bienes «obras de arte» sean más apetecibles y deseables que las obras de arte propiamente dichas?

Los materiales anónimos que conforman silenciosamente nuestro medio cotidiano en realidad no son para nada quietos e inocentes, sino más bien el resultado de largas investigaciones científicas y de la aplicación de las más altas tecnologías. Los artistas presentados por la comisaria se insertan en ese nivel, en el *background* de la cotidianidad de una sociedad consumista, y se apropian de esos materiales y tecnologías para intervenir en los objetos y transformarlos profundamente o crear otros nuevos. Lo que destacan estas obras es que los objetos poseen una multitud de historias estratificadas y de agencias que exceden la conciencia humana en un plano físico, estableciendo otra manera de relacionarse con ellos distinta de la estipulada por el arte moderno y posmoderno. También es en este mismo plano donde intervienen las teorías del realismo/materialismo especulativo y del #Aceleracionismo, que proporcionan un interesante marco interpretativo ontoepistemológico para la comprensión de este caso de estudio.

---

<sup>249</sup> Susanne Pfeffer (coord.), «Speculation on Anonymous Material», *booklet* de la exposición (Kassel: Fridericianum, 2013), p. 5.

### 4.3.3 Una nueva generación de artistas

El catálogo de la exposición presenta textos no solo de teóricos e historiadores del arte como David Joselit o Gregor Quack, sino también de algunos de los mismos artistas invitados a la exposición, como Josh Kline, Pamela Rosenkranz o Katja Novitskova. Al tratarse de una escena muy nueva del arte actual, considero esta elección muy acertada, porque permite dar voz a una interpretación de la exposición desde dentro del medio artístico y no solo desde la academia, la crítica o la teoría del arte, que a menudo se alejan de las verdaderas intenciones de los creadores. De hecho, entre los textos reunidos en el catálogo resulta particularmente iluminador el del artista Josh Kline, titulado «Sharks and Dolphins», que nos explica las conexiones entre las temáticas tratadas en las obras, los materiales, la cuestión formal y los orígenes y entornos de los artistas. Kline advierte que, aunque la exposición pudiera parecer un único diálogo global y un todo por temáticas, materiales y cuestiones formales, en realidad reunía a cinco o seis comunidades distintas de artistas que –a pesar de internet– se han desarrollado independientemente las unas de las otras. Según el autor, el hecho de que grupos de artistas independientes hayan desarrollado líneas comunes se puede explicar por lo que define como una «evolución convergente en arte»<sup>250</sup> a partir de algunas condiciones históricas globales clave.

Para empezar, los artistas expuestos trabajan en el final de dos décadas (1990-2010) –«atrapados en una sala infinita de espejos retrovisores culturales y políticos»<sup>251</sup>–, es decir, un periodo en que el arte y la cultura no miran al futuro, sino que se limitan a analizar el presente y el pasado a partir de lo heredado y no pretenden crear nada nuevo. El final de estas dos décadas está marcado por un hecho histórico que determina la condición global de las nuevas generaciones de artistas: la crisis financiera y económica mundial, que empieza con el crac de 2008 y que corresponde, en palabras de Kline, al «después del fin

---

<sup>250</sup> Josh Kline, «Sharks and Dolphins», en Susanne Pfeffer (coord.), *Speculations on Anonymous Materials* (Londres: Koenig Books, 2017, en preparación), p.135. [Traducido por la autora.] La convergencia evolutiva, evolución convergente o simplemente convergencia es un concepto de la biología que hace referencia a dos estructuras parecidas que han evolucionado independientemente a partir de estructuras ancestrales distintas y por procesos de desarrollo muy diferentes, obteniendo resultados muy similares.

<sup>251</sup> *Idem.*

del fin de la historia»<sup>252</sup>. El periodo que se inaugura a partir de esta fecha se caracteriza por una inestabilidad socioeconómica mundial y al mismo tiempo por un cambio tecnológico rápido y espectacular, así que, según el mismo autor, grupos de artistas que viven en Nueva York, Berlín o Londres intentan describir genuinamente las nuevas condiciones:

«Han abrazado las posibilidades y los problemas del presente. Separados geográficamente y sin redes de conexión, pero rodeados por un tsunami de productos de diseño, moda y pop media globalizados, hipercontemporáneos, generados por ordenador, las comunidades de esas ciudades desembocaron de forma independiente en similares misteriosos materiales y estrategias formales, además de implicarse en eventos que traspasaban las fronteras de la industria del arte. Los artistas en *Speculations on Anonymous Materials* representan amplias comunidades locales con distintas razones y motivaciones para elegir esas formas compartidas. Conformados por diálogos locales y agendas distintas, esos trabajos y sus materiales son espejos materiales de la temprana cultura del siglo XXI»<sup>253</sup>.

Es definitiva, la exposición, en conjunto, nos transmite la evolución de la cultura de consumo, lo que es y, al mismo tiempo, cómo será. Para entender históricamente el trabajo de *Speculations on Anonymous Materials*, Kline nos invita a centrarnos en el momento contra el que reaccionan sus contenidos. Igual que *Micropolíticas* estaba marcada por cuatro fechas fundamentales de la posmodernidad –1968, 1980, 1989 y 2001–, *Speculations on Anonymous Materials* lo está por tres fenómenos que determinaron la situación de los años 2000:

1. El atentado a las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001 y las consecuencias militares en Afganistán, Irak, etc.
2. Las políticas económicas promovidas por Estados Unidos y la Unión Europea que apoyaban las guerras de Bush.
3. El ascenso de internet como medio de comunicación de masas de nuestros tiempos.

---

<sup>252</sup> *Idem.*

<sup>253</sup> *Idem.*

Según el autor, la primera década del nuevo milenio ha sido un periodo de regresión en Occidente. Mientras que internet hacía posible un viaje en el tiempo a un pasado «archivado», los jóvenes de las clases medias y altas en los centros neurálgicos occidentales parecían incapaces de aportar innovación en arte y cultura y, antes bien, miraban al pasado y producían un continuo revival histórico. Según explica Kline, para muchos de los artistas expuestos en Kassel, entre los cuales se incluye él mismo, la obsesión de la primera década por revivir los reflejos del modernismo parece una derrota cultural.

Pero fueron sobre todo el colapso de Lehman Brothers y la crisis financiera y económica mundial que empieza con el crac de 2008 los que cambiaron irrevocablemente las cosas. A partir de esta fecha se inicia un periodo caracterizado por una inestabilidad socioeconómica mundial y al mismo tiempo por un cambio tecnológico rápido y espectacular, así que, según el mismo autor, grupos de artistas que viven en Nueva York, Berlín o Londres intentan describir genuinamente las nuevas condiciones de vida, es decir, el *shock* del presente, y proyectar su mirada o perspectiva hacia el futuro.

«Tratando temas de actualidad, de tecnología y del futuro, el nuevo arte nacido después de 2008 fue una respuesta a los excesos de aquel primer periodo ligero y, aún más importante, a su propio momento. Fueron esas condiciones compartidas las que conformaron las elecciones convergentes de los artistas en Nueva York, Berlín, Londres y en otras partes durante este periodo. En las noticias, y en la vivencia de cualquiera, la revolución tecnológica masiva estaba transformando nuestra manera de vivir, trabajar y comunicarnos; también la agitación geopolítica: el desastre económico en Occidente y la emergencia de nuevos centros de poder políticos, económicos y culturales en el Este y en el Sur Global –el auge de los BRICS, especialmente China. Los artistas que se reencontraban con el mundo más allá de las fronteras del mundo del arte buscaron nuevas formas de poesía en las raíces ontológicas, biológicas y tecnológicas de esos cambios profundos. Constelaciones de tópicos y tácticas raramente contemplados por el mundo del arte: realidad mixta, ontologías no antropocéntricas, posthumanismo, cibernética, gastronomía molecular, psicología evolucionista, ecologías de las marcas, etc.»<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> *Idem*, p. 137.

Otro dato interesante que evidencia un cambio respecto al pasado es que muchos de los artistas seleccionados para la exposición conforman «la primera generación de habitantes indígenas de la globalización transnacional», también denominados por Klines *multinational natives post immigration*<sup>255</sup>, de la segunda mitad del siglo XX. Son los hijos de los emigrantes del siglo pasado procedentes de países clientes de Estados Unidos, como Corea del Sur, Filipinas y Kuwait, o de distintas zonas de la extinta Unión Soviética, y emigrantes de otros lugares del mundo venidos a Occidente para buscar fortuna y que encontraron lo familiar, lo cotidiano, lo común en los bienes de consumo globales, en las marcas multinacionales, en la gastronomía internacional, en los servicios y en otras cosas que van más allá de las diferencias geográficas y culturales de cada uno.

Internet contribuye a la creación de un lenguaje universal que une comunidades de artistas que no necesariamente han tenido contacto en el mundo real o virtual. Se trata de una lengua emergente cuya composición incluye mezclas de partes distintas de la realidad, materiales extraídos de la cotidianidad que pueden ser interpretados como un tipo muy especial de apropiación en que imágenes, objetos, marcas, símbolos y otros elementos se combinan de forma similar en ensamblajes irracionales e intrincados. En este trabajo de mezcla desempeñan un papel especial los programas y los ordenadores, instrumentos imprescindibles de la cotidianidad contemporánea. Como señala Kline, es natural que artistas que viven en el ciberespacio hayan empezado a sacar provecho de las herramientas proporcionadas por los *new media*, como por ejemplo los *hashtags*, además de manifestar un interés común por materiales comerciales, no artísticos, tomados de la cocina, las farmacias o los trasteros de las casas:

«Es necesaria una nueva terminología para describir el discurso colectivo de los artistas de hoy. En una sociedad en que internet es el modo de comunicación básico, probablemente es normal que muchos intentos de describir nuestra era por parte del arte recurran a términos que han tomado prestados de la corriente tecnológica: redes y nodos, ordenador, procesamiento paralelo, *social media*, memes, etc. A falta de un glosario apropiado, quizás en lugar de presentar un único movimiento internacional, la exposición muestra múltiples redes de artistas convergentes y divergentes, todos procesando distintas versiones del

---

<sup>255</sup> *Idem.*

presente en paralelo»<sup>256</sup>.

#### 4.3.4 Obras expuestas

En general, la exposición mostraba una nueva estética ecléctica que parece entrelazar el estilo pop con el posthumanista, con distintos matices que van desde el abyecto hasta una cierta forma de futurismo contemporáneo. En relación con ello, transmite ideas de un futuro altamente sintético por medio de un lenguaje formal que por un lado se acerca a la estética de laboratorio y por otro remite a la estética del afrofuturismo.

Las obras estaban distribuidas en los tres pisos y diez salas del Museo Fridericianum. Siguiendo el orden que marca el recorrido, destacaré a continuación aquellas que considero más relevantes para este estudio. En la primera sala encontramos la videoinstalación titulada *Gratis?* (2013), de Trisha Baga y Jessie Stead, que quiere ser una reacción al exceso de imágenes digitales ofrecidas por nuestra era postinternet y reflexiona sobre nuestro modo de percibir ese medio y sobre la transformación que se opera en nuestro cuerpo y los objetos por su representación en los medios. El espacio real, el virtual y el proyectado se superponen para situar al espectador en distintos niveles perceptivos. En la segunda sala encontramos cuatro obras de Pamela Rosenkranz instaladas juntas: *As one (Surrender)* (2010), *Inner Nature* (2012), *Purity You Can Taste (Ultra Strong Contents)* (2013) y *Purity of Vapors* (2012). Como podemos leer en el folleto:

«las piezas de Rosenkranz son reflexiones materiales sobre el proyecto de restaurar un equilibrio entre naturaleza y humanidad, una empresa en sí profundamente ambivalente. Sin embargo, en su trabajo no ofrece la posibilidad de recuperar una esencia desaparecida de la naturaleza humana, sino que descubre una nueva forma del cuerpo fragmentado. Sujeto y objeto están fusionados aquí hasta el punto de resultar indistinguibles: una corporeidad estructurada sintéticamente que también resuena en los trabajos *Spandex* de Rosenkranz y su pieza *Surrender*, de la serie *As One*. Aquí el sujeto humano existe solo bajo la apariencia de rastros de fluidos, una asociación serial generada por medio de materiales sintéticos y refractada por el reluciente espectro de colores de las marcas

---

<sup>256</sup> *Idem*, p. 140.

globales»<sup>257</sup>.

En el centro de la sala se hallan cinco trabajos de Yngve Holen, titulados *Extended Operations* (2013), *Your Mothers maiden name?* (2013), *c130Hs[\_t}S//YL",,"Xd`s&* (2013), *has symbols such as `!'"?\${?%`^&\*()\_ - += {[]:;@'#|<, >. ?/* (2013) y *Reckon your password is safe? Think again!* (2013). En particular *Extended operation* presenta unas piezas de mármol cortadas en Verona siguiendo el modelo escaneado en 3D de carne de una carnicería de Berlín y luego tratadas con agentes químicos para que parezcan auténticas, jugando con nuestra percepción de estos materiales manipulados. También Sachin Kaeley juega con nuestra percepción –esta vez con la de los ojos acostumbrados al mundo digital– en una instalación compuesta por siete piezas en las que reproduce análogamente el tratamiento de las imágenes digitales y su estratificación en *layers*, pero en pintura: «transfiriendo la técnica y la estética de la imagen digital en una imagen 3D, Kaely lleva el hiperrealismo a un hipernivel, y no poniéndolo al servicio de un uso externo, sino explorándole exclusivamente para referirse al medio mismo»<sup>258</sup>. Llegamos entonces a un artista clave de la exposición que cierra la primera sala con siete piezas: Josh Kline. Con las obras *Liquid Assets* (2012), *Trinken Sie ein Stück Natur* (2013), *Creative Hands* (2011), *Tastemaker's Choice* (2012), *The look, the feel, of Patagonia Nano Puff®* (2012), *Sleep is for the Weak* (2011) y *Flattery Bath 2* (2012) traza una panorámica sobre el sector productivo, su cultura material y sus constructos identitarios y plantea cuestiones acerca de los límites cada vez más borrosos entre el estilo de vida marcado por la tecnología y un cuerpo humano completamente comercializado. El resultado son complejos arreglos espaciales en los que el impacto cotidiano del desarrollo tecnológico y la simulación virtual se hacen evidentes.

Al entrar en la tercera sala del primer piso encontramos cuatro piezas de Timur Si-Qin: *(everything I do) I do it for you* (2013), *Melted Yoga-Mat\_ALEX\_blue\_1\_2\_3\_4* (2013), *Axe Effect* (2013) y *Melted Yoga-Mat\_GAIAM\_GREY\_1\_2* (2013). Como podemos leer en el catálogo de la exposición, las obras de Timur Si-Qin crean un sistema estratificado y abierto con referencias a la naturaleza, la cultura, los medios de comunicación y la

---

<sup>257</sup> Susanne Pfeffer (coord.), «Speculation on Anonymous Material», *booklet* de la exposición, *op. cit.*, p. 8.

<sup>258</sup> *Ídem*, p. 10.

tecnología. La obra *Melted Yoga-Mat* alude a –y está compuesta de– la alfombrilla ergonómica de material plástico para yoga producida industrialmente para convertirse así en símbolo de la filosofía industrial y de la relación que esta establece entre lo económico y todo lo demás. *Axe Effect* se compone de una serie de esculturas realizadas con una hacha y botes de desodorante de la marca Axe, un producto para la higiene masculina que se vende como altamente desarrollado: aquí formas, colores y olores sugieren masculinidad por medio de un producto industrial que está igualmente muy cargado psicológicamente, con la intención de estimular una reflexión material que revele sus contradicciones internas y sus complejidades. A continuación se exponen el vídeo de Ed Atkins *Warm, Warm Warm Spring Mouth* (2013) y una obra de Daniel Keller, *Zion+Platform (Blue Ocean Strategy ERRC grid)* (2013): el primero investiga acerca de la materialidad y corporeidad en un mundo transformado por la información y la tecnología de la comunicación y la impresión de hipermaterialidad que producen las imágenes de alta definición actuales, privadas en cualquier caso de un cuerpo o de una realidad física, explorando sus potenciales y límites de representación. La segunda obra es una instalación que representa el Seasteading Institute, fundado en 2008, un proyecto que pretende crear las condiciones para el establecimiento en aguas internacionales de comunidades autónomas en plataformas flotantes, parecidas a las petrolíferas, para probar sistemas sociales autoorganizados y libertarios en zonas del océano que ningún estado haya reclamado previamente, formando nuevos y diferentes mercados no basados en la competencia en el seno de un mundo hiperconectado.

En el segundo piso hay cinco salas más. Nada más entrar, nos recibe una obra de Ken Okiishi, *gesture/data* (2013), una «pintura abstracta en formato vídeo», y en la segunda sala nos topamos con la obra de Antoine Catala, *Image Families* (2013), que se compone de fotos de grandes dimensiones (*Not Cat/Pizza/Ass/Car*), un dron (*Drone*) y dos hologramas (*Object Analysis*). El trabajo fotográfico de Catala explora la relación entre las imágenes cotidianas y los mecanismos tecnológicos involucrados en su creación. Estas imágenes mejoradas tecnológicamente de objetos o elementos cotidianos que en un primer momento no parecen merecer mucha atención o reflexión nos son muy familiares porque podríamos encontrarlas en cualquier periódico, web o cartel publicitario. A estas imágenes responden los hologramas instalados a su lado, que proporcionan un análisis irónico de ellas, de su fisicidad y carácter táctil. Como se explica en el folleto: «la estética anónima de

los infinitos archivos fotográficos de stock es explorada con la ayuda de sus propios medios de producción»<sup>259</sup>, revelando que también la más simple de las imágenes es producto de una masiva y elaborada maquinaria. En lugar de intervenir desde el exterior de las imágenes, desvela su mecanismo desde dentro, desde su «fuente material», y como sostiene Pfeffer:

«no asigna ni al espectador ni a sí mismo la posición distante y elevada de un criticismo simplista. Su análisis procede de una forma mucho más sutil que le lleva a concluir que nosotros mismos estamos, de hecho, inextricablemente ligados a los mundos de imágenes que nos rodean»<sup>260</sup>.

En la misma línea, también en esa sala se encuentran las obras de Michele Abeles, que se podrían inscribir en el cruce entre el *collage*, la pintura y la fotografía. Se trata de piezas muy complejas, compuestas de distintos materiales visuales de orden cotidiano, que se obtienen como resultado de «acumulaciones poéticas que confían en distintas tecnologías digitales y analógicas para producir muchos y polifacéticos niveles pictóricos»<sup>261</sup>. En la segunda sala del segundo piso nos reciben Aleksandra Domanović, con unas instalaciones creada(s) a partir del dominio web de la ex Yugoslavia, «yugoslavo.yu», y la proyección de un film, *Code of Honor* (2011), y tres impresiones de Jon Rafman tituladas *NAD* (2013) en las que el artista reflexiona acerca de la relación entre lo real y lo virtual. El recorrido de este segundo piso se completa con obras de Avery Singer y Tobias Madison (en la tercera sala).

Ya en la cuarta sala encontramos obras de Simon Denny, Oliver Laric, Tobías Madison, Alisa Baremboym y James Richards. Entre estas destacan las de Alisa Baremboym: *Porous Solution* (2013), *Syphon Solution* (2013), *6-D* (2013), *Sterile Impression* (2013), *Travel Impression* (2013) y *Syphon Industries* (2013). Según la definición de la comisaria, las instalaciones de Baremboym son:

«creaciones híbridas, nacidas de un mundo conformado por la tecnología y la ciencia, con

---

<sup>259</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>260</sup> *Idem*.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 19.

las que nuestros cuerpos son confrontados a diario. Los materiales usados por la artista, como cerámicas, gel, seda o cables –materiales empleados en la fabricación de productos de consumo–, evocan entidades que van desde la piel o la herramienta de laboratorio hasta la maquinaria industrial»<sup>262</sup>.

A continuación aparecen dos vídeos de James Richards, que cierra esta sala, para dejar paso, en la quinta sala, al vídeo casi psicodélico de Ryan Trecartin titulado *Item Falls* (2013) y descrito como «repulsivo, anárquico, francamente repulsivo»<sup>263</sup>. Los protagonistas son personajes híbridos y artificiales, con vestidos y maquillajes excéntricos, con una gestualidad exagerada y voces mecánicas actuando en escenas interiores que recuerdan un raro cruce entre aulas escolares, tiendas de grandes almacenes o las casas del programa de televisión *Gran Hermano*. Parecen competir para captar constantemente la atención, se comunican con un lenguaje que podría ser un nuevo *slang* juvenil o el lenguaje abreviado de los chats y pronuncian todos al mismo tiempo frases inconexas. Estos personajes casi posthumanos, que parecen disociados totalmente de la realidad, representan la experiencia comunicativa cotidiana de hoy en día en los chats y en las redes sociales, satirizando y parodiando la construcción de la identidad y la interacción en el mundo virtual de todos nosotros pero sobre todo, y de modo especialmente exasperado, de los adolescentes. Según Pfeffer, son una «representación exagerada de la profundidad psicótica de la identidad digital construida en la cultura pop de los formatos de los medios de comunicación de masas contemporáneos».

No menos interesantes son las cuatro instalaciones que siguen de Katja Novitskova: *Approximation V Chameleon* (2013), *Branching II* (2013), *Branching III* (2013) y *Shapeshifters 4-10* (2013). Novitskova reflexiona sobre el enorme aparato tecnológico de internet y sobre la complejidad de las imágenes digitales y su relación con la materia. Se trata de imágenes de animales u otras figuras, obtenidas en Google, impresas en aluminio a tamaño natural y luego instaladas, y de cuchillos realizados con microchips rotos, masilla epoxi, silicona y otros materiales sintéticos usados en la fabricación de productos estándar. Novitskova, con su gesto de dotar de un soporte material (impresión sobre aluminio) a imágenes comunes de internet, quiere revelar y llamar la atención sobre el «enorme aparato

---

<sup>262</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 29.

cultural y tecnológico» que sustenta y se esconde detrás de las imágenes que pululan actualmente por internet y que nos acompañan continuamente desde ordenadores o móviles. Los objetos creados reciclando los materiales de la nueva industria tecnológica

«evocan el significado último de los recursos materiales hasta para aquellas tecnologías que (se) definen a sí mismas convencionalmente a través de su supuesta inmaterialidad y la superación de los lazos con la localidad. Dichas tecnologías no solo hacen uso de recursos materiales, sino que en el proceso cambian la geografía natural y social irrevocablemente»<sup>264</sup>.

Para acabar, en la sexta sala, un espacio con forma semicircular, encontramos al colectivo GCC con la instalación *Achievements in Figures* (2013), compuesta por tres imágenes: *Amalgamed City* (Figura A, 2013), *Micro Council* (Figura B, 2013) y *Kassel Congratulant* (Figura C, 2013). El colectivo GCC lo integra un grupo de artistas que proporciona una panorámica cultural y política de una nueva generación que trabaja en la sociedad convencional del golfo Pérsico con la intención de crear una narrativa multidimensional. De hecho, la sigla GCC hace referencia a Gulf Cooperation Council, una organización compuesta por seis estados del golfo Pérsico centrada en la cooperación económica y la política de seguridad entre estos y que también es uno de los socios comerciales más importantes de la Unión Europea. La serie presentada para la exposición en Kassel se componía de tres elementos, que constituyen, según explican los artistas, «tres diferentes variantes de la cultura festiva autocongratulatoria»<sup>265</sup>. La figura A, *Amalgamed City*, es una *skyline* que presenta rascacielos inventados y reales típicos de los seis estados del Golfo pero combinados como si fueran una única gran metrópolis. La figura B, *Micro Council*, presenta una mesa de reuniones y conferencias con seis puestos en miniatura, y quiere expresar «la absurda grandiosidad asociada a los asuntos diplomáticos y burocráticos»<sup>266</sup>. Y para acabar, la figura C, *Kassel Congratulant*, es un trofeo realizado en cristal que simboliza los premios que a menudo son otorgados de forma prematura. En conjunto,

---

<sup>264</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>266</sup> *Idem*.

«GCC muestra la disfunción de una cultura de las promesas que está siendo cada vez más cuestionada por la población de los estados de Golfo. Es la promesa, instrumentalizada políticamente, de modernidad, que construye sus rascacielos en ambientes estériles o celebra las campañas políticas con fuegos artificiales y que, en sus aspiraciones a lo “más alto, más rápido, más lejos”, solo crea reliquias brillantes que reproducen el salto entre la promesa simbólica y el material de realización cada vez más ostentoso»<sup>267</sup>.

La exposición se cierra en el tercer piso, con las perturbadoras instalaciones de Kerstin Brätsch y Debo Eilers, a las que se dedica una sala semicircular entera del museo. Según la descripción que sugiere la práctica artística de Kerstin Bräsch,

«sus obras derivan de un continuo proceso de desplazamiento, variación y reproducción de su propio trabajo, pero sobre todo de la apropiación de los efectos digitales para la imagen y de estilos artísticos históricos. Sobre todo, y estratégicamente, se basa en la producción económica y en los procesos de distribución de nuestro mundo profundamente mercantilizado»<sup>268</sup>.

Desde el punto de vista curatorial, podemos considerar esta instalación ubicada al final del recorrido un resumen de los pilares conceptuales de la muestra. Los trabajos multidisciplinares propuestos en Kassel, que han sido realizados junto a Debo Eilers, combinan distintos medios y presentan una estética de difícil definición en la que parecen cruzarse el pop, la *graffiti art* y el arte abyecto, con resultados cercanos a un sentimiento de repulsión mezclado con atracción. Las obras llevan los títulos *S is for Stress Position (bodybag backzip)* (2013); *S is for shopping (bodybag backzip)* (2013); *S is for sound (bodybag dicknose)* (2013); *S is for Sissy (bodybag meo)* (2013); *S is for Spanking (bodybag dicknose)* (2013); y los vídeos en *loop KAYA burial* (2013) y *KAYA Untitled* (2012).

---

<sup>267</sup> *Idem.*

<sup>268</sup> *Idem*, p. 33.

### 4.3.5 La crítica de la exposición

En un primer momento el planteamiento de la exposición no fue entendido por una parte de la crítica de arte internacional no familiarizada con los discursos neo-materialistas, la cual reaccionó perpleja a la propuesta y en algunos casos se pronunció con críticas negativas y agresivas. Ejemplo de ello es Pablo Larios, que en el número trece de *Frieze* (marzo-abril 2014) escribe:

«¿Cómo podría esta anticonectividad manifestada en el montaje de una exposición funcionar en relación con el espectador? Esa pregunta no fue respondida; nunca se planteó correctamente. Aparte de algunos trabajos independientes, autoconscientes y ambivalentes que no se ajustaban o no estaban al tanto de la línea curatorial –los cuadros en blanco y negro y polihistóricos de Avery Singer; el divertido modelo de investigación de la metalínea del tiempo de Simon Denny, *Chronic Fatigue Syndrome Documentary Restoration* (2011)–, la exposición estaba cargada por su propia teorización crónica. Se caminaba a través de una serie fracturada de obras “gestuales” basadas en el tema de la mano –*Creative Hands* de Josh Kline (2012), las esculturas hechas con manos-reliquias de Aleksandra Domanović, los garabatos realizados con dedos pintados en los monitores de televisión de Ken Okiishi (2013)– y aparentemente todo hace referencia a los orígenes etimológicos de lo digital, el cansado trabajo manual de los dígitos. En el caso de que alguien necesitara recordarlo, ninguna “cosa” es de por sí interesante. Los objetos adquieren significado, y por lo tanto importan, solo dentro de las comunidades, sus contextos sociales. La desesperación curatorial por restar importancia a cualquier componente social para liberar el “objeto” llegó a eclipsar a esos mismos objetos expuestos. Tal negación es injustificable; después de todo, lo que realmente estaba en la muestra era un conjunto de obras socialmente determinadas por un grupo de personas, a menudo amigos, que se conocen bastante bien. Y aunque esta dimensión social no debe ser el final de la discusión, al menos es susceptible la especulación: muchas obras, después de todo, trataron de analizar las complicaciones comunes de la relación significado-producción. Junto con la Bienal de Lyon del año pasado, esta exposición, sin duda, se considerará, de forma reductiva, una validación institucional de una red social moderadamente influyente. Esta lectura es lamentable y habla de una oportunidad curatorial perdida: en lugar de centrarse en las preguntas más obvias (más claramente, ¿qué

significa “comunidad” a una edad típicamente *social?*), la retórica neutralizadora de la exposición las desestimó desde el principio y sustituyó los problemas reales por otros más bellos e imaginados. Para ser más concreto, tras el impreciso título de la exposición –y del tema de su bien acolchado simposio– anidaba el cúmulo de argumentos neomaterialistas conocido como realismo especulativo. El mayor defecto de estos argumentos no es el tedio de su determinismo –que todos descubramos la secuencia de Fibonacci en una cáscara de patata– ni su conceptualización de la filosofía poética (una lectura de Hegel difusa, un golpe bajo a Kant). Los realistas especulativos –aparentemente sin reparar en la ironía de su propio título– tienden, como archivos dañados autorreplicantes, o como filósofos-botánicos de la época de la Ilustración, a encontrar nuevas formas de construir viejos problemas. Como era de esperar, aquí el conjunto teórico de la exposición generó una nueva cadena de falacias ilógicas: vincular lo filosófico con lo generacional, lo generacional con la estética y la estética con lo social, todo ello bajo la grandilocuencia de un curioso “anonimato”. No es culpa de los artistas, pero ¿a qué se parecen los “materiales anónimos”? Es como ver tu equipaje abandonado en una tierra plana por un oficial de aduanas del aeropuerto: contenidos, masas vagas, algunas semejanzas humanoides, pero sobre todo revoltijo, montones de cosas entre enjuague bucal y recibos y escoria»<sup>269</sup>.

La reseña de Enzo Camacho y Amy Lien, publicada en *Flash Art Online* (n.º 295, marzo-abril 2014), es más prudente a la hora de emitir un veredicto final sobre *Speculations* y propone un análisis más cauteloso. Recuerdan las críticas generales que la muestra ha recibido y que resumen en siete puntos: reducción plana de varias posiciones artísticas, fetichismo de lo nuevo, exposición «sintomática», ilustración literal de las ideas, amnesia de la historia del arte, falta de autorreflexividad del mercado y, para rematar, mala interpretación de la filosofía. Pero proponen una interpretación distinta de esas aparentes falacias, atribuible a un giro en los presupuestos curatoriales:

«La exposición en el Fridericianum, tal vez el primer intento institucional de dar reconocimiento a lo que se ha denominado “arte postinternet”, sugiere que los artistas

---

<sup>269</sup> Pablo Lario, «Speculations on Anonymous Materials», *FREIZE* 13 (2014); <https://frieze.com/article/speculations-anonymous-materials> [consultado el 25 de julio de 2016]. [Traducido por la autora.]

reunidos están trabajando bajo un nuevo paradigma. Cualquier nuevo paradigma, inevitablemente, choca con los valores sostenidos hasta entonces, por lo que incluso una lista somera de las críticas puede proporcionar una cierta claridad. Por tanto, podríamos comenzar dilucidando dónde y cómo han tenido lugar en realidad los cambios sustanciales, y dónde y por qué las manifestaciones de estos cambios solamente se han movilizad para proporcionar una coartada comercializable a las fluctuaciones de una superficie banal. [...] Tal vez esta insuficiencia discursiva, esta vacilación (o incapacidad) aparente para elaborar verbalmente la lógica funcional de la muestra, podría atribuirse generosamente a la idea seductora de que estas obras de arte se apartan de la gramática del viejo mundo que elabora proposiciones estéticas, y por lo tanto requieren un cambio en los modos de encuadre discursivo. Mejor *hashtags* que sentencias»<sup>270</sup>.

De hecho –continúan los dos críticos–, los *hashtags* usados como uno de los símbolos de la exposición –atribuibles a nuestra cotidianidad en línea y por tanto muy interesantes para nuestro argumento– aclaran algunos aspectos de la exposición:

«El efecto global de estas repeticiones era dotar a la exposición de una cierta superficie consistente que subsumiera las características específicas de las posiciones artísticas singulares y proporcionase una imagen de agregación (como una fuente RSS) de acuerdo con el énfasis en el anonimato defendido por la muestra. Se organizó así tratando de dar a entender una nueva inteligencia colectiva, orientada hacia un compromiso más intenso con los agregados de imágenes (de las cuales una exposición colectiva es solo una forma posible entre muchas otras), no tanto como una base estática para la descripción reflexiva sino más bien como un punto funcional de recursividad<sup>271</sup> entre individuo y colectivo. Pero el uso de los *hashtags* ha acabado otorgándoles otra función, esta vez excluyente. En la actualidad los *hashtags* denotan una cierta ironía humorística, una sonrisa digital que aísla a quienes no forman parte de la broma. Y es así también como delimitan la colectividad y refuerzan el sentido de uno mismo y la identidad. Este empuje discriminatorio también

---

<sup>270</sup> Enzo Camacho y Amy Lien, «Speculation on Anonymous Materials», *Flash Art Online* 295 (2014); <http://www.flashartonline.com/article/speculations-on-anonymous-materials/> [consultado el 25 de julio de 2016]. [Traducido por la autora.]

<sup>271</sup> La recursividad, recurrencia o recursión es una noción informática y matemática cercana al razonamiento lógico inductivo, que es acumulativo.

salta a la vista en la exposición. La consistencia particular de la superficie de la muestra podría definirse como pulida y urbana, lo que implica una tribu de jóvenes adultos con experiencia en las grandes metrópolis, que pueden “googlear” un experto en silicona con facilidad, ironizar sobre la gama de productos para embellecer las cejas que se ofrecen en la farmacia más cercana y fabricar algo que a primera vista parece como un “trull” al estilo de Cady Noland»<sup>272</sup>.

A pesar de esto –siguen los autores–, el énfasis en la anonimidad de algunos materiales y su conexión con las teorías del realismo especulativo no les convencen del todo, y les parece equivocados, «dado que los materiales aquí parecían actuar más como significantes de una particular identidad y estilo de vida»<sup>273</sup> que otra cosa. A este propósito hacen referencia al simposio organizado como evento paralelo a la exposición –al que fueron invitados los principales exponentes del realismo/materialismo especulativo, junto con críticos del arte–, y que tenía la función de elemento de conexión entre la muestra y la nueva rama de la filosofía contemporánea. A pesar de que las charlas se extendieron en sus enfoques, la idea general del simposio –afirman– era demostrar que trabajar e implicarse seriamente con los materiales podría ser indicio de una salida del pensamiento antropocéntrico mediante una vuelta a la especulación ontológica. Aun así, algunos de los críticos y filósofos implicados expresaron su escepticismo ante este último proyecto de colaboración entre el arte contemporáneo y la filosofía, último de una larga alianza entre teoría y arte en la época contemporánea. Una de las intervenciones más interesantes y esclarecedoras fue, según los autores del artículo de *Flash Art*, la del propio organizador del simposio, Armen Avanessian, ya citado ampliamente también en las páginas anteriores de esta tesis:

«[Armen Avanessian] propuso que había llegado el momento de cambiar nuestra idea de crítica y reflexividad con las nuevas nociones de «hacer hipótesis» y recursividad. Esta parece una respuesta convincente a la teatralidad a menudo incómoda de los acercamientos autodenominados críticos. Pero para que esas operaciones metodológicas específicas

---

<sup>272</sup> Enzo Camacho y Amy Lien, «Speculation on Anonymous Materials», art. cit.

<sup>273</sup> *Idem.*

resulten sustanciales, tal vez tengamos que enmarcar su uso fuera de la identidad y del estilo de vida. Que esto se pueda lograr a través de una acumulación de jerga –*hashtags*– parece algo dudoso»<sup>274</sup>.

Por el contrario, Noemi Smolik, en una reseña publicada en *Artforum* en mayo de 2014, no solo no considera tan problemática la relación entre arte y realismo/materialismo especulativo establecida en la exposición de Kassel sino que más bien la ve como algo natural en nuestra época y abre su artículo con estas consideraciones:

«*Speculations on Anonymous Materials* fue la primera exposición celebrada en el Fridericianum de Kassel con la nueva directora del museo, Susanne Pfeffer. Su título es programático, y retoma términos que recientemente se han vuelto virales en los debates sobre la estética. La especulación y lo material se conciben tradicionalmente casi como antónimos. Especular es pensar acerca de Dios, el infinito y lo absoluto; en una palabra, la especulación es metafísica, mientras que los materiales son una cuestión de física. Sin embargo, con el zumbido actual en torno al “materialismo especulativo”, todo esto parece haber cambiado. El filósofo francés Quentin Meillassoux, en particular, ha argumentado que el materialismo ya no debería mantenerse al margen de la reflexión especulativa. La gente también especula –como fue el caso de esta exposición– sobre los materiales visuales que hoy inundan las redes anónimas que regulan el flujo de información y el capital, y sobre el potencial de resistencia de las acciones subversivas como las atribuidas al movimiento Anonymous»<sup>275</sup>.

Respecto a las numerosas referencias al cuerpo humano y a sus fragmentos –sobre todo manos– por parte muchos artistas expuestos, lejos de verlas como un sinsentido y una contradicción con respecto a la crítica antiantropocéntrica que la muestra quería llevar a cabo, ve en ellas una clara metáfora y expresión de la OOO de Graham Harman:

«Las manos están colocadas en los expositores y en los estantes como fetiches, y el

---

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> Noemi Smolik, «Speculation on Anonymous Materials», *Artforum* (mayo 2014); <https://artforum.com/inprint/issue=201405&id=46362> [consultado el 26 de julio de 2016]. [Traducido por la autora.]

espectador consigue un indicio de lo que Graham Harman (otro filósofo “materialista especulativo”) entiende por “ontología orientada a los objetos”: nosotros –nuestras manos– hemos perdido nuestro gran poder dominante sobre el mundo digital de los objetos. Lo que habría sido llamado “alienación” en la jerga posposmarxista se describe ahora como desubjetivación: la relación del sujeto humano con el objeto no es más que una entre muchas»<sup>276</sup>.

Si bien hay que reconocer algunas limitaciones en la selección de las obras, Noemi Smolik atribuye a esta exposición el mérito de haber sabido expresar el cambio de los tiempos y el giro que se está produciendo en la cultura y en el arte contemporáneo:

«A pesar de que gran parte del trabajo en esta exposición quedó a medio hacer y fue prolijo, los exámenes repetidos en la muestra de los procesos reflexivos con los que nosotros mismos estamos creando un mundo invadido por la tecnología revelaron que una cosa está muy clara: algo está en marcha, un cambio que no solo se refiere a la manera de relacionarnos con los objetos sino que también nos obliga a revisar la creencia de la vanguardia clásica de que algo nuevo se puede hacer volviendo a partir de cero. Por otra parte, ¿no ha sido siempre lo nuevo simplemente una mutación de lo que ya existe?»<sup>277</sup>.

Pero la crítica más positiva, y también más documentada, explicativa y enriquecedora, de la exposición la hizo Kerstin Stakemeier en su artículo «Prosthetic production. The art of digital bodies. On “Speculations on Anonymous Materiales” at Fridericianum, Kassel», publicado en la revista *Texte Zur Kunst* (n.º 93, marzo 2014). De hecho, la autora da un giro a la interpretación de la muestra indicando que las críticas que ha recibido se deben en gran parte a un malentendido de los supuestos estéticos y teóricos que justifican las obras singulares y la exposición en su conjunto. Propone encuadrar las obras no tanto bajo la etiqueta del arte postinternet, como se hizo en un primer momento, sino bajo la nomenclatura arte posdigital, lo cual permite establecer conexiones con la actual era transestética del capitalismo y con el papel fundamental que en ella desempeñan los

---

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Idem.*

medios y tecnologías digitales. Alejándose de las interpretaciones posmodernas «ortodoxas», posiciona esas tecnologías no tanto en relación con la reorganización del imaginario o de los paradigmas de representación como con la realidad física de los trabajos y su producción, y plantea un nuevo tipo de relación objeto-sujeto que ya no se basa simplemente en el papel mediador de las imágenes. Escribe:

«De hecho, en el Fridericianum no se presentó el arte postinternet. La muestra no se centró en extender los discursos posmodernos sobre la política de la imagen a las tendencias de hibridación de la experiencia cotidiana generada por internet, según se desprende de los debates sobre arte postinternet. [...] Kassel testimonió, sobre todo, la infiltración de los niveles de la imagen –tan profundamente mecanizada en las últimas décadas– en los cuerpos. Con 25 artistas, cuyas obras, casi exclusivamente en gran formato, técnicamente muy sofisticadas y con elevados costes de producción, se exponen en 2.300 metros cuadrados, esta invasión corporal de lo digital era ya tangible en cuanto los visitantes se enfrentaban a la muestra. En contraste con el denominado arte postinternet, aquí se podría hablar más propiamente de arte posdigital, que se caracteriza por una comprensión prostética de la materia que revela que lo digital, en tanto paradigma de producción de toda la sociedad, ya ha entrado en su primera crisis. Lo digital no fluye desde internet hasta la realidad, sino que es exhumado de sus objetos cotidianos, revelándose como siempre ya presente. En consecuencia, en el Fridericianum la ontología orientada a los objetos de Graham Harman no se sitúa en el *background* del arte, como había ocurrido en la Documenta 13, sino en la perspectiva mucho más micrológica y corporal del materialismo inhumano de Reza Negarestani. *Specualtions*, por lo tanto, tuvo éxito a la hora de transferir el discurso digital sobre el arte *orientado* al objeto hacia el interior de los cuerpos de los sujetos»<sup>278</sup>.

Esta interpretación de la muestra explicaría su punto de partida, que reside en las teorías del realismo/materialismo especulativo, en particular la OOO de Graham Harman, su propuesta de desobjetivación y reobjetivación del saber, su antiantropocentrismo y su mirada hacia lo material, como quedó explicitado en el simposio paralelo. Como destaca

---

<sup>278</sup> Kerstin Stakemeier, «Prosthetic Production. The art of digital bodies. On “Speculation on anonymous materials” at Fridericianum, Kassel», *Texte zur Kunst* 93 (marzo, 2014): 166. [Traducido por la autora.]

también Matteo Pasquinelli en *Gli algoritmi del capitale*, hoy en día la producción camina hacia una creciente deshumanización, una deshumanización determinada por el uso de esas metamáquinas abstractas que son los algoritmos, que median cada sector de la producción y consumo contemporáneos, a partir del diseño de los objetos<sup>279</sup>, y transforman nuestra actividad cotidiana en una continua cadena de montaje material e inmaterial. Con tal deshumanización, se debilita el concepto de «producción de subjetividad» con el que en los últimos años se ha intentado explicar el régimen del capitalismo. Lo humano hoy resulta cosificado, las cosas hablan con las cosas y desarrollan una plasticidad como reacción a los cambios del entorno. Por otro lado, el parque de objetos que constituye nuestra realidad cotidiana está mutando radicalmente debido a los progresos en el campo de las tecnologías de los materiales, que diluyen las fronteras entre lo «natural» y lo «sintético». En este sentido, en esta exposición emerge una concreción del peso de estas interrelaciones en términos tanto artísticos como filosóficos. Aparece entonces una «política material» a partir de la constatación de que todo en nuestra cotidianidad está mediado por conexiones inextricables con el paradigma de producción y reproducción digitales:

«Una política material aparece en ellas (las obras), cuyo resto subjetivo localiza una prótesis que no se inicia más allá de las fronteras del cuerpo, sino que mezcla los cuerpos nuevamente: tonos de piel, estados psicológicos, géneros, productos alimenticios, medios tecnológicos, decoración: todo parece determinado por la inextricable conexión con el paradigma de (re)producción de lo digital. En las piezas del artista Timur Si-Qin (Berlín), por ejemplo, el trabajo ya no se lleva a cabo en las pantallas de la publicidad de productos como las alfombrillas para el yoga o el gel de ducha, sino en los propios objetos. Lo que se exhibe es la agresión brutal que recibimos de objetos que no son externos a nuestros cuerpos, sino que se han convertido en parte de su formación. En cada uno de los seis largos trípodes con forma de trono, una espada de samurái atraviesa tres botes de gel de ducha *Axe Effect*. Sus coloreados y pegajosos contenidos forman charcos malolientes en el suelo, acompañados en la pared por las obras *Melted Yoga-Mat\_ALEX\_blue\_1-4* y *Melted Yoga-Mat\_ALEX\_grey\_1-2* (2013) enmarcadas. Una masacre simbólica de los objetos que son diseminados a nuestro alrededor, que cada día ayudan a acondicionar la representación de lo humano. La lucha ya no libra en el plano de las imágenes, y por tanto las

---

<sup>279</sup> El diseño industrial media producción y consumo.

representaciones “postinternet” ya no son procesadas, sino que observamos la omnipresencia de lo digital en la producción de los cuerpos (no)humanos. En *Speculations*, esta especie de manifestaciones de la fusión de lo humano y lo industrial como cuerpos tanto producidos digitalmente como representados se repiten en una secuencia sin fin»<sup>280</sup>.

Es decir, que en las obras expuestas lo humano y lo industrial se funden tanto en las imágenes inmateriales como en los cuerpos acondicionados por los objetos que los rodean (ambos son producidos digitalmente). Esta última observación deja muy claras las conexiones entre las obras expuestas, el realismo/materialismo especulativo y el manifiesto aceleracionista. Más allá del debate acerca del manifiesto, su valor político, su utilidad o su exactitud, lo que aquí nos interesa es el significado principal que atribuye al desarrollo tecnológico y a la digitalización en el capitalismo contemporáneo desde 1980 hasta la crisis de 2008, y que permite reorientar la mirada crítica y la lucha política desde la centralidad de la «representación» y producción de nuevas subjetividades de los discursos posmodernos hacia la centralidad de los aspectos materiales y los procesos de «producción» y automatización algorítmica (es decir, el trabajo):

«Lo digital en *Speculations*, entonces, no es ni una mera extensión de la lógica posmoderna de la representación ni simplemente un nuevo productivismo. Al mirar hacia atrás, a la digitalización del mundo desde la década de 1980, emerge una materialidad que se crea solo a través de la mediación digital de todas las áreas de producción. Lo digital funciona como un metamedio propio de un cambio de épocas, el fin de la posmodernidad. Caracteriza un intervalo de tiempo que ha cambiado materialmente a través de su cada vez más amplia y determinante intervención. Lo que Jean Baudrillard y otros desde la década de 1980 han descrito como la desmaterializadora lógica del código se materializa en una producción y no en un paradigma de reproducción. En claro contraste con la fotografía, lo digital no se convirtió en un metamedio como resultado de una *transferencia* de medios *en el seno* del arte. Designa una estructura de métodos de producción, materiales, imágenes corporales y canales de distribución y, no menos importante, revela una crisis que comparte con otras ramas de la producción. El orden de producción digital se inscribe profundamente en los cuerpos de los seres humanos, al igual que la concomitante crisis

---

<sup>280</sup> Kerstin Stakemeier, «Prosthetic Production. The art of digital bodies. On “Speculation on anonymous materials” at Fridericianum, Kassel», art. cit., 174.

actual. Y eso no es menos la razón la ilimitada y fragmentada percepción del tiempo en la exposición de Kassel: el discurso artístico sobre el postinternet que derivó en el postdigital comenzó con la crisis de 2008 y evolucionó con ella»<sup>281</sup>.

En conclusión, el caso de estudio aportado es paradigmático en relación con la sociedad de consumo actual y el momento histórico que estamos viviendo. Como ha recordado Kline en su contextualización histórica de la muestra, los jóvenes artistas invitados a participar representan la generación más reciente de creadores nacidos después de los grandes cambios históricos de finales del siglo pasado y de alguna manera las generaciones y las estéticas que están por venir. Sus obras nacen de una reacción a la complejidad de la sociedad capitalista contemporánea, a su paisaje cotidiano, y expresan el entorno real y virtual en el que las generaciones presentes y futuras están destinadas a habitar. Pero sobre todo la exposición expresa, desde el punto de vista estético y de teoría del arte contemporáneo, un cambio de paradigma ontoepistemológico, que es síntoma de una evolución respecto a los paradigmas vigentes hasta ahora. Las nuevas teorías filosóficas realistas/materialistas especulativas, el manifiesto aceleracionista y, más allá de aquellas, el contexto más amplio del nuevo materialismo ponen el foco de atención en los aspectos materiales de la cultura, de la economía y de la política actuales, reorientando la mirada hacia la producción, el trabajo y las infraestructuras, en una óptica que recuerda las interpretaciones de la tendencia más economicista del marxismo, centrado más bien en los medios de producción (las tecnologías de producción) y en los aspectos productivos (y su papel de mediación entre lo humano y la naturaleza) y, de este modo, reduciendo la exclusividad y quitando protagonismo a las cuestiones superestructurales, lingüísticas (crítica de la representación) o de producción de subjetividad, tan centrales en la tendencia sociologista del marxismo y en las problemáticas posmodernas. Esta modificación en el seno de la cultura se podría explicar relacionándola con el periodo de profunda y prolongada crisis que el capitalismo postfordista está registrando, y que ha tenido su pico máximo en la crisis financiera de 2008, acompañada por la crisis ecológica, la imposibilidad de que la «política» y los estados nacionales continúen funcionando como instancias reguladoras de la economía y de la sociedad, o la crisis de la relación entre los sexos. Y, sobre todo, la principal consecuencia de estas circunstancias, el desempleo

---

<sup>281</sup> *Idem*, p. 178.

desbordante, vuelve a poner sobre la mesa problemas como el trabajo, la organización del trabajo, su relación con los medios de producción y con el consumo, problemas latentes pero largamente olvidados en los últimos treinta años por la crítica teórica que identificaba como principal problema del capitalismo la manipulación de las subjetividades con el fin de crear sujetos dóciles destinados al trabajo. En realidad, como ya había intuido Anselm Jappe en las conclusiones acerca del pasado y el futuro de la crítica teórica de su magistral libro sobre Guy Debord y la Internacional Situacionista (1993): «La verdad es que hoy en día el problema central para el capital es que no sabe qué hacer con la inmensa mayoría de la humanidad, a la que no necesita ya como fuerza de trabajo vivo, dado el grado de automatización de la producción»<sup>282</sup>.

---

<sup>282</sup> Anselm Jappe, *Guy Debord, op. cit.*, p. 168.



**Foto:** Alisa Baremboym, *Syphon Solution* (2013).



Foto: Timur Si-Qin, *Axe Effect* (2013).



**Foto:** Pamela Rosenkranz, *Firm Being (Solar Beige)* (2009).



**Foto:** Pamela Rosenkranz, *Firm Being (Solar Beige)* (2009).



**Foto:** Josh Kline, *Creative Hands* (2013).



**Foto:** Antoine Catala, *Image Families (Not cat-Pizza-Ass-Car)* e *Image Families* (2013).



**Foto:** Katja Novitskova, *Approximation V Chameleon* (2013).



**Foto:** Trisha Baga y Jessie Stead, *Gratis* (2013).



**Foto:** Ryan Trecartin, *Item Falls* (2013). Fotograma del vídeo.

#### 4.3.6 Discursos artísticos en el marco especulativo: Nicolás Lamas<sup>283</sup>

Nicolás Lamas (Lima, 1980) es un artista peruano afincado en Gante (Bélgica). Se formó entre Lima, Barcelona y Gante. Aunque su obra no estuvo presente entre las seleccionadas en la exposición del Museo Fridericianum (antes mencionada) porque no está basada en lo digital, su trabajo se inscribe de manera evidente en el marco especulativo. Sus proyectos se componen de objetos extraídos de la cotidianidad y metamorfoseados a partir de la especulación sobre los materiales que los componen, su estructura geométrica y física, su función en el mundo y su relación con otros objetos y con el espacio. Como ha admitido él mismo, conecta con algunas teorías del realismo/materialismo especulativo, y en especial con la OOO de Graham Harman, quien considera que los objetos (en calidad de entes físicos plurales) existen con independencia de la percepción humana y no están ontológicamente agotados por sus relaciones con los sujetos humanos y los demás objetos. Más allá del antiantropocentrismo y de la crítica al correlacionismo, que la OOO de Harman comparte con los demás integrantes del materialismo especulativo, su filosofía destaca por la crítica de las formas tradicionales de materialismo, crítica que Harman desarrolla en su texto titulado *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*<sup>284</sup>, en el que sostiene que tradicionalmente el pensamiento occidental ha aplicado estrategias para devaluar la importancia filosófica de los objetos. Según la OOO, puesto que todas las relaciones de un objeto con otros o con los sujetos humanos distorsionan su relato, cada relación es un acto de traducción (en el sentido de Bruno Latour<sup>285</sup>), con la salvedad de que ningún objeto puede traducir a la perfección otro objeto. El aislamiento de un objeto de la realidad con respecto a cualquier relación exterior a él es denominado «retiro» (*withdrawal*). Así que Harman concluye que la materia principal de la investigación

---

<sup>283</sup> Los resultados de esta parte de la tesis han sido publicados en la revista científica *Artnodes* 16.

<sup>284</sup> Graham Harman, *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*, trad. de Paloma Checa-Gismero (México: Cocoon, 2013). Texto original publicado en Graham Harman, «Environment and Planning», *Society and Space* 28 (2010): 772-790.

<sup>285</sup> Bruno Latour, *La esperanza de Pandora*, *op. cit.*, p. 370.

Cito textualmente: «Traducción: Por sus connotaciones lingüísticas y materiales, la palabra traducción se refiere a todos los desplazamientos que se verifican a través de actores cuya mediación es indispensable para que ocurra cualquier acción. En vez de una oposición rígida entre el contexto y el contenido, las cadenas de traducciones se refieren al trabajo mediante el que los actores modifican, desplazan y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses».

ontológica deberían ser los objetos, abandonando así el énfasis poskantiano en la relación «humano-mundo». En este sentido, otra referencia fundamental para aproximarse a la obra de Nicolás Lamas es la ontología de Levi R. Bryant, quien, retomando la ontología de Graham Harman, propone una ontología plana en la cual existen objetos de todo tipo irreductibles los unos a los otros en un número de escalas diferentes y en una interacción dinámica.

Estos conceptos nos sirven de introducción a muchos de los trabajos de Nicolás Lamas. Sus proyectos artísticos intentan plantear ejercicios para analizar problemas y vínculos referentes a determinados objetos cotidianos. Se trata de objetos con un valor inicial concreto y que él modifica para que adquieran otras características que les permitan relacionarse de forma distinta entre sí y con los espectadores: estas intervenciones conllevan una reinterpretación de las cosas cotidianas cuyo significado a menudo consideramos inamovible. Su técnica de producción artística se compone de acciones poéticas a partir de los materiales que conforman las cosas y de sus estructuras, buscando con ellas y con el entorno cotidiano otros modos de diálogo en los que la condición poética de ciertas relaciones objetuales aporta distintas vías para la interpretación de una realidad en constante cambio y permanente construcción.

Paradigmáticas de estos procesos son por ejemplo las obras *Boundary* (2013), *Ball* (2013) y *Line* (2013), que usan la metáfora del juego y del deporte para reflexionar sobre el papel de los objetos como interfaces de acción entre sujetos y sobre las ideas de azar, probabilidad, materia, tiempo y espacio. Así es como la explica el mismo artista en un e-mail que me envió el 25 de agosto con ocasión de este artículo:

«En el caso de *Boundary*, me interesaba referirme al espacio de juego, pero eliminando casi todos los componentes que lo constituyen. [...] En esta pieza, decidí utilizar la red como límite o frontera entre dos espacios diferenciados, ambiguos y heterogéneos, donde el espectador pudiera confrontarse con ese objeto bajo otros parámetros. La red de ping-pong situada en la esquina de una sala conecta dos paredes perpendiculares, delimitando un espacio, creando un vacío triangular. A pesar de que se puede fácilmente reconocer la red, elemento clave dentro de un juego específico, en esta pieza no hay mesa, ni pelota, ni raquetas que permitan darle un sentido funcional a ese objeto, por lo que la noción de

juego se convierte en una tarea más mental que física. No hay tiempo, reglas, resultados, ni jugadores enfrentados, solo dos espacios donde no pasa absolutamente nada, lo cual convierte a la red en un objeto absurdo, sin sentido o incompleto. Hay hasta un cierto grado de decepción al ver esta pieza que me parece interesante resaltar, ya que rompe con la expectativa propia de cualquier juego. En el caso de *Ball* y otras piezas hechas a partir de pelotas, como en el caso de *Line*, pasa algo similar. Para la primera obra, utilicé las tres pelotas de tenis que venden normalmente dentro de un envase sellado. Me llamó la atención que no vendieran pelotas sueltas, solo dentro de estos tubos con tres o cuatro pelotas dentro. Al sacarlas de su envase, decidí mantener su condición de unidad y convertirlas en un solo objeto. A través de una acción muy simple, cortándolas y acoplando sus partes como módulos, tres objetos idénticos se transformaron en uno solo, pero con características muy diferentes a las iniciales. En la segunda obra, *Line*, el proceso es parecido, pero con resultados muy distintos. En este caso, corté y deseché las formas modulares que conforman la pelota de básquet y me quedé únicamente con la línea negra que une dichas partes. Esto da como resultado una estructura flácida que pierde toda referencia con su estado original. De esta manera, la confrontación e interacción del espectador con estos objetos cambian por completo, ya que su uso dentro de un juego de tenis o básquet se haría imposible. Me interesa cómo la inutilidad de un objeto potencia otras maneras de pensar e interactuar con él que van más allá de lo físico. Al no rodar o dar bote, estas pelotas pierden total movimiento. Sin movimiento no hay tiempo, no hay reglas. Sin embargo, estas pelotas revelan una nueva variante dentro de su diseño o estructura que puede recordar a ciertas formaciones orgánicas que pueden encontrarse en la naturaleza»<sup>286</sup>.

En estos trabajos lo que hace Nicolás Lamas es depurar estos objetos de uso corriente y asociados al deporte de todo componente relacional, es decir –en términos de OOO–, opera una «retirada», sustrae al objeto de la realidad por encima de cualquier «exorrelación»: la red de ping-pong, las pelotas de tenis y la pelota de baloncesto están completamente descontextualizadas con respecto al uso que se hace en el juego deportivo, a su vez metáfora de un contexto relacional en el que estos objetos solo son usados como interfaces para coordinar la interacción entre humanos. Por medio de la manipulación plástica, estas

---

<sup>286</sup> Nicolás Lamas, e-mail al autor, 25 de agosto de 2014.

tres cosas son devueltas a un estado ontológico diferente y asumen otros posibles significados surgidos de la anulación de un significado impuesto por una sanción social previa. Esto también se hace evidente en el proyecto *What does a fish know about the water in which he swims all his life?*, donde dispuso por todo el recinto de una galería (Thegoma Gallery, Madrid, desde abril hasta mayo de 2014) una serie de bolas de billar deformadas. Cada una de ellas fue modificada con una máquina lijadora, dejando ver incluso otros colores que permanecían ocultos en su interior. Su interés era transformar la estructura original de cada una de las bolas de manera muy particular hasta descubrir una nueva relación imprevisible entre ellas y el espacio, adaptándose a sus nuevas características. El proyecto parte de la idea de mundo físico como resultado no intencional e inesperado a partir de un acto inicial, de un estallido, como cuando se rompe la disposición de las bolas con el primer golpe.

«Un espacio para recorrer y pensar en el juego bajo otras consideraciones, tomando la incertidumbre y la indeterminación como aspectos que también configuran el mundo físico a través del caos»<sup>287</sup>.

Así que Nicolás se muestra intrigado por las formas y propiedades específicas de las cosas que anónimamente nos rodean. Su especulación abarca aquellas opciones posibles que dejan de existir en el momento en que una cosa se cristaliza en una forma de ser específica, dado que el mundo físico está sujeto a constantes transformaciones, en muchos niveles, desencadenadas tanto por un acontecimiento fortuito como por una decisión humana. Estas cadenas dinámicas de causas y efectos se diseminan en cada aspecto de la realidad interactuando en una red de vínculos, en muchos casos ignorados por no ser compatibles con nuestras «categorías trascendentales». El valor simbólico, psicológico, cultural o económico que asignamos a determinados objetos alude a un estado de transformación y oculta sus potenciales valores alternativos. Al alterar la estructura formal de un objeto, este cambia su relación con el mundo. Esta manera de concebir los objetos tiene consecuencias en la manera de entender las relaciones entre la obra y el cuerpo del espectador y el espacio expositivo: el cuerpo no es una presencia física protagónica en los proyectos de Lamas, que parece más interesado en la huella física de los cuerpos en los demás objetos y como

---

<sup>287</sup> *Idem.*

agente previo dentro del proceso de construcción de ciertas piezas. El cuerpo humano es un «actante» (Bruno Latour) en medio de otros «actantes». «Los materiales se convierten en el soporte donde el cuerpo deja rastros a través de diferentes acciones de aproximación con la realidad»<sup>288</sup>.

Si el cuerpo del espectador para Lamas acaba formando parte de la obra, lo mismo ocurre con el espacio expositivo, que adquiere el valor de lugar de trabajo, como un taller o estudio, donde las ideas y el sentido de ciertas piezas van cobrando fuerza a medida que se relacionan entre sí de forma diferente dentro de un nuevo espacio común. Esta perspectiva enlaza con el rol de la representación geométrica en el arte de Nicolás Lamas: la geometría como alfabeto que sirve para describir la realidad espacial de objetos y espacios en términos de construcciones perfectas, cartesianamente puras; la geometría como método de análisis del espacio del cuerpo físico y de su espacio exterior, como dibujo matemático de la realidad que intenta descodificar desde una óptica que recuerda la definición de la *topología* en la filosofía de Levi R. Bryant como aquella «geometría dinámica que estudia las características invariadas de un objeto que queda sometido a las deformaciones homomórficas por medio de operaciones tales como flexionar, estirar, doblar, etc.»<sup>289</sup>.

En palabra del mismo artista:

«En *Geometrization of the world* intentaba reflexionar sobre la inteligibilidad del mundo físico a través del conocimiento matemático de la materia. Para esta pieza buscaba confrontar dos objetos cotidianos específicos: una pelota y una roca de tamaños similares. [...] Intento potenciar ciertos objetos al vincularlos con otros que puedan hacer más compleja su lectura. Al final, lo que decidí fue intentar cubrir con la pelota de hule una piedra con una forma irregular, tratando de imponer un patrón geométrico sobre una estructura con otras características, dando como resultado una acción incongruente, pero con una carga poética que me parecía interesante resaltar. Las formas geométricas parecían querer analizar una forma proyectando sobre su superficie una serie de líneas que no le correspondían. Por otro lado, la pelota reemplazaba su vacío interior por materia y

---

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, *op. cit.*, p. 110.

modificaba su estructura, cambiaba su naturaleza, su función, su peso, y alteraba, así, las relaciones entre forma y contenido»<sup>290</sup>.

Finalmente, otro proyecto que cabe mencionar es *Folded Spaces* (2013). En esta serie, parte de la pantalla de proyección como espacio pasivo y superficie vacía que recibe información de otro dispositivo. Lo que le interesa es convertir las pantallas en elementos activos a pesar de que no haya una proyección de imágenes sobre ellas. Para ello comenzó a entenderlas como elementos tridimensionales, como cuerpos que pueden adoptar una serie de formas y posiciones de manera coreográfica. Le interesa la idea de hacerles retratos a pantallas como objetos en sí mismos y no como superficies escondidas detrás de lo que proyectamos sobre ellas. De todas formas, sobre la tela arrugada y replegada incide la luz, y se generan sombras en los pliegues: una referencia escultórica, sobre todo al clasicismo. Si bien quiere explorar la potencialidad escultórica de las pantallas, también le interesa que de alguna manera vuelvan a tener un vínculo con lo bidimensional, así que ubica filtros de color en cada una para independizarlas y, a la vez, fusionarlas con el fondo y unir ambos espacios (el espacio de la pantalla y el espacio tridimensional donde se encuentra) en un encuadre monocromo. La elección de los colores de cada una tiene que ver con la idea de continuidad del rango cromático de la visión y el ritmo generado por una secuencia de imágenes: casi como si quisiera facilitar una lectura de las obras en donde cada pantalla es una letra indefinida, de manera que todas juntas forman una palabra que resulta imposible de leer.

#### 4.3.7 Entrevista con la autora

**Federica Matelli:** *¿Cómo definirías tu trabajo y tu práctica artística?*

**Nicolás Lamas:** Creo que siempre es difícil definir un proceso que se encuentra en constante transformación. Sin embargo, ese carácter mutable y disperso es lo que en cierta medida podría caracterizar la manera en la que me vinculo con mi trabajo en general. Más que una línea de investigación, tengo una red de piezas que operan en distintos niveles,

---

<sup>290</sup> Nicolás Lamas, e-mail al autor, 25 de agosto de 2014.

adaptándose a las características de cada proyecto y contexto. No desarrollo proyectos a partir de una metodología concreta que me permita tener un cuerpo de trabajo homogéneo o lineal. Eso es algo que definitivamente no me interesa, y no apunto hacia esa dirección. Veo mi trabajo más como una serie de ejercicios especulativos con asociaciones poéticas y simbólicas en constante diálogo. Apuntes que me sirven para abrir nuevas posibilidades de interacción entre las cosas a partir de diferentes canales. A través de ellos, reflexiono sobre ciertos problemas de orden ontológico y epistemológico que luego derivan hacia preocupaciones e intereses más concretos en cada proyecto. No utilizo materiales o medios específicos, sino que mantengo siempre abierta la posibilidad de trabajar con todo tipo de elementos que me permitan experimentar otros campos de investigación y producción. Sin embargo, lo más importante dentro de todo mi proceso de trabajo es activar un sistema de pensamiento a través de las piezas que produzco. Veo mi obra en general como diálogos continuos, como intercambios de energía e información en constante flujo, que operan bajo múltiples capas de referencia y significado. Más que un grupo de obras concluidas y definidas, lo que busco son vínculos inestables entre las cosas. Relaciones incongruentes e incómodas que plantean una serie de problemas que van más allá del mismo lenguaje. Piezas que han derivado de acciones o gestos aparentemente triviales pero que se relacionan en varios niveles dentro de un espacio común; como fichas de un juego del cual no se saben las reglas, pero se intuye cierta lógica dentro de sus propias dinámicas y conexiones.

**Federica Matelli:** *En tus proyectos se observa la presencia y el uso de elementos de lo cotidiano: imágenes u objetos extraídos de nuestro entorno contemporáneo. ¿Qué relación tiene tu trabajo con lo cotidiano y la vida cotidiana?*

**Nicolás Lamas:** Definitivamente en varios de mis proyectos hay una relación directa con objetos cotidianos. Veo la vida cotidiana como una fuente inagotable de objetos y situaciones que, dentro de su aparente simplicidad, encierra gran cantidad de información y vínculos con fenómenos mucho más complejos. Nuestro entorno cotidiano es un espacio intermedio entre lo micro y lo macro, donde podemos establecer una red de asociaciones que conecta aspectos que considerábamos absolutamente separados entre sí en términos de tiempo y espacio. En mi trabajo me interesa particularmente la posibilidad de establecer conexiones poéticas entre elementos y contextos heterogéneos que finalmente abren

nuevas vías de lectura y experiencia con la realidad. Cuando trabajo tengo muy presente que los objetos operan bajo diferentes categorías y múltiples niveles. Tengo muy presente la idea de objeto como contenedor de información, y que esta es relativa al contexto donde se desenvuelve y al grado de transformación de su propia estructura. Pero no solo pienso en la carga ideológica que arrastra consigo, sino también en sus propiedades ontológicas, reconociéndolo como presencia física que activa un espacio, más allá de los valores, funciones o significados que proyectemos sobre él. No solo veo un objeto con un diseño funcional o cualidades estéticas, sino también materia contingente, susceptible de cambios y que se presenta como una versión física dentro de muchas otras que aún no existen. Por cada cosa que existe, infinitas versiones dejan de hacerlo en este plano de la realidad pero que ejercen como estado potencial dentro de la propia naturaleza del objeto. ¿Por qué un objeto es algo y no nada? ¿Por qué tiene una forma y no otra? ¿Por qué está en un lugar y no en otro? ¿Dónde radica su valor y el sentido de su existencia, si es que realmente lo hubiera? Estas son algunas de las preguntas que en cierta medida me obsesionan y han sido claves en el desarrollo de varios de mis proyectos.

Otro aspecto que me interesa mucho es el origen y la historia que encierra cada objeto. Todo tiene una historia de creación o producción, ya sea natural o artificial. No solo del objeto en sí, sino de las partes y materiales que lo conforman. También una historia de desplazamiento y transformación durante su vida útil, para finalmente desaparecer, dispersar sus fragmentos o reciclarse como material que conformará posiblemente otros futuros objetos. Entonces los objetos no son únicamente lo que creemos que son. No son solo elementos pasivos que ejercen una función específica durante un tiempo determinado, sino que también son entes activos que inciden en contextos y vidas de otros seres, ejerciendo procesos dinámicos muy complejos mientras se transforman y se diseminan por el mundo. A pesar de ser entidades inertes, si pensamos en su surgimiento, movilización, agrupamiento, grados de transformación y demás características a lo largo de su existencia, estos patrones podrían recordarnos a las dinámicas que rigen la existencia de ciertos organismos vivos. Porque al final, si pensamos en un sentido más amplio, todos los materiales –y por consiguiente los objetos– tienen el mismo origen natural. Por más que consideremos artificiales o industriales a ciertos materiales, estos fueron creados a partir de largas cadenas de procesamiento de materiales naturales. Sin embargo, no creo en la categoría de materia prima, porque nada se encuentra en un estado puro o esencial, todo se

encuentra en un nivel intermedio dentro del proceso de transformación constante. Por lo tanto, ¿por qué no ver los objetos industriales como un estado o nivel dentro de los ciclos de transformación de materiales naturales a lo largo del tiempo? Todos esos objetos cotidianos, accesorios, componentes, pantallas y demás elementos que distanciamos tanto de la naturaleza son realmente materiales naturales que han llegado a otros puntos o estados físicos de complejidad. A través del desarrollo de técnicas y el conocimiento de las propiedades de ciertos materiales a lo largo del tiempo, hemos llegado a transformar y deformar sustancias naturales que han derivado en materiales con características nuevas y que no formaban parte de su evolución natural.

**Federica Matelli:** *¿Cuáles son los aspectos de la realidad cotidiana que más te interesan?*

**Nicolás Lamas:** Cuando llegas a pensar en que las cosas no son solamente lo que creemos que son y que todo es mucho más relativo y complejo de lo que imaginamos, entonces toda la percepción de tu cotidianidad también cambia. Todo empieza a contener información potencialmente valiosa si se percibe la realidad como un gran sistema de objetos y situaciones interconectadas que se encuentran en constante movimiento y transformación, imposible de concebir en todos sus niveles. Es una idea que a mí personalmente me apasiona y desborda. Normalmente vivimos la realidad cotidiana pasando por alto muchas cosas que suceden a nuestro alrededor. No solemos notar pequeños detalles, accidentes o excepciones que se dan frente a nosotros constantemente. Por lo general asociamos la cotidianidad a procesos cíclicos, repetitivos y predecibles. Sin embargo, dentro de esa supuesta simplicidad hay muchos grados de complejidad. Una de las cosas que más me interesa sobre nuestra cotidianidad es la infinidad de microacontecimientos y procesos dinámicos donde se intercambian muchos tipos de información sin siquiera notarlo. Generalmente pensamos en los objetos como elementos inmóviles, que no tienen una incidencia activa en nuestras vidas. Sin embargo, son determinantes y dependemos en gran medida de ellos. Por otro lado, lejos de ser inmóviles, trazan una serie de rutas, patrones o trayectos, circulando lentamente bajo dinámicas que no somos capaces de notar en el tiempo. Me gusta pensar en toda la posible cadena de causalidades que se tiene que dar para que ciertos objetos con orígenes completamente distintos coexistan en un espacio común aparentemente sin una razón en particular y estableciendo un vínculo poético

guiado por el azar. Una interacción involuntaria entre elementos que surge y se extingue sin pretensión alguna en la calle, en casa o donde sea. Encuentros efímeros y casuales entre entidades materiales que –cuando somos capaces de percibirlos– nos sacan del ritmo que rige nuestra rutina para reconsiderar las cosas bajo otros parámetros que se resisten a ser definidos.

Me interesa mucho cómo las cosas ejercen una dinámica autónoma que tiende hacia organizaciones caóticas. La vida cotidiana está llena de regulaciones, normas e instrucciones que buscan estabilizar las estructuras que construyen nuestro mundo. Me gusta notar cómo la naturaleza misma de las cosas rompe constantemente esos patrones impuestos. Todo deriva finalmente en desorden, recordándonos que hay otros tipos de organización e interacción entre las cosas que no responden a normas regidas por la razón. Por más que queramos mantener el orden, las cosas siempre encuentran la manera de romperlo. Basta con mirar nuestro espacio de trabajo. No importa cuánto empeño pongamos en organizar y mantener las cosas en su sitio, eso simplemente no es sostenible. El tiempo encontrará la manera de que ese orden se quiebre y nos demuestre que no es natural. Claro que hay patrones regulares, contantes, etc. Pero siempre hay excepciones, errores, imperfecciones, que rompen con la posibilidad de un orden absoluto y sostenible en el tiempo. Las cosas están constantemente enseñándonos que ellas operan de maneras muy distintas a las estructuras que les imponemos. Ellas establecen otras lógicas y leyes, donde procesos entrópicos desestabilizan constantemente nuestros sistemas de organización. Todo parece fluir dentro de un ritmo regido por distintas fuerzas que van reconfigurando el mundo, cambiando de forma, estado y ubicación las cosas con las que convivimos. Desplazamientos azarosos de elementos que encuentran a veces el punto exacto donde se abre una ranura hacia otros modos de entender nuestra realidad más inmediata. Una situación poética que desestabiliza los parámetros que regulan la manera como interactuamos con el mundo. Pero creo que es importante pensar en qué es realmente eso a lo que llamamos poético. ¿Por qué consideramos que ciertas organizaciones o relaciones entre objetos tienen mayor carga poética que otras? ¿Por qué algunas cosas parecen decir algo más allá de lo que vemos y en otros casos sentimos que no hay nada? Y si esto lo trasladamos al campo de la producción artística actual, ¿qué nos hace pensar que las obras en general son lenguaje en sí mismo y generan algo más allá de su presencia física? ¿Cuál es el verdadero rol que cumple el lenguaje como método para acceder al arte

en la contemporaneidad y qué tanto dependemos de él para generar validez en prácticas donde la ambigüedad y el relativismo han tomado cada vez más importancia?

**Federica Matelli:** *El papel de los elementos de lo cotidiano en las prácticas artísticas en los últimos treinta años ha sido explicado por muchos artistas y por críticos como Hal Foster, Boris Groys, Rosalind Krauss (entre otros), reconduciendo y creando un nexo entre estas y las teorías posestructuralistas. En relación con el estudio de «lo cotidiano» en el campo artístico, a partir del siglo XX asistimos a la promoción de un arte centrado en los elementos inmateriales, es decir conceptuales y lingüísticos, de la relación sujeto y realidad próxima cotidiana, en línea con los demás desarrollos críticos en los diferentes campos teóricos contemporáneos. ¿Te reconoces en esta tendencia teórica y en las prácticas artísticas que se inspiran en ella? ¿Puedes explicar/justificar tu respuesta de forma más o menos extensa?*

**Nicolás Lamas:** Me parece que el pensamiento posestructuralista ha influido mucho, tanto en la producción como en el análisis de las prácticas artísticas en las últimas décadas. La proliferación del discurso, el significado o la interpretación como herramientas conceptuales que posibilitan la aprehensión del mundo han sido también claves en las relaciones que establecemos dentro del mundo del arte. Pero creo que eso desencadenó una excesiva búsqueda de sentido, convirtiendo al arte en texto y validando las obras solo a través de su conceptualización y no a través de sus procesos y vínculos materiales. Creo que ha habido un profundo interés en concebir las prácticas artísticas como un lenguaje susceptible de ser traducido a ideas que permitan lecturas «más profundas» sobre problemas y teorías compatibles con su tiempo. Se ha visto la necesidad de convertir el arte en un agente generador de discursos sólidos a través de procesos de investigación y producción conceptualizada que le den validez como práctica seria y consecuente en relación con otros campos del conocimiento. Ha habido un consenso casi generalizado en la postura de que nada puede ser realmente accesible sin la estructuración de ideas y posturas críticas relacionadas con lo que percibimos; donde finalmente es el discurso el que construye el mundo y las vías de su comprensión. Yo creo que esta es una posición aceptable y entendible si pensamos en lo importante que siempre ha sido mantener la estabilidad en las estructuras que construyen el conocimiento y por ende nuestro mundo. El lenguaje ha sido –y sigue siendo– una herramienta importantísima para fortalecer las

estructuras cognitivas que dan sentido a lo que entendemos por realidad. Sin embargo, esto no quiere decir que sea la única manera de establecer contacto con lo real. Me parece que son posturas antropocéntricas donde todo gira en torno a la razón, donde el pensamiento cartesiano es el eje que da movimiento y sentido a todas las cosas. Todo orbita alrededor de él y sus fundamentos, casi como un acto de fe. Pero creo que hay otro tipo de dinámicas y relaciones entre las cosas que van más allá del lenguaje. No todo puede estar contenido bajo parámetros regidos por códigos lingüísticos o matemáticos. Definitivamente creo que existen otras vías para establecer contacto con la realidad material que no respondan a leyes asignadas por la razón. Pero claro, una realidad que escapa a la conceptualización a pesar de ser percibida y experimentada suena muy raro, incluso imposible. Sin embargo, aquí lo más importante, desde mi punto de vista, es convencernos de que existen otras realidades posibles fuera de lo que establecen el lenguaje y el conocimiento. Una dimensión ininteligible donde no hay jerarquías ni leyes que las justifiquen, donde los objetos existen sin una razón en particular como presencias contingentes, donde todo se mantiene activo bajo nociones que no corresponden a los criterios que nosotros les asignamos como verdaderos. Esto me recuerda a ciertos estudios en física cuántica, donde se sabe que las partículas se comportan de maneras no previsibles y todo parece funcionar bajo leyes que no son compatibles con las que rigen la física clásica. Por ahora no podemos percibir el mundo cuántico, pero sabemos que existe. A pesar de ser muy distinta a nuestra realidad cotidiana, forma parte de ella en otros niveles y escalas. No podemos acceder a ella, pero podemos utilizar datos extraídos de ella para imaginar realidades que operan bajo otras consideraciones, constatar que las cosas pueden funcionar más allá de las lógicas impuestas o simplemente para desbaratar nuestras certezas y pensar que en verdad sabemos muy poco y no tenemos control sobre nada. ¿Por qué la versión positivista del mundo debería ser más válida que la de un chamán? ¿Qué nos hace pensar que nuestra versión del mundo es más real que la de otras criaturas vivas?

Pero volviendo a tu pregunta, si es que mi trabajo opera bajo los parámetros que establece el lenguaje como una vía para conceptualizar y darle crédito a lo que hago, te diría que en parte si es así. Yo no estoy en contra de la conceptualización, ni del uso del lenguaje como herramienta crítica para establecer lecturas o aproximaciones teóricas en el arte o la realidad en un sentido más amplio. Eso me parece absolutamente válido y hasta cierto punto necesario. Sin embargo, en lo que no estoy de acuerdo es en tomar el lenguaje y el

pensamiento como las únicas vías de acceder y producir conocimiento a través del arte. Entonces creo que en definitiva tengo una postura abierta frente a las maneras como se puede producir y experimentar el arte en la contemporaneidad. Yo particularmente no me vinculo con mi obra de la misma manera todo el tiempo. A veces tengo la necesidad de aproximarme a ella bajo parámetros que se mueven más dentro de un terreno simbólico, donde el lenguaje vehicula una serie de ideas y referencias vinculadas a diferentes campos del conocimiento, y en otros casos me parece importante mantener una experiencia poética dentro de mi proceso de trabajo y verla como herramienta experimental e intuitiva para acceder a otros niveles que no pueden ser medidos por la razón. La combinación de ambas posturas, lejos de verla contradictoria, me parece necesaria.

**Federica Matelli:** *Asistimos recientemente a un largo y notable recurrir de prácticas curatoriales en Alemania y en Inglaterra a las filosofías especulativas y materialistas, cuyo máximo ejemplo es la reciente exposición –y el simposio internacional paralelo– en el Museum Fridericianum de Kassel, comisariada por Susanne Pfeffer y titulada Speculations on Anonymous Materials (septiembre 2013-febrero 2014). ¿Cómo posicionarías tu trabajo frente a estas tendencias?*

**Nicolás Lamas:** He visto por internet la exposición que mencionas, pero no veo mi trabajo enmarcado dentro de una tendencia específica. Conozco el trabajo de algunos de los artistas que participaron y hay aspectos de su trabajo que me parecen interesantes sin duda, pero la verdad no me siento especialmente cercano a ninguno de ellos. Es cierto que me interesan varias de las ideas planteadas por el materialismo especulativo, pero no comparto necesariamente todas ellas, ni siento que mi trabajo opere únicamente dentro de esos parámetros. No veo mi trabajo solo bajo una perspectiva materialista, posmaterialista o especulativa, sino también bajo la influencia de otros campos teóricos que me llevan a planteamientos que se mantienen en constante cambio y construcción. Absorbo gran cantidad de información de muchas fuentes distintas y tengo métodos muy caóticos de investigación, así que mis ideas resultan bastante híbridas en términos generales, lo que me impide colocar mi trabajo dentro de un sistema de pensamiento concreto. En realidad, no me incomoda si mi trabajo es asociado en cierto sentido al materialismo especulativo, porque puedo ver algunas relaciones y motivaciones reflejadas en mis proyectos o la manera en que me vinculo a mi trabajo. Pero, por mi parte, veo muchas otras referencias e

intereses que van por otros lados y complementan mi modo de entender las cosas.

**Federica Matelli:** *Háblame de las relaciones entre tu producción y las teorías adscritas al realismo/materialismo especulativo. ¿Cuáles son los aspectos de estas teorías que más te interesan? ¿Cómo crees que influyen en la historia y en la teoría del arte?*

**Nicolás Lamas:** Mira, cuando decidí estudiar arte, estaba convencido de que lo que yo quería hacer era pintar. Empecé mis estudios en una escuela muy pegada a la técnica y a lo que debía ser una pintura bajo parámetros muy definidos. Obviamente, ante un escenario así, la pintura se convirtió para mí en una experiencia bastante limitada, pero, lejos de desanimarme, creo que eso me motivó a pensar en otras posibilidades de trabajar con ella. Ante tantas restricciones, creo que uno tiende a mirar fuera de los márgenes. Me di cuenta de que la pintura también era un material moldeable y con propiedades muy particulares. Eso me llevó a interesarme mucho más en sus propiedades físicas y químicas que en la idea de pintar algo concreto. La pintura en sí misma se convirtió en un agente físico más, en una presencia objetual que establecía relaciones con su entorno y con otros objetos en múltiples niveles y sin reglas fijas. Encontré una gran cantidad de tipos de pintura, cada una con cualidades, propiedades y estados muy diferentes, como cualquier otro material. Eso derivó en toda una exploración sobre los límites materiales, espaciales, temporales y conceptuales de la pintura como una entidad versátil y dinámica. Cambió completamente mi percepción inicial sobre su aplicabilidad y encontré nuevas formas de interactuar con ella dentro de mi propia investigación para luego derivar hacia otros materiales e intereses que estaban más allá del territorio de la pintura. Te comento esto porque me parece necesario saber qué fue lo que de alguna manera me impulsó a plantearme una serie de preguntas que me llevaron a trabajar de la manera en que lo hago ahora. Creo que esa primera experiencia me llevó a entender que no hay reglas fijas ni certezas en nada. Que la pintura, como cualquier otro material, no tenía modos correctos de uso y que se podía buscar modos expandidos de dialogar con ella bajo consideraciones más abiertas y ambiguas. Esto me llevó a tomarla como base para establecer una serie de vínculos entre materia, espacio, tiempo y energía. Las restricciones que me dieron en la escuela me hicieron ver más adelante que realmente no había nada esencialmente plano y que la pintura, el dibujo o la fotografía son también la organización selectiva de materiales sobre una superficie física, independientemente de la imagen que produzcan. Que al pintar

completamente un objeto se genera un encuentro entre dos cuerpos materiales distintos, donde uno se adapta a la forma del otro, como una membrana, hasta cristalizarse y fundirse en un solo elemento. Me puse a pensar en lo relativa que es nuestra concepción de las cosas y como hay muchas más relaciones y procesos involucrados que los que podemos llegar a percibir en primera instancia. Al notar que las cosas podían operar bajo otro tipo de lógicas, donde no hay parámetros definidos, ni explicación posible para ciertas aproximaciones con la materia, fui encontrando información que me condujo en algún momento hacia las ideas planteadas por el materialismo especulativo. Eso me ayudó a aclarar algunas cosas que tenía en mente, pero de manera muy abstracta y desordenada. Creo que lo más interesante dentro de las ideas que plantean fue la necesidad de romper con la correlación entre lenguaje y realidad, estableciendo una diferencia entre el espacio lógico y ontológico. Afirmando que no hay una correspondencia real entre los juicios que establecemos sobre el mundo y el mundo tal y como es. Esto definitivamente nos lleva a pensar en la posibilidad del conocimiento como ficción, que para mí es uno de los puntos clave dentro de mi trabajo en general, por no decir el eje de todos mis intereses. Nos hace imaginar la posibilidad de interactuar en otros niveles con las cosas, más allá del lenguaje o las matemáticas, relativizando el rol que ejerce la razón o los discursos que construyen y sustentan nuestras certezas. Definitivamente la ruptura de esa correlación entre pensamiento y realidad desestabiliza nuestros parámetros conceptuales y nos lleva a pensar en la existencia de las cosas dentro de una realidad desprovista de todo código, significado y trascendencia. Esto me parece no solo estimulante, sino también realmente importante, ya que nos invita a reconsiderar planteamientos que considerábamos inamovibles, y eso me parece que siempre es importante. Sin embargo, también trae una serie de problemas metodológicos y prácticos. Somos seres sociales y vivimos bajo patrones dictados por el lenguaje y el pensamiento, que funcionan como los ejes que dinamizan toda nuestra existencia y realidad. Entonces creo que cabría preguntarnos si realmente es posible escapar del lenguaje y las ideas para poder acceder a la verdadera realidad de las cosas. ¿Podríamos verdaderamente acceder a una realidad que no opera bajo los pilares que constituyen la nuestra? ¿Cómo podríamos nosotros como sujetos percibir un mundo carente de significado, sentido y finalidad? Considero que no podemos acceder a ella, del mismo modo que no podemos acceder a la nada o imaginar el infinito. Sin embargo, como conceptos abstractos en filosofía y matemáticas, son imprescindibles para trazar una serie de ideas. Del mismo modo, creo que no podemos acceder plenamente a una realidad sin

lenguaje, pero sí podemos establecer ciertos vínculos con ella a través de determinados procesos intuitivos, aproximaciones poéticas y ejercicios especulativos con objetos materiales. Veo en estas prácticas un entrecruzamiento entre filosofía, ciencia y arte que me parece muy interesante. Creo que el uso de prácticas interdisciplinarias nos permite establecer experiencias más amplias y complejas que nos llevan a planteamientos a los que con el uso de un solo método de investigación no podríamos llegar. Creo que esto es clave en el momento de pensar en la influencia que puede ejercer el materialismo especulativo en el rol que cumplen la crítica y la teoría del arte en la actualidad. En el campo de las prácticas artísticas podríamos entender que se llega a tener cierto contacto con otros niveles de realidad a través del *hacer* como otro modo de *pensar* o *decir*. Pero en el caso de la interpretación, entramos en un problema diferente que nos lleva a un escenario más paradójico. Sin embargo, creo que sería interesante que el ejercicio de la escritura pudiera eventualmente entrar en una dinámica distinta, estableciendo otro tipo de roles y vínculos con las prácticas artísticas. Ya no como una traducción lingüística de eventos visuales o materiales, sino como entidad inmaterial que establece diálogos abiertos y especulativos con el arte. Un intercambio de información entre dos estratos de realidad distinta que reconocen sus particularidades e incompatibilidades, pero que operan de manera conjunta y sin jerarquías dentro de juegos de lenguajes.

**Federica Matelli:** *Yo considero que en el campo artístico recurrir a estas teorías desemboca en una vuelta a lo material y en una reflexión acerca de aquello que Gilles Lipovetsky define como «capitalismo artístico» en «época transestética», en la cual el capitalismo cognitivo conduce a una estetización generalizada que coloca en un mismo plano el arte y lo cotidiano, a partir de un mismo inconsciente material. Así, muchos artistas («categoría» 1) trabajan con el aspecto material de las nuevas tecnologías industriales (plásticos, imágenes digitales, productos sintéticos, etc.) evidenciando la hiperrealidad en que estamos inmersos, mientras que otros artistas («categoría» 2) trabajan con la identidad física de los objetos cotidianos y demuestran cómo su manipulación formal y material puede abrir nuevas perspectivas sobre su uso, su función, su consumo y los significados socialmente aceptados. ¿Te reconoces en alguna de estas dos categorías?*

**Nicolás Lamas:** Me siento más cercano a la segunda categoría, donde la manipulación

formal de ciertos objetos puede abrir nuevas vías de interacción con una realidad contingente y cambiante. Donde las cosas no tienen valores ni funciones intrínsecas. Todo es impuesto culturalmente, y, sin la presencia de un sujeto, las cosas operan dentro de una dimensión sin jerarquías fijas ni propósitos definidos, simplemente *son* y no hay justificación alguna para ello. Al vincularnos con los objetos bajo parámetros no lingüísticos ni simbólicos, ponemos énfasis en la relatividad de las categorías que construyen el mundo y proponemos un vínculo material con la realidad, como otro modo de *pensarlo* y ejercer un contacto con las cosas, más allá de todo lo que representa. Esto nos lleva no solo a pensar en los objetos, sino pensar a través de ellos. Sin embargo, también me interesa la primera categoría. La verdad es que siempre estoy bastante abierto a utilizar cualquier tipo de objeto o material que pueda servirme para desarrollar ciertas ideas. No tengo muchas restricciones en mi trabajo y dejo que las cosas vayan tomando forma a medida que voy avanzando. Al ver mi proceso de investigación como una serie de ejercicios, siempre pienso que una pieza puede ser diferente, que las cosas no son rígidas ni están definidas del todo. Algunos de los objetos que utilizo en algunos proyectos son utilizados en otros proyectos bajo otros parámetros. Son piezas que no están fijas y pueden funcionar de maneras distintas en otros contextos. Las cosas siempre pueden ser de otra manera. Me interesan los procesos flexibles y ambiguos, donde nada está realmente establecido. Busco un campo de trabajo donde no hay solo una manera correcta de plantear un problema. Con eso no quiero decir que todo sea válido para mí, por supuesto que no. Pero no me obsesiona encontrar ese «único» modo de vehicular una idea. En todo caso, mi práctica como artista tiene que ver más con el posicionamiento que mantengo frente a mi trabajo que con obras independientes. Más que piezas, las veo como gestos articulados entre sí, apuntes donde utilizo objetos o imágenes en vez de palabras dentro de un espacio donde encuentran su lugar y su propia lógica. Me interesa mucho cómo surgen las ideas, cómo mutan con el tiempo y se asocian con otras ideas para desarrollarse y materializarse en algo que muchas veces dista de lo que esperaba y lleva a plantearme cosas que no eran parte del problema inicial. Para mí, esa es una de las partes más importantes e interesantes dentro de mi proceso de trabajo. Cuando algo inesperado surge y te hace pensar en cosas que marcan el camino de lo que está por venir y ni lo imaginas. También están las piezas y proyectos que descarto. Aproximaciones fallidas que también son importantes porque plantean otro tipo de problemas por analizar dentro del proceso. Al final, como ves, para mí, más importante que los materiales o los objetos que utilice en determinados proyectos,

es la búsqueda de nuevas lógicas que los movilizan. No se trata tanto de objetos específicos, porque al final ellos siempre son intercambiables. Para mí es mucho más importante lo que plantean dentro de un sistema de relaciones que la obra en sí misma o los materiales concretos empleados. Cualquier objeto tiene un gran potencial si se encuentran las vías para explotarlo. A lo que voy es que a veces no importa tanto lo que uses sino la manera en la que lo hagas y lo que resulte de ello.

**Federica Matelli:** *¿Podrías hablarme de tu trabajo con relación a la sociedad contemporánea?*

**Nicolás Lamas:** Si algo puedo decir sobre la sociedad contemporánea es que me espanta y estimula al mismo tiempo. Sin embargo, lejos de ser una experiencia que encuentra un balance entre atracción y repulsión, lo que me queda de ella es una sensación de inestabilidad permanente. Posiblemente esa inestabilidad entre fuerzas opuestas que intentan encontrar –sin éxito– un equilibrio es lo que marca cierta constante en casi todo mi trabajo. Diálogos y fricciones entre objetos que se encuentran en un estado de suspenso, donde todo parece fluir a través de intercambios de información entre lo material y lo virtual, entre lo trascendente y lo banal, entre lo orgánico y lo artificial, entre lo auténtico y la simulación o entre lo que parece permanente y su inminente desaparición. Esos conflictos se relacionan directamente con la polaridad que sustenta las dinámicas de nuestra contemporaneidad y cómo ya se ha perdido la línea que separa ambas categorías. Vivimos en una realidad híbrida que se encuentra en constante desborde y contención, lo cual definitivamente influye en mi trabajo de múltiples maneras, pero sobre todo me lleva a pensar en el rol protagónico que cumplen los objetos materiales en nuestro tiempo. Vivimos en un mundo regido por un capitalismo frenético, donde la producción de bienes materiales parece definir y conducir el destino de todo lo demás. La vida se ha convertido en un flujo violento de mercancías que adquieren valor por su capacidad de atracción e impacto en las tendencias y no por su verdadera funcionalidad o necesidad dentro de la cultura contemporánea.

**Federica Matelli:** *Estas nuevas posturas poéticas parecen abandonar el proyecto que asocia arte y política de forma «esencial» y directa y regresar a los valores implícitos de tal relación: el sensus y la materia. En el actual panorama de estetización general que*

*incluye la política, ganar un espacio autónomo para el arte parece un acto de rebelión, y la sustitución de la centralidad de la estética por la poética, un acto de resistencia. Frente a la actual condición del arte contemporáneo, ¿qué opinas de la relación arte-política? ¿En tus obras se da esta relación? ¿Cómo: de forma directa o indirecta?*

**Nicolás Lamas:** Yo veo que la relación entre arte y política se da en muchos más casos de los que creemos. Estoy seguro de que muchos artistas que no tienen intereses directamente políticos están generando reflexiones que guardan implicaciones políticas a través de prácticas menos evidentes. A mí personalmente no me interesa demasiado el arte explícitamente político, donde las implicaciones sociales son directas o mantienen posiciones militantes frente a determinados temas dentro de su discurso. Yo me siento más cercano a prácticas que usan herramientas y vías más sutiles para intentar generar quiebros en la manera de entender ciertos aspectos que consideramos inamovibles y que son establecidos por los discursos dominantes. Estructuras de poder que establecen y regulan todo el aparato ideológico que legitima y da valor a nuestro sistema de pensamiento. Me parece fundamental que el arte desestabilice constantemente los regímenes discursivos que modelan y limitan nuestras libertades a partir de convencionalismos. Creo que la misma naturaleza del arte le obliga a replantearse constantemente las regulaciones que lo avalan, deconstruyendo las formas de pensamientos establecidas, y encontrar nuevas vías de ejercer una posición crítica y reflexiva frente a nuestro tiempo. En el caso de mi trabajo en particular, hay definitivamente implicaciones políticas en distintos niveles. Por un lado, me interesan mucho las relaciones implícitas que se establecen entre conocimiento, verdad y poder, y cómo estas se traducen en nuestra constante obsesión por definir, ordenar y controlar las leyes que gobiernan el mundo a través de la razón. Y, por otro lado, encuentro fascinantemente terrible todo el sistema de valores que establece y sustenta nuestra sociedad de consumo a través de una red muy compleja de intercambio de mercancías en constante movimiento y transformación, lo cual nos lleva a entrar en un ciclo monstruoso de producción y desecho de bienes materiales que han terminado por modificar el destino natural de nuestro planeta.

**Federica Matelli:** *Para acabar, ¿podrías describirme algunos de tus proyectos (mínimo tres) relacionándolos de forma directa o indirecta con las teorías del materialismo especulativo?*

**Nicolás Lamas:** Podría empezar con el proyecto *The value of formlessness*. Para esa exposición utilicé una serie de partes de mobiliario de IKEA como soportes que interactuaban con diversos objetos artificiales y orgánicos asociados al espacio doméstico. Elementos heterogéneos que convivían en un espacio común, creando choques continuos entre naturaleza y cultura, entre lo funcional y lo trivial, entre objetos con carga simbólica y deformaciones de otros que reconsideraban sus valores originales. No entraré en detalles de lo que presenté porque sería muy largo, solo me gustaría hacer referencia a algo puntual que considero fue importante dentro de la exposición. El proyecto constaba de 26 piezas distribuidas en el espacio, pero, más allá de las características de cada una de ellas, lo que quería es que todas se articulasen entre sí como parte de un sistema común, donde establecieran una serie de relaciones, pero sin perder sus particularidades. Entonces me di cuenta de la analogía que podía haber entre las piezas y las 26 letras que conforman el alfabeto moderno (en inglés). A cada pieza le puse como título una letra distinta, de manera que cada objeto o imagen en el espacio de exhibición era asociado a un signo en particular. Esto me hizo pensar inmediatamente en que cada letra es una unidad lingüística con muy poca información y que necesita asociarse a otras letras para adquirir significado a través de palabras y luego en oraciones que transmiten ideas. Eso se parecía mucho a lo que yo intentaba generar entre las piezas que había instalado en el espacio de exposición. Cada una aportaba datos independientes, pero solo al asociarse a las demás adquiriría mayor complejidad dentro de un sistema. Esto me hizo pensar en nuestra constante obsesión por encontrar un orden o lógica que nos permita leer el mundo a través de la proyección de signos equivalentes a elementos materiales. Sin embargo, el hecho de nombrar cada pieza con una letra distinta del alfabeto no aportaba ningún dato adicional a nivel lingüístico, ni era un método aplicativo que pudiese decodificar algo. La relación entre signos y objetos en este caso solo operaba en un sentido metafórico, no práctico. Era una manera de entender los objetos como parte de un sistema con múltiples relaciones potenciales.

Otro proyecto que podría vincularse con ideas planteadas en el materialismo especulativo es *Dialogue table #1*. Fue una acción que realicé en colaboración con Juan Duque, artista y buen amigo mío. La idea era partir de las dinámicas que se crean durante un juego de billar y traspasarlas a un diálogo entre nosotros dos a través de objetos materiales. Para el proyecto reemplacé las 16 bolas utilizadas normalmente en el juego de *pool* americano por

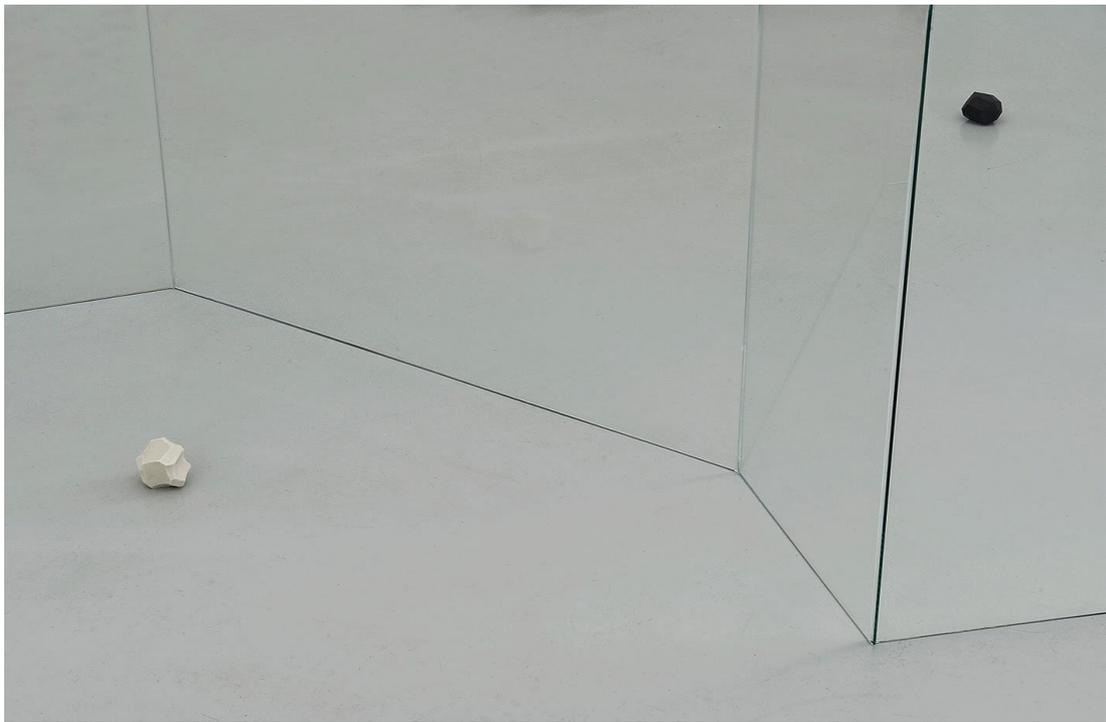
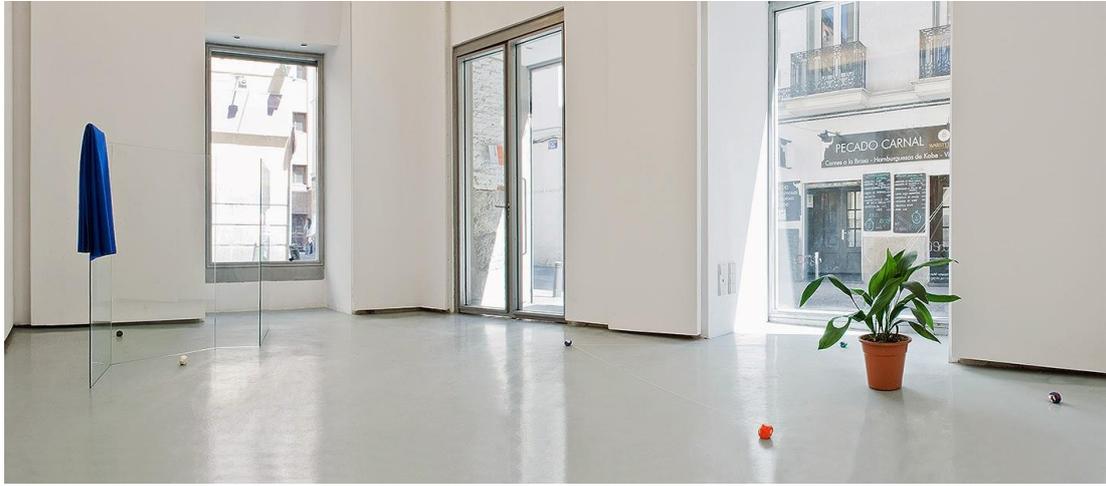
16 objetos con características y procedencias muy distintas entre sí. En vez de una mesa, utilicé el paño verde con las medidas estándares del juego y lo puse en el suelo a manera de tapete o mantel sobre el cual organicé los 16 objetos de manera equidistante al comienzo de la acción. Puse solo dos reglas. La primera es que no podíamos hablar ni hacer ningún tipo de seña entre nosotros dos. Toda la comunicación debía darse a través de la manipulación y desplazamiento de los objetos dispuestos sobre la tela. Estas acciones debían ser por turnos, como en cualquier otro juego o diálogo. La segunda regla era que ningún objeto podía salir de ese espacio verde; sin embargo, el paño sí podía ser cortado y extenderse a lo largo del espacio de exposición. La verdad es que fue un ejercicio bastante interesante para ambos. Al haber solo dos reglas muy básicas, nos dio mucha libertad para pensar en todas las posibles relaciones que se podían generar entre esos elementos dentro de un espacio con límites fijos. Conforme fue pasando el tiempo, los objetos fueron no solo desplazándose y buscando nuevas relaciones, sino que también fueron cambiando su propia estructura, transformándose, fragmentándose y acoplándose con otros materiales. Los 16 objetos se convirtieron en un sistema activo de fragmentos en constante movimiento y cambio. Elementos fusionados que habían perdido en muchos casos toda su referencialidad inicial y los valores o significados que los sustentaban, pasando a ser masas o volúmenes indefinidos que activaban el espacio bajo otro tipo de relaciones. Luego de hablar sobre la experiencia con Juan, ambos estuvimos de acuerdo en que fue un ejercicio físico y mental bastante intenso. La acción se prolongó por cuatro horas y nunca pudimos llegar a algún tipo de consenso o encontrar sentido en el juego. Ambos desbaratábamos mutua y continuamente los vínculos que construíamos independientemente, lo cual fue muy frustrante, pero a la vez interesante. Todo el proceso fue bastante intuitivo e incierto, manteniendo abiertas infinitas variantes y posibilidades que no tenían ninguna finalidad clara. A pesar de ello, la falta de estructuras, normas o propósitos hacía todo mucho más difícil mientras iba pasando el tiempo y nuestro grado de concentración y cansancio aumentaba en una dinámica irracional que de alguna manera tratábamos de descifrar. Esto dio como resultado una instalación que perdió toda su estructura original y encontró otros modos de organizar los elementos involucrados bajo otros patrones y formas, creando una percepción absolutamente distinta a la original, a pesar de contar con los mismos objetos. Una versión entre infinitas variantes que no se dieron, la materialización de un diálogo sin palabras entre dos individuos en un contexto específico que no se puede repetir jamás.

Otro ejemplo podría ser el caso *Blind gestures*. Para realizar este proyecto, pedí a varias personas que me prestaran sus iPads y escaneé las pantallas apagadas de cada uno de los *tablets*. Las imágenes registradas revelaban gran cantidad de información, como marcas de grasa, gotas de saliva, huellas digitales, arañazos o polvo acumulado sobre una superficie que conecta nuestro mundo físico con el virtual. Cada iPad tenía rastros y patrones de movimiento muy distintos que mostraban la particularidad de cada usuario. Esto evidenciaba la manera como cada uno interactuaba con información digital al usar un objeto físico como interfaz. Cada vez que usamos un dispositivo con *touchscreen*, van apareciendo y desapareciendo trazos como un dibujo en constante cambio y movimiento sobre una misma superficie. Las imágenes que escaneé pertenecían a un momento en particular dentro de esos estados de transformación. Las imágenes habían sido formadas por gestos aparentemente espontáneos y sin criterio alguno, pero en realidad correspondían a lógicas muy claras en el momento de activar iconos y funciones en el espacio digital, evidenciando la frontera entre dos realidades muy distintas pero complementarias.

Por último, creo que sería interesante relacionar los proyectos anteriores con *Layers of meanings*. Una serie abierta de imágenes que vengo realizando desde 2012 y trabajadas a partir de documentación de obras y proyectos de otros artistas que voy encontrando en internet. He venido seleccionando y utilizando varias imágenes de obras y espacios de exhibición que me interesaban más allá de su valor artístico. La idea era tomar estos registros como materiales con nuevas posibilidades y buscar modos alternos de configurar su estructura a través de la adición, sustracción o transformación de información digital como si fueran materiales físicos. Usando Photoshop como herramienta escultórica, estas imágenes de obras ajenas se convertían en «materia prima» o en un nuevo punto de partida para convertirse en versiones alternas en un plano inmaterial, en una dimensión virtual.



**En el sentido de las agujas del reloj:** Nicolás Lamas, *Ball* (2013) y *Boundary* (2013).



**Foto:** Nicolás Lamas, *What does a fish know about the water in which he swims all his life?*, Thegoma Gallery, Madrid, desde abril hasta mayo de 2014.



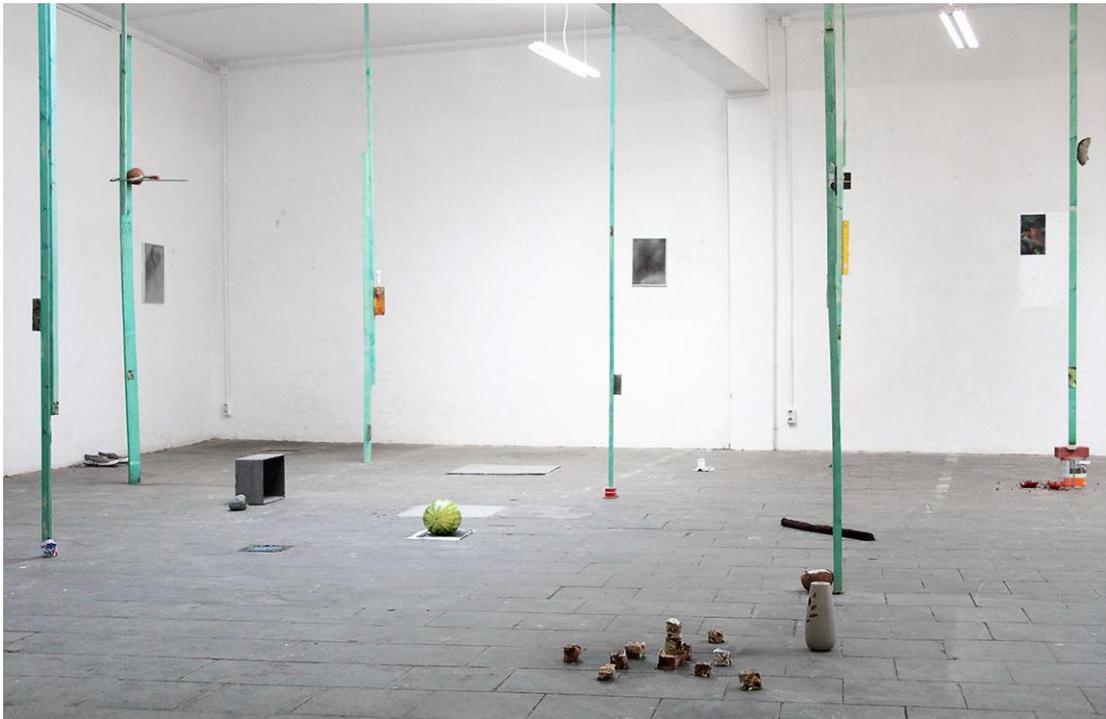
**Foto:** Nicolás Lamas, *What does a fish know about the water in which he swims all his life?*, Thegoma Gallery, Madrid, desde abril hasta mayo de 2014.



**Foto:** Nicolás Lamas, *Line* (2013).



**Foto:** Nicolás Lamas, *Folded Spaces* (2013).



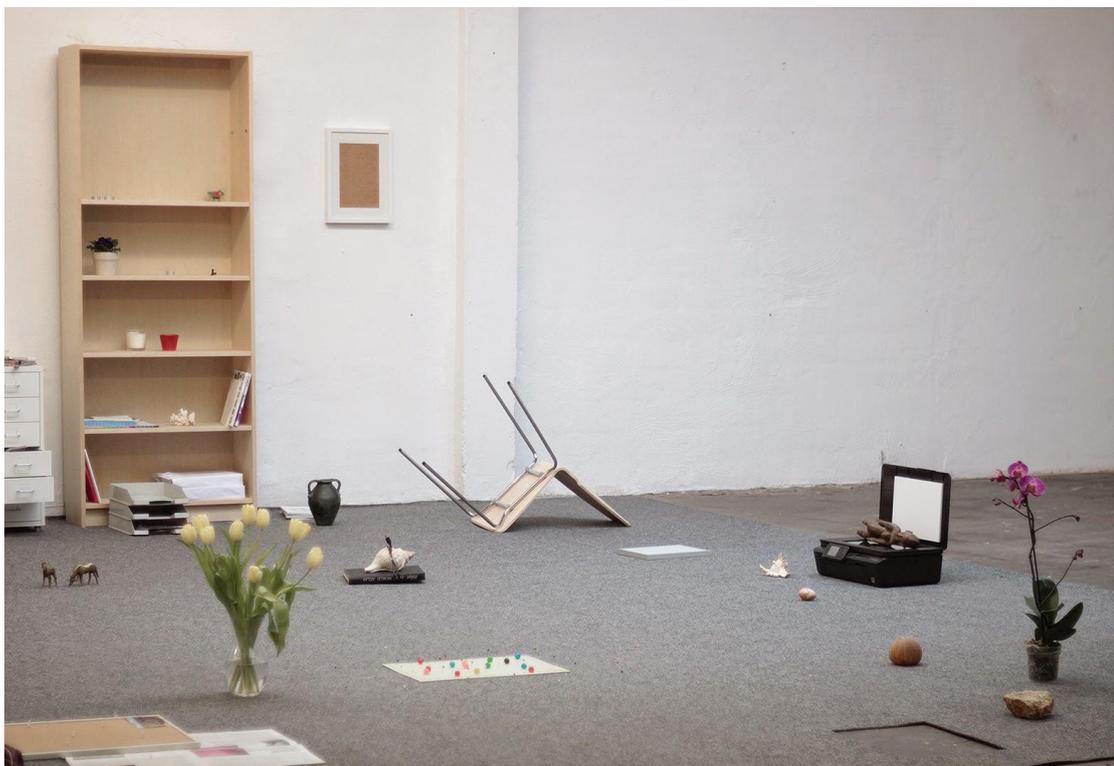
**Foto:** Nicolás Lamas, *To Contain Is Not To Possess*, exposición en la galería Lokaal 01, Amberes (Bélgica), 2015.



**Foto:** Nicolás Lamas, detalle de la exposición *To Contain Is Not To Possess*, galería Lokaal 01, Amberes (Bélgica), 2015.



**Foto:** Nicolás Lamas, *Without form or particular order* (2015), intervención en el espacio, duración: tres días.



**Foto:** Nicolás Lamas, *Without form or particular order* (2015), intervención en el espacio, duración: tres días.



**Foto:** Nicolás Lamas, *Without form or particular order* (2015), detalle.

## 4.4 Casos menores

### 4.4.1 *Everyday*

18 septiembre-8 noviembre de 1998

XI Bienal de Sídney, Australia

Ikon Gallery, Birmingham

*Comisario:* Jonathan Watkins.

*Artistas:* Ignasi Aballí, Absalon, Georges Adéagbo, Pep Agut, Carl Andre, Polly Apfelbaum, Chumpon Apisuk, Rasheed Araeen, Roy Arden, Vladimir Arkhipov, Howard Akley, Elisabeth Ballet, Guy Bar-Amotz, Joël Bartoloméo, Rebecca Balmore, Frédéric Bruly Bouabré, Joyce Campbell, Cecilia Clarke con Brownwyn Platten, Martin Creed, David Cunningham, Thomas Demand, Ding Yi, Margaret Robyn Djunginy, Elizabeth Djutarra, Colin Duncan, Olafur Eliasson, Ariane Epars, Peter Frischli y David Weiss, Cela Floyer, Bernard Frize, Giuseppe Gabellone, Fernanda Gomes, Joseph Grigely, Katharina Grosse, Maria Hedlund, Henriette Heise, Gavin Hipkins, Roni Horn, Robert Hunter, Pierre Huyghe, Ann Veronica Janssens, Tadashi Kawamata, On Kawara, Clay Ketter, Dieter Kiessling, Patrick Killoran, Kim soo-Ja, Kim Young-Jin, Suchan Kinoshita/Hasje Boeyen, Germaine Koh, Udomasak Krisanamis, Denise Kum, Desmond Kum Chi-Keung, Surasi Kusolwong, Henrietta Lehtonen, Yuri Leiderman, Gereon Lepper, Robert MacPherson, Lani Maestro, Kelly Mark, Mike Marshall, Beatriz Milhazes, Lisa Milroy, Ernesto Neto, Ani O'Neill, Julian Opie, Owada, Khalil Rabah, Navin Rawabchaikul, José Resende, Perry Roberts, Peter Robinson, Manuel Rocha Iturbide, Bruce Rodenrys, Bronwyn Platten, Paul Saint, Joseph Scalan con Philip Stricklen, Jean-Frédéric Schnyder, William Seeto, Shimabuku, Jim Speers, Beat Streuli, Thomas Struth, Yoshiro Suda, Pascale Merthine Tayou, Rover Thomas, Rirkrit Tiravanija, Grazia Toderi, Pekka Turunen, Richard Venlet, Franco Vimercati, Virginis Ward, Marijke van Warmerdam, Jimmy Wululu, Noa Zait, Zhang Peili, Zhao Bandi, Zhu Jia y Ximena Zomosa.

Como comenta Jonathan Watkins en las palabras que dedica a la bienal en la conclusión del evento, publicadas en el prefacio del catálogo, en el momento de idear la muestra y extrapolar el concepto que la estructura, en sintonía con él, eligió la vía inductiva e empírica. Su intención era extraer toda la inspiración posible del trabajo de los artistas, más que de las prolijas teorías culturales dedicadas al tema y en muchas ocasiones simplificadas e ilustradas por medio del arte visual contemporáneo: el contenido de la exposición derivó de conversaciones que mantuvo con los artistas. La primerísima idea que se le ocurrió surgió durante la organización de una muestra de Fischli y Weiss en la Serpentine Gallery en Londres, donde tuvo la oportunidad de hablar mucho con la pareja de artistas suizos acerca de la naturaleza de lo ordinario y de lo cotidiano. La intención fue no ser demasiado literal en la interpretación del concepto. Se tomaron en consideración no solo trabajos que representaran lo cotidiano –o la actividad de todos los días– sino también otros que actualmente incorporan lo cotidiano como medio, con la voluntad de alejarse de la idea de que «lo cotidiano» fuera necesariamente sinónimo de lo que pasa en la calle, algo abyecto, intelectual o culturalmente inferior. El objetivo era sugerir algo más abstracto, filosóficamente hablando, y así impulsar a la gente a ver más allá de las apariencias superficiales.

La idea inicial para la bienal fue una especie de boceto o, mejor dicho, una intuición. La confirmación de esta idea se produjo cuando tuvo ocasión de entrar en contacto con el contexto internacional, pues esto resultó clave. Como dice Watkins, fue importante tener el ensayo de Nikos Papastergiadis en catálogo, porque coincide particularmente con la escena inglesa, es decir, el entorno desde el que surgió el concepto. Salir fuera le brindó la oportunidad de constatar que la idea estaba vigente en otras comunidades artísticas, aunque hubo que tener en cuenta un cierto relativismo en el momento de cerrar el proyecto debido a la especificidad de cada cultura, a las diferencias entre lo que es familiar o común en cada lugar, procurando evitar todo tipo de exotismo.

El carácter internacional de los trabajos seleccionados es un elemento sobresaliente de la bienal, aunque la idea de la exposición estuvo muy influenciada por el hecho de que se fuese a realizar en Sídney. Esta bienal, como muchas exposiciones, reconoce su contexto. El hecho de que tuviese lugar en Sídney inmediatamente la hacía diferente, y esta diferencia fue aprovechada como parte de su esencia. En lugar de pretender darle a la Bienal de Sídney un aire universal, de presentarla como algo que podría ocurrir en

cualquier lugar, se explotó al máximo el hecho de que la exposición estuviera sucediendo en un paisaje muy distinto. Teniendo presente la identidad del lugar, Watkins empezó a desarrollar ideas imprevistas y muy interesantes, haciendo mucho hincapié en aspectos variados, cuando empezó a viajar de un continente al otro: la ecología, la continua necesidad de inventiva, una afirmación de domesticidad y, hasta cierto punto, la reconquista de un tipo de percepción similar a la de los niños. Esto último se relaciona con la idea de franqueza como virtud, un deseo de comunicación directa que, una vez más, fue una de las claves de la propuesta de *Everyday*.

La relación entre el tiempo y lo cotidiano es otro ingrediente determinante de la muestra. Significativamente muchas obras seleccionadas materializan el paso del tiempo, a veces haciendo manifiesto el proceso por medio del cual el trabajo se realizó. Ejemplo de ello son los trabajos de artistas como Bernard Frize o Germaine Koh que consisten esencialmente en plasmar el proceso con el cual se hicieron y de este modo permiten al público percibir el avance del tiempo. Otros artistas incluidos en la bienal tienen preocupaciones más existencialistas: expresan qué significa estar en el mundo real y esto se traduce en una reafirmación de una especie de realismo, un deseo de comunicar lo que realmente significa sentirse «aquí y ahora».

Entre las obras más queridas por el comisario, y mencionadas como ejemplos del espíritu que animó la muestra, se encuentra la instalación de On Kawara *Pure Consciousness*, expuesta en una guardería local. Esta obra estaba en el corazón de la bienal: una invisible, perversamente inaccesible parte de la muestra, absolutamente disponible solo para los niños que podían verla y vivirla. Siete pinturas de uno de los artistas conceptuales más exigentes y rigurosos, ubicadas en una situación tan poética como poco convencional.

El papel desempeñado por *Goat Island* es recordado de forma especial por el director artístico:

«Tampoco olvidaré nunca la experiencia de aquel viaje en barco, entre la costa y la isla, contemplando los trabajos de Perry Robert encajados en el “telón de fondo” de la ciudad. Escuchando la música que Shimabuku había compuesto con un *performer* aborigen y luego mirando la *Goat Island* bajo la luz de los trabajos de otros artistas de la bienal»<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Sitio web de la Bienal de Sídney: <http://www.biennaleofsydney.com.au/about/history/1998>. Texto

Importante objetivo de los organizadores fue que el medio en el que tuviera lugar la exposición deviniera parte de ella, y fundir la experiencia artística con la experiencia normal que pueden tener a diario los habitantes del lugar. A este respecto, la bienal fue un éxito. Mientras uno se movía entre la Art Gallery of New South y el Museo de Arte Contemporáneo, a través de los jardines botánicos, podía vivir muchas experiencias no artísticas.

La idea de una obra de arte no cerrada, no tautológica o autorreferencial, y más bien proclive a fundirse con el ambiente que la rodea, fue crucial para Jonathan Watkins a la hora de organizar *Everyday. Goat Island* personificó esa idea: que la experiencia personal, individual, de una obra de arte no equivale a la percepción de un objeto autónomo y separado, sino a una experiencia ambiental. Otro momento memorable y emblemático mencionado fue el trabajo de Rirkrit Tiravaija fuera del MCA durante la inauguración. En medio del caos que se formó en la entrada el día de la inauguración, Tiravaija, instalado en una tienda de campaña sobre el césped, y con unas cajas de cerveza, veía películas como si estuviera en el sofá de su casa. Y allí absolutamente nadie podía entrar. Una crítica irónica y directa a las dinámicas elitistas y endogámicas que genera el mundo del arte, convencionalmente tendentes a marcar distancias entre el emporio artístico y el resto del mundo, sobre todo desde que, a partir del siglo XX, el museo se convirtió en un lugar de poder e intereses comerciales reglamentado por las leyes del mercado. La intervención de Rirkrit Tiravaija transmitió una maravillosa e informal sensación de alivio y familiaridad que hizo de este proyecto algo muy especial.

#### 4.4.2 *Quotidiana*

##### ***Quotidiana: Imágenes de la vida de cada día en el arte del siglo xx***

5 de febrero-21 de mayo de 2000

Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea

*Comisarios:* David Ross, San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco); Nicholas Serrota, Tate Gallery (Londres); Ida Gianelli, Castello di Rivoli (Rivoli, Turín); Giorgio Verzotti, Castello di Rivoli (Rivoli, Turín), y Jonathan Watkins, Ikon Gallery (Birmingham).

*Artistas:* Mario Airò, Richard Artschwager, Giacomo Balla, Richard Billingham, Umberto Boccioni, Christian Boltanski, Georges Braque, Marcel Broosthaers, Daniel Buren, Sophie Calle, Vija Celmins, Larry Clark, Bruce Conner, Tony Cragg, Guy Debord, Philip-Lorca di Corcia, Marcel Duchamp, Fischli y Weiss, Ceal Floyer, Katharina Fritsch, Giuseppe Gabellone, Gilbert y George, Robert Gober, Nan Goldin, Félix González-Torres, Dan Graham, Richard Hamilton, Maria Hedlund, Edward Hopper, Sarah Jones, Ilya Kabakov, On Kawara, Udomsak Krisanamis, El Lissitzky, Sharon Lockhart, Sarah Lucas, Tracey Moffatt, Giorgio Morandi, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Yoko Ono (con John Lennon), Jorge Pardo, Pablo Picasso, Jack Pierson, Michelangelo Pistoletto, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Charles Ray, Gerard Richter, Martha Rosler, Ed Ruscha, Juli Scher, Kurt Schwitters, Hannah Starkey, Beat Streuli, Thomas Struth, Sam Taylor-Wood, Wolfgang Tillmans, Grazia Toderi, Rosemari Trockel, Cecilia Vicuña, Jeff Wall, Nari Ward, Andy Warhol, Marijke van Warmerdam, Gillian Wearing, Richard Wentworth, Franz West, Bill Woodrow, Zhu Jia, Andrea Zittel.

Diferentes son la naturaleza de *Quotidiana* y la ruta que ha llevado a su ideación. *Quotidiana* nace como una revisión histórica del arte contemporáneo dedicada al tema de la vida cotidiana y deriva de una reflexión acerca del papel del museo como instrumento de

relectura e interpretación de los eventos artísticos del siglo pasado. Para evitar el peligro de restablecer una imagen idealizada y sin embargo inofensiva del pasado, los curadores deciden elegir un tema normalmente considerado marginal por los saberes oficiales, al menos hasta los últimos decenios:

«la existencia cotidiana, con su realidad humilde y antiheroica, la vida privada y la esfera de la intimidad, el cuerpo y el sexo, con su vitalidad reglamentada por las censuras de orden político, solo recientemente han sido considerados dignos de interés por la filosofía, la historia y las ciencias sociales»<sup>292</sup>.

A menudo en el curso del siglo pasado las obras de arte han absorbido los saberes alternativos en contra de la cultura oficial o adoptando una actitud crítica hacia ella, dando lugar a una continúa dialéctica entre la baja y la alta culturas. Este diálogo marca las fases más significativas de la muestra del Castello di Rivoli. La exposición, diseminada en varias sedes, no diseña ninguna ruta cronológica prefijada, sino que apunta a la coexistencia y yuxtaposición de las épocas y de los distintos lenguajes:

«La muestra rastrea, por lo tanto, los lenguajes que en el pasado remoto y próximo han encarado –explícita o alusivamente, con símbolos y metáforas, con representaciones directas, desde la óptica de las visiones del mundo más diferentes y con los más conflictivos estados de ánimo– el tema de la vida cotidiana. Si el final del milenio anuncia un futuro en el que los intercambios y las relaciones interpersonales se establecerán gracias a las redes telemáticas, o en el que las realidades virtuales cada vez resultarán más indistinguibles de las reales, el trabajo cultural toma conciencia crítica de semejante escenario incorpóreo e hipertecnológico, si bien opera lejos de cada demonización»<sup>293</sup>.

La directora del Museo de Rivoli y comisaria de la exposición señala, a la luz de la crítica de un presente artístico demasiado adepto a lo inmaterial y lo formalista, la necesidad de recuperar el gusto por la narración, por cuestiones de índole social como la sexualidad, la etnia, las diferencias económicas y, una vez más, por los acontecimientos ligados a la cotidianidad, aparentemente sin importancia pero en realidad de gran valor político y social. Estas constituyen de hecho algunas de las características predominantes en el

---

<sup>292</sup> Ida Gianelli, «Premisa», en *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del xx secolo* (Milán: Charta, 2000), p. 10. [Traducido por la autora.]

<sup>293</sup> *Idem.*

trabajo artístico contemporáneo, así como en muchas obras literarias y cinematográficas.

La exposición ofrece un panorama muy extenso con la presencia de setenta artistas de todas las épocas, desde las vanguardias hasta los jóvenes contemporáneos, desde el año 2000 hasta 1901. Entre las obras más recientes podemos contemplar dos fotografías de Sophie Calle de 1981, tituladas *Chambre 44* y *Chambre 46*, que inmortalizan las camas bien arregladas de dos habitaciones de hotel. Las fotos forman parte del proyecto *No sex last night (Double Blind)*. Como muchos de los proyectos de la artista, este también es el resultado de un largo proceso: dos meses viajando por Estados Unidos en un Cadillac, junto a Greg Shepard, provistos ambos de una cámara de vídeo. La película cuenta, por medio de los reportajes de ambos protagonistas, una historia que ocurre realmente con el fin de reducir al mínimo las distancias entre arte y vida: la artista –además de autora– del proyecto es objeto de la mirada de su pareja y compañero de viaje. El viaje se inicia en Nueva York y acaba en San Francisco, pasando por Las Vegas, donde él le pide matrimonio. A lo largo del viaje asistimos a conversaciones sobre sexo, deseo, poder y amor.

Otras obras representativas del arte de los últimos años en *Quotidiana* son las tres piezas de Ceal Floyer: *Blind* (1997), *Monochrome Till Receipt (White)* (1999) y *Bucket* (1999). En *Blind*, jugando con el doble significado de la palabra que da título a la obra, que en inglés significa tanto «ciego» como «cortina», Ceal Floyer propone un vídeo en *loop* de treinta minutos en el que se proyecta una toma muy cercana de una cortina, de manera que la pantalla resulta totalmente blanca. La toma se prolonga mucho tiempo, exactamente el necesario para que el espectador pueda entender lo que está viendo. Con este vídeo la artista pone a prueba nuestra capacidad de observación y, por tanto, el conocimiento de lo que ocurre delante de nuestras narices, tensa hasta el extremo las distancias focales e inmortaliza el resultado de una distorsión visual: un objeto misterioso y perturbador, en el límite entre el conocido y lo desconocido, cuya visión suscita en el espectador la desorientación de quien ya no encuentra el significado convencional frente a algo ordinario. Poner la cortina fuera de la distancia focal equivale a poner en cuestión la realidad: frente a lo que es oscuro, dudamos de nuestros instrumentos de codificación de lo real. Indirectamente el color blanco estimula una reflexión sobre los conceptos de «vacío» y «nada» al mostrar que «la imagen» en general y la imagen artística en particular, en cuanto abstractas y conceptuales, siempre conservan algo de materialidad que las devuelve

al mundo.

*Monochrome Till Receipt (White)* es un tique de supermercado colgado en la pared, presentado como prueba de compra de determinados artículos. El tique sirve como referencia a una *performance* para la cual la artista adquirió exclusivamente productos de color blanco y que al final se revela como un ejercicio sobre la monocromía, el grado cero de la pintura, considerado un concepto fundamental del arte del siglo XX. Finalmente, *Bucket* consiste en un cubo de fregar situado en el centro de una sala, con un reproductor de CD en su interior. Este reproductor emite el sonido de una gota de agua golpeando continuamente el cubo, creando la ilusión de que hay una gotera en el techo de la galería.

En la parte dedicada al decenio 1981-1991 son muy interesantes los trabajos «apropiacionistas» de Robert Gober *Pair of Urinals* (1987) y *Untitled* (1985), por medio de los cuales la dimensión cotidiana entra en el museo a través de la historia del arte (véase en el presente trabajo el apartado dedicado a este artista titulado «El sida en el trabajo de Gober: fregaderos y urinarios»). Ilya Kabakov, en *Gastronom* (1981), *Olga Ilyanichna Zuyko* («*Whose Grater Is This*») (1982) y *Ekaterina Lvovna Soyka* («*Whose Cup Is This*») (1982), evoca las condiciones de vida en los tiempos del régimen socialista en la Unión Soviética y en concreto se centra en las cocinas compartidas por los habitantes de un mismo edificio en esa época. Los objetos están acompañados por los diálogos que habitualmente se entablaban allí. El minimalismo propio de estas obras arroja luz sobre la escasez y la frugalidad de estos contextos en contraste crítico con la representación heroica de la dimensión cotidiana difundida por el régimen socialista. Entre las obras de los años setenta destaca On Kawara con *One Million Years* (1971), que representa el infinito transcurso del tiempo por medio de diez libros en los que constan, una por una, las fechas del periodo que abarca un millón de años antes de 1971, fecha de realización de la obra. Encontramos también a un clásico del arte cotidiano feminista: el vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Marta Rosler. Asimismo quiero mencionar a Ed Ruscha con sus *Books* (1964-1972), una serie de libros fotográficos en los que documenta a personajes típicos del paisaje de Los Ángeles –aparcamientos, pisos, gasolineras– inmortalizados en una atmósfera casi metafísica. Cada publicación va acompañada de una narración reducida a lo mínimo, a frases en forma de sentencias con una fuerte presencia gráfica.

Entre los años setenta y los primeros del siglo XX, entre Ed Ruscha y Umberto Boccioni, hallamos la obra de Dan Graham, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Yoko Ono,

Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol, Bruce Conner, Guy Debord, Robert Rauschenberg, Georges Braque, Marchel Duchamp, El Lissitzky, Pablo Picasso, Giacomo Balla y Umberto Boccioni, entre otros.

#### **4.4.3 Art Post-Internet**

1 de marzo-11 de mayo de 2014

UCCA, Ullens Center for Contemporary Art (Beijing, China)

*Comisarios:* Karen Archey y Robin Peckham.

*Artistas:* Aids-3D, Kari Altmann, Cory Arcangel, Alisa Barenboym, Bernadette Corporation, Dara Birnbaum, Juliette Bonneviot, Nicolas Ceccaldi, Tyler Coburn, Petra Cortright, Simon Denny, Aleksandra Domanović, Harm van den Dorpel, Ed Fornieles, Calla Henkel y Max Pitegoff, GCC, Josh Kline, Oliver Laric, LuckyPDF, Tobias Madison y Emanuel Rossetti, Marlie Mul, Katja Novitskova, Marisa Olson, Jaakko Pallasvu, Aude Pariset, Seth Price, Jon Rafman, Jon Rafman y Rosa Aiello, Rachel Reupke, Bunny Rogers, Hannah Sawtell, Ben Schumacher, Timur Si-Qin, Hito Steyerl, Artie Vierkant, Lance Wakeling, Andrew Norman Wilson y Jordan Wolfson.

Esta muestra, realizada en Beijing (China) poco después de *Speculations on Anonymous Materials*, presenta muchas obras y artistas que ya habían sido expuestos en esta, y, a pesar del título y de un discurso curatorial distinto, la selección de obras que la compone comparte con ella muchas temáticas. Es, pues, una exposición importante por lo que respecta a la relación entre el arte, lo cotidiano y la sociedad actual. La exposición fue acompañada por un exhaustivo catálogo en línea de imágenes de toda la muestra que incluía además un amplio discurso curatorial y una entrevista final sobre el término «arte postinternet» a un gran número de comisarios, artistas, teóricos del arte o agentes culturales de distinto tipo a tenor del debate abierto acerca de esta etiqueta y su oportunidad para definir las obras a las que se refiere. En el contexto de esta discusión muchos de los interlocutores dudan de que la expresión «arte postinternet» sea apropiada

para definir el fenómeno. De hecho, esta remite de manera demasiado explícita a la tecnología internet y da pie a asociarla exclusivamente con obras realizadas en línea o en red, cuando en realidad la mayoría –si no la totalidad– de las obras reunidas bajo esa nomenclatura no usan la red en sí misma, sino que especulan sobre el estatus de la imagen y de los objetos en la época actual. En nuestros tiempos internet, pero sobre todo la tecnología digital en general, tanto *online* como *offline*, se han vuelto dominantes tanto en el campo de la comunicación como en el de la producción industrial, y han invadido nuestra vida cotidiana. En este sentido, las obras expuestas, más que una reflexión sobre el medio de comunicación telemático, constituyen una reflexión sobre el presente y el futuro de la actual sociedad consumista, su totalizadora estetización y sobre todo su nueva materialidad.

Recojo algunas opiniones, extraídas de las entrevistas, sobre el significado de las obras etiquetadas por lo general bajo el sello «arte postinternet»:

Brian Droitcour: «Cuando internet dejó de ser del dominio de los aficionados, programadores y *hackers* –cuando se convirtió en una parte inseparable de la vida cotidiana para las personas que no tienen especial interés o conocimiento sobre las computadoras–, cambió»<sup>294</sup>.

Constant Dullaart: «[Se trata de] Una práctica artística convencional, tal vez hasta nostálgica, orientada al objeto, basada en las estéticas comerciales, propagada en las redes sociales y en la publicidad»<sup>295</sup>.

Tess Edmonson: «Creo que todos los trabajos hechos en 2014 son necesariamente “postinternet”. Un artista puede elegir hasta qué punto va a considerar internet como un hecho, pero vivir con la omnipresencia de internet significa necesariamente hacer arte en las mismas circunstancias»<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> Karen Archey y Robin Peckham, *Art Post-Internet* (Beijing: Ucca. Ullens Center for Contemporary Art, 2014), p. 89. [Traducido por la autora.]

<sup>295</sup> *Idem*, p. 92.

<sup>296</sup> *Idem*.

Ed Fornieles: «No soy un gran fan de la expresión “postinternet” porque creo que alude solo al momento en que todo el mundo se dio cuenta de que internet estaba en todas partes, como solían estar los coches, teléfonos y casas o la televisión y el vídeo. Y no me refiero solo a mí, porque ahora es la práctica de todo el mundo, incluso los pintores. No se puede dejar de ser postinternet, se aludía solo a este momento. Es un poco de nada realmente»<sup>297</sup>.

Paddy Johnson: «“Arte postinternet” describe el estado de la mente postinternet –pensar como lo hace la red. La obra refleja la red dentro de la cual fue creada. (Emplea el lenguaje de la publicidad, el diseño gráfico, imágenes corporativas, etc.)»<sup>298</sup>.

Gene McHugh: «Para mí el arte posterior a internet es el arte que se inscribe en un cambio cultural más amplio hacia el postinternet, cuando la experiencia de la realidad y la identidad, gracias a la popularización de la web 2.0, de las plataformas de redes sociales y de los teléfonos inteligentes, se ha virtualizado de un modo que en mi opinión no tiene precedentes en la historia humana. No se refiere a un “nuevo medio” y por lo tanto no habita en un nicho cultural; más bien alude a lo que rápidamente se ha convertido en el medio más corriente y cotidiano, asociado con internet y sus herramientas digitales relacionadas»<sup>299</sup>.

Jaakko Pallasvuo: «Si uno piensa en lo postinternet como una condición cultural (la nube en todas partes –en primer lugar, como una novedad en vez de como banalidad–, todas las imágenes y los objetos que circulan en la red como imágenes de peor calidad y comprimidas, la documentación como experiencia primaria), podríamos decir que todos los artistas son artistas postinternet»<sup>300</sup>.

Christiane Paul: «El término postinternet (como posdigital), que me parece sobre todo inapropiado y confuso, intenta describir una condición de las obras de arte y las “cosas”

---

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>299</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>300</sup> *Idem*, pp. 95-96.

que están profundamente participadas por internet y los procesos digitales y en red –dando el lenguaje de la red por sentado– y, sin embargo, se manifiestan con una forma material, como un objeto, una pintura, una escultura, una fotografía, lo que sea. El término describe una condición de nuestro tiempo y una forma de práctica artística. Pienso que la condición descrita por el término postinternet es de hecho nueva e importante –una condición postmedio en la que emergen nuevas formas de materialidad –, aunque creo que el término en sí mismo no es apropiado»<sup>301</sup>.

Asimismo, los comisarios empezaban el texto curatorial de la exposición con esta observación:

«Del mismo modo que el modernismo del siglo XX fue en gran parte influido por la relación entre la artesanía y las emergentes tecnologías de fabricación, los medios de comunicación y las imágenes basadas en la lente, la condición más apremiante de la cultura contemporánea de hoy –a partir de la práctica artística y la teoría social, hasta nuestro lenguaje cotidiano– bien puede ser la omnipresencia de internet. Aunque la terminología con la que se describen estos fenómenos es aún incipiente y todavía no es de uso generalizado, esta exposición presenta un amplio recorrido por el arte que se define polémicamente como “postinternet”, es decir, conscientemente creado en un medio que asume la centralidad de la red y que a menudo se lleva todo como alimento, desde los bits físicos hasta las ramificaciones sociales de internet. De la naturaleza cambiante de la imagen a la circulación de los bienes culturales, de la política de participación a una nueva comprensión de la materialidad, las intervenciones que se presentan bajo esta rúbrica intentan nada menos que la redefinición del arte para la era de internet»<sup>302</sup>.

Los trabajos presentados usan la retórica visual de la publicidad, del diseño gráfico, de las imágenes de stock, del *branding* corporativo y de las herramientas de los softwares comerciales. La intención de los comisarios era contextualizar este tipo de prácticas en relación con la teoría e historia del arte para evitar que se evaporasen como una mera tendencia, confiando en la capacidad de los artistas para enseñarnos nuestro mundo cambiante y crear lazos entre el mundo del arte y la sociedad, siempre reconociendo –en

---

<sup>301</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>302</sup> *Idem*.

referencia a todo esto– las limitaciones del término «postinternet».

Las obras expuestas estaban agrupadas bajo siete subtemas referentes a unos conceptos básicos que definían la estética general de la muestra: distribución, lenguaje, cuerpo poshumano, identificación radical, *branding* y estéticas corporativas, pintura y gestos e infraestructura. Para nuestro discurso nos interesan sobre todo los apartados: cuerpo poshumano, identificación radical, *branding* y estéticas corporativas.

Bajo el tema «distribución» encontramos a Artie Vierkant, con *Image Object*, y a Kari Altmann con *R-U-In?S*, que sugieren que la experiencia «secundaria» del arte en línea hoy en día se ha vuelto una parte crucial de la experiencia estética. Oliver Laric, con *Versions*, explora la idea de originalidad, autenticidad e ingobernabilidad de la distribución de las imágenes vía internet. Calla Henkel, Max Pitegoff y Marlie Mut se fijan en la distribución de las redes de la vida real, que estudian y reconfiguran a partir del análisis visual de los lugares con respecto a los cuerpos y los objetos. Tobias Madison y Emanuel Rossetti especulan sobre la actividad social como una forma de producción.

Bajo la temática «lenguaje» encontramos al colectivo Bernadette Corporation, con *Tooted in the Air*, y a Jon Rafman y Rosa Aiello con *Remember Carthage*, que reflexionan sobre como el uso cotidiano de internet ha transformado nuestra manera de hablar y, en suma, de pensar:

«El puro lenguaje visual desempeña un papel más importante que nunca, y lo que queda de la cultura textual ha sido abreviado y se ha hecho genérico. Globalización significa que el inglés y el alfabeto latino son ahora ubicuos, aunque de forma alterada, mientras nuevas categorías de símbolos, traducciones e imaginarios han suplantado la lógica linear de la racionalidad alfabética»<sup>303</sup>.

Tyler Coburn, con *NaturallySpeaking*, especula sobre la simulación de la presencia humana en las tecnologías. Bajo el título «cuerpo poshumano» encontramos obras que especulan sobre la cultura poshumana actual, la relación entre lo ecológico y lo humano y la extensión de nuestros cuerpos en objetos «prostéticos» que intermedian nuestra

---

<sup>303</sup> *Idem*, p. 5.

experiencia del mundo y dan lugar al nacimiento de nuevas criaturas, ilustradas tiempo atrás por la ciencia ficción. Es el caso de autores que ya habían figurado como protagonistas en *Speculations on Anonymous Materials*, como Aleksandra Domanović, Alisa Baremboym, Katja Novitskova, Timur Si-Qin o Josh Kline.

La sección «identificación radical» aborda la idea de identidad generada por medio de internet, en donde la presentación de uno mismo en los distintos perfiles de las redes sociales produce una versión aplanada de la subjetividad:

«En esta versión actualizada del hombre unidimensional, la supuesta profundidad de la subjetividad modernista –ya atacada por la obsesión posmodernista por los efectos superficiales– ha sido transformada en una imagen dócil para la circulación de la cultura visual. Este fenómeno, bastante evidente en figuras como la de la *Camgirl*, llega a ser universal, visto que las identidades humanas son consolidadas y reempaquetadas a través de los perfiles de las redes sociales, los esfuerzos de *branding* y los intentos de autoactualización inherentes a la cultura juvenil»<sup>304</sup>.

En este apartado encontramos el trabajo *mix media* de Ed Fornieles, *Pool Party*, en el que inventa personajes que parecen una parodia y celebra varias formas de cultura joven; a Marisa Olson, con *The One that Got Away*, que se reproduce a sí misma en un formato televisivo de *reality show* como los *castings* para la competición de talentos *American Idol*; los ensambles esculturales de Harm van den Dorpel; el vídeo *VVEBKAM*, de Petra Cortright, y *Self-Portrait (Cat Urn)*, de Bunny Rogers, cuyo trabajo especula generalmente con las identidades elásticas de los juegos en línea y que en este último imagina que es un gato muerto. Por último, el colectivo GCC refleja la producción de la ritual estética estatal e institucional en los países del golfo Pérsico.

En el apartado dedicado a «*branding* y estéticas corporativas» encontramos artistas que fetichizan la cultura visual con la que trabajan con obras marcadas por las estériles estéticas corporativas o con parodias del mundo de la moda o el de la publicidad o, quizás aún más, de las estéticas de las imágenes de stock, «esa rama extraña de la fotografía que

---

<sup>304</sup> *Idem*, p. 8.

maximiza su aplicabilidad situacional a través de su insipidez vacante»<sup>305</sup>. Aquí hallamos a Rachel Reupke, con *The Second or Greater*; Aids-3D, con *Outperformance Option ATM Partition*; Simon Danny, que desarrolla «un análisis sobre cómo influyen los canales de producción capitalista en la circulación de la cultura contemporánea como forma de contenido»<sup>306</sup>, y el colectivo LuckyPDF.

En la sección «pintura y gestualidad» se inscriben Cory Arcangel, Jaakko Pallasvu, Aude Pariset, Ed Ruscha y Jon Rafman. Finalmente, en «infraestructura» se analiza el dualismo digital real/virtual y software/hardware en obras que relacionan el imaginario virtual con elementos materiales y parte del hardware de forma a veces sorprendente. Leemos:

«El arte digital temprano y el *net art* a menudo disfrutaban de la inmaterialidad o virtualidad de su plataforma, pero con el foco en la objetualidad y en el mundo físico que acompaña al surgimiento del postinternet, las infraestructuras materiales e institucionales de internet y sus culturas han vuelto a hacer acto de aparición como una venganza. Desde las repercusiones ecológicas de los servidores masivos y de los cables de fibra óptica, entendidos, eufemísticamente, como residentes “en la nube”, hasta las condiciones de transparencia y acceso a la información, los temas que definen este momento en el arte no pueden ser reducidos a lo puramente estético o teórico; el espacio más allá del dualismo digital está habitado por una visión holística del mundo en red»<sup>307</sup>.

Los artistas presentes en esta sección eran Ben Schumacher, Nicolas Ceccaldi, Bernadette Corporation y Andrew Norman Wilson.

---

<sup>305</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>306</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>307</sup> *Idem*, p. 19.

#### 4.5 Realismo/materialismo especulativo: incidencia en trabajos teóricos y artísticos locales. Catalunya, producciones heterogéneas<sup>308</sup>

Respecto a la presencia de las nuevas teorías en Catalunya –y en general en el Estado español–, observamos un leve retraso con respecto al resto de Europa. En el ámbito editorial no hubo versiones en castellano de los textos fundamentales del realismo/materialismo especulativo hasta el año 2014, cuando Caja Negra Ediciones (editorial de Buenos Aires) publica la traducción de *After the finitude* (2006) de Quentin Meillassoux<sup>309</sup> y *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures* (2010) de Graham Harman<sup>310</sup>. En *El arte no es política/La política no es arte*, editado por Alejandro Arozamena y publicado por Brumaria Ediciones en 2015, encontramos un ensayo de Meillassoux en castellano, titulado *El tiempo que no deviene*, que puede ser considerado en muchos aspectos un resumen de los planteamientos de *After the finitude*. Por otro lado, sin duda no hay que olvidar la labor que está llevando a cabo el Departamento de Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC), dirigido por Pau Alsina, quien desde hace años investiga las relaciones del materialismo y del *nuevo materialismo*<sup>311</sup> con el arte, la ciencia y las nuevas tecnologías y que, aún sin focalizarse exclusivamente en las teorías del realismo/materialismo especulativo propiamente dicho, aborda temas y argumentos centrales a este y trabaja a partir de autores cercanos a los teóricos que aquí nos interesan, como Gilles Deleuze y Manuel de Landa. En este sentido, es una referencia en el territorio catalán la revista de Arte, Ciencia y Tecnología de la UOC, *Artnodes*, editada por el mismo Pau Alsina, que ha publicado títulos como: «La materialitat dels mitjans: nous materialismes amb els mitjans, l'art i la tecnologia», coordinado por Jamie Allen (n.º 12, 2012); «Nou materialisme feminista: engendrar una metodologia ètico-onto-

---

<sup>308</sup> Los resultados de esta parte de la tesis han sido publicados en la revista *Murcritic*, de la plataforma de investigación de la ACCA, Asociación de Críticos de Arte Catalanes.

<sup>309</sup> Quentin Meillassoux, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).

<sup>310</sup> Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015).

<sup>311</sup> Cabe especificar que el nuevo materialismo, aunque en muchos aspectos resulte cercano al realismo/materialismo especulativo, se diferencia de este por ser un conjunto heterogéneo de teorías interdisciplinarias, no exclusivamente filosóficas.

epistemològica», coordinado por Beatriz Revelles-Benavente, Ana M. González Ramos y Krizia Nardini (n.º 14, 2014); «Art Matters I» (n.º 15, 2015), y «Art Matters II» (n.º 16, 2016).

En el editorial del primer número, «Materialidad», Pau Alsina, respecto a las intenciones de la publicación, escribe:

«En este sentido, el número que ahora presentamos está dedicado a un tema de especial relevancia y que en los últimos años se ha enmarcado dentro de un “nuevo materialismo”, un tema destacado por la gran cantidad de equívocos que ha generado y por las importantes implicaciones que de él se derivan. Después de años y años de visionarios predicando la inmaterialidad, la virtualidad etérea y desencarnada del arte y la cultura digital, de entronizar la discursividad y su paraíso simbólico por encima de la bruta materialidad de las cosas, y convertir la práctica artística en la acción de un sujeto activo que da forma a la materia pasiva e inerte que deviene mera receptora de la idea, después de todo esto y más, ahora resulta que el arte y la cultura digitales están hechos de cosas, cosas que a veces se rompen y que dejan de funcionar (todos tenemos experiencia de ello). Cosas, partes de cosas, sistemas de cosas, amalgamas de cosas de todo tipo, de materiales, técnicas y tecnologías diversos que organizan la materialidad que sostiene toda práctica cultural, por virtual o digital que sea. Los conservadores y los mismos artistas se pelean a diario, aunque hace años que lo saben, y mientras que unos se preocupan de encontrar la manera de conservar los materiales y las tecnologías que articulan la obra, los otros escogen uno u otro material, técnica o tecnología porque les permite hacer y explicar unas cosas mejor que otras, y en ambos casos no se trata de decisiones banales de los “meros receptáculos inertes”, sino que afecta de lleno al sentido de la praxis misma. Quizás sí es este el principal punto de incomprensión que la todavía presente estética idealista y el formalismo subyacente en el arte contemporáneo mantienen hacia el arte de los nuevos medios, un punto manifiestamente incapaz de ver los materiales y las técnicas y tecnologías implicados en los medios como auténticos artefactos culturales sujetos y/u objetos de significación en la construcción de la experiencia estética. En el último nodo 11 ya mencionábamos esta radical incomprensión explicitada entre grandes teóricos de cada uno de los dos mundos como son Peter Weibel y Nicolas Bourriaud con relación a las prácticas, las teorías y los sistemas que acogen el arte de los nuevos medios, el arte-ciencia o el arte contemporáneo en general. Lo que está en juego es cómo concebir la materialidad en la

misma práctica artística, si se trata de un mero receptáculo o de la formulación de un híbrido semántico-material indisoluble, y, de rebote, otorgar a la cultura material y tecnológica el papel que se merece en la constitución de la historia del arte, dejando vía libre a las nuevas formas creativas que conectan íntimamente con nuestra contemporaneidad»<sup>312</sup>.

En el número siguiente, titulado «Nou materialisme feminista: engendrar una metodologia ètico-onto-epistemològica», se retoma el tema insistiendo «en las relaciones de interdependencia que atraviesan las imágenes, lo político y la agencia con las estructuras y los aparatos simbólicos o materiales». Este número de la revista contiene «análisis estéticos sobre virtualidad, sobre inmaterialidad digital o sobre la prominencia de lo visual» y subraya como «vuelve con urgencia la necesidad de recuperar de nuevo aquellos estudios preocupados por el diálogo constitutivo que establece la cultura con lo material»<sup>313</sup>. El último número mencionado es algo más complejo, puesto que reúne los textos de las conferencias del primer Congreso Internacional *Art Matters*, resultado de la colaboración de la Universitat Oberta de Catalunya, Hangar y la Universitat de Barcelona, celebrado en el aula magna de esta última, un evento vinculado al proyecto de investigación sobre arte, arquitectura y nuevas materialidades del Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital (HAR2014-59261-C2-1-P y HAR2011-30347-C02-01). Este monográfico, en palabras del editor, recoge un conjunto de artículos que con sus investigaciones reformulan la relación entre el arte y su materialidad a través de un replanteamiento teórico, metodológico y epistemológico, junto con estudios de carácter empírico sobre prácticas e infraestructura del arte. El último número dedicado al nuevo materialismo (n.º 16) salió en enero de 2016 y estaba dedicado a aquellas «aproximaciones teóricas que reconfiguran o visibilizan los vínculos existentes entre elementos materiales y sus representaciones simbólicas, los nexos y las redes que componen nuestro mundo y nuestras prácticas sociales, tecnológicas o artísticas»<sup>314</sup>.

---

<sup>312</sup> Pau Alsina, «La imaginación material», *Arnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* 12 (2012): 2; <http://artnodes.uoc.edu>.

<sup>313</sup> A. Rodríguez Granell, «Nuevos materialismos feministas» (editorial), *Arnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* 14 (2014): 1; <http://artnodes.uoc.edu>.

<sup>314</sup> A. Rodríguez Granell, «Art Matters II» (editorial), *Arnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* 16 (2014): 1; <http://artnodes.uoc.edu>.

En el campo especializado del arte contemporáneo, encontramos un primer indicio de nuestro argumento en el número inaugural de la revista semestral del MACBA, *INDEX*, dirigida por Chus Martínez y dedicada a temas que impulsan otras formas de pensamiento sobre el arte. En este primer número, la editora plantea una interesante reflexión acerca de la relación entre el arte contemporáneo, el concepto de tiempo (*el presente*) y la filosofía de la historia, y en consecuencia subraya la importancia del ritmo con respecto al tiempo y del anacronismo en relación con el método, introduciendo la necesidad de plantearse de una forma distinta y nueva la teoría del arte, que conduce a una propuesta especulativa.

Dentro del mismo número, en la sección «Mediterráneo» encontramos un artículo del filósofo y escritor Reza Negarestani, nacido en Shiraz, Irán, que ha colaborado en varias revistas y antologías relacionadas con el realismo/materialismo especulativo, entre las que destacan *Collapse*, *Angelaki* y *CTheory*, y que es autor de *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* (2008), una obra de culto de teoría-ficción sobre Próximo Oriente a partir de dichas teorías. Por otra parte, la revista *INDEX*, en línea con el editorial, en el artículo titulado «Los giros de la trama» aborda el tema de la narración desde la perspectiva de la contingencia de lo real y su relación con el pensamiento, y propone que no es:

«la exterioridad y la contingencia de lo real, o el abismo cósmico, lo que puede o debe ser objetificado a través del pensamiento; al contrario, es el pensamiento el que viene objetificado por la exterioridad y la contingencia de lo real, que simultáneamente, y en todos los casos, suscitan el pensamiento y lo usurpan. La misma jerarquía del pensamiento que presumiblemente iba a proporcionar la posibilidad de reflexionar sobre el objeto o suceso X es invertida y vuelta del revés, y es el mismo espacio de reflexión el que se convierte en territorio de la exterioridad y contingencia del objeto X. [...] En esta corrupción jerárquica de la narrativa el relato de cualquier realidad, trivial o no trivial, pasa de ser una reflexión sobre el mundo y los objetos a ser una inflexión del mundo y de los objetos mismos en su exterioridad y contingencia. En la nomenclatura narrativa “giro” (*twist*) es el nombre de esta perturbadora peripecia con la que los aspectos contingentes de lo real se apropian de la trama y trastocan fundamentalmente el curso y la jerarquía del relato. Como resultado de un giro, la imaginación caprichosa y los argumentos extravagantes se quedan en meras errancias intuitivas, puesto que cualquier mundo vulgar y superficial no será más que un tipo local de dinamismo o materialización de un universo

incalculablemente extraño. [...] Cuando se produce el giro –es decir, cuando este se apodera de la trayectoria de la reflexión priorizando la contingencia de las relaciones objetivas, y tuerce el rumbo narrativo–, obliga a una reevaluación generalizada o tal vez incluso a un desbaratamiento de la trayectoria narrativa completa»<sup>315</sup>.

El giro narrativo del que habla Negarestani consiste en «realizar» un relato desde el punto de vista de la realidad objetual del mundo, en su total contingencia, haciendo que los objetos hablen por medio del autor en vez de que este hable *sobre los* objetos. Aquí el giro del cual habla corresponde a la fuerza de la especulación realista y se aproxima al método y a la función de la filosofía del realismo/materialismo especulativo, en el que la especulación no nace de nuestra experiencia o reflexión fundadas, sino de la exterioridad y la contingencia de un universo que siempre nos antecede y nos sucede («aquello que nos piensa desde el otro lado»): no es la filosofía la que narra el mundo, sino el mundo el que *es contado* por medio de la filosofía.

Otro proyecto que nos puede interesar referente el tema del tiempo y de su relación con lo real es la publicación comisariada por Sonia Fernández en el marco de la convocatoria BCN producció 2014 titulada *A brief history of the future*, que, aunque no trata directamente sobre el realismo/materialismo especulativo, puede relacionarse con él puesto que comparten una idea de «futuro» como espacio temporal en el que «lo posible» determinado por la interacción entre lo humano y otras realidades paralelas puede acontecer (o no), otorgando un lugar privilegiado a lo contingente. Igual que Chus Martínez, Sonia Fernández plantea el problema del tiempo y de la especulación –o «táctica de aproximación» en sus palabras– con algo que aún no existe, en relación con la producción artística contemporánea. En el libro intenta responder a esta cuestión por medio de una serie de entrevistas a artistas y otros agentes culturales acerca del tiempo presente y futuro, de los objetos y de su agencia, del deseo, la contingencia y la materia. Los entrevistados son: Basel Abbas y Ruanne Abou Rahme, Ivan Argote y Pauline Bastard, Lúa Coderch, Boris Groys, Raimundas Malasauskas, Cristina de Middel, Regina de Miguel, Agnieszka Polska y Jaron Rowan.

Tres años atrás se propuso un proyecto significativo en el marco institucional del MACBA: el seminario «Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...», que tuvo lugar

---

<sup>315</sup> Reza Regarestani, «Los giros de la trama», *INDEX 1*, MACBA (2011): 16-17.

del 28 al 31 de marzo de 2012 en el auditorio del MACBA y fue coorganizado por este, la University of Dance and Circus de Estocolmo, la Fundació Antoni Tàpies y el Mercat de les Flors, con el apoyo del Swedish Research Council y del Swedish Arts Grants Committee, en el marco de la exposición *Retrospectiva* de Xavier Le Roy en la Fundació Antoni Tàpies concebida por Mårten Spångberg. Se trató de un encuentro de tres días dedicado a la coreografía que incluía a participantes de las artes visuales, la historia del arte, los estudios sobre *performance*, los estudios culturales, la danza y la filosofía. Pretendía redefinir la coreografía para tener en cuenta a todos aquellos –incluidos los artistas– que utilizan estrategias coreográficas sin relacionarlas necesariamente con la danza. Las ponencias se alternaban con conversaciones, debates y paneles; en una de ellas Graham Harman dictó una conferencia sobre la filosofía orientada a los objetos que se registró en audio y se puede encontrar en línea en la web del museo<sup>316</sup>. El encuentro con la OOO dio más frutos, y a raíz del citado seminario empezó el programa radiofónico *OBJETUALIDAD*, producido por el artista barcelonés Roc Jiménez en el marco de la línea de espacios «especiales» de Radio Web MACBA, que acoge propuestas de artistas y comisarios relacionados de un modo u otro con la programación del museo y su colección. *OBJETUALIDAD* consiste en una serie de podcasts que abordan nuevas perspectivas sobre el rol del objeto en el arte y en la filosofía contemporánea. Las primeras entrevistas de esta serie se llevaron a cabo durante el seminario «Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos...» (2012) y se subieron a la web a partir de 2013. Hasta hoy se han realizado cuatro episodios del programa, titulados *OBJETUALIDAD #1, #2, #3, #4*, sobre aspectos distintos relacionados con el tema principal<sup>317</sup>.

En la misma trayectoria, pero virando hacia un territorio liminal que aproxima el arte a las ciencias sociales, la Fundació Antoni Tàpies presentó en diciembre 2015 el proyecto *Objection* (Objeciones), desarrollado en colaboración con el Museum voor Schone Kunsten (Gante, Bélgica) y 49 Norte 6 Este-FRAC Lorraine (Metz, Francia) en el marco del proyecto europeo *Manufactories of Caring Space-Time* (Manufacturas del cuidado del espacio-tiempo). En una entrevista una de las organizadoras<sup>318</sup>, Blanca Callen, que desde

---

<sup>316</sup> Conferencia: <http://www.macba.cat/es/conferencia-expanded-choreography-grahamharman>.

<sup>317</sup> Objetualidad #1, #2, #3, #4: [http://rwm.macba.cat/es/especiales/objecthood1\\_graham\\_harman\\_luciana\\_parisi/capsula](http://rwm.macba.cat/es/especiales/objecthood1_graham_harman_luciana_parisi/capsula).

<sup>318</sup> El equipo de *Objection* está compuesto por Blanca Callén, Soledad Gutiérrez y Laurence Rassel.

hace años se ocupa desde las ciencias sociales de la «vida social» de los objetos en distintos proyectos (como por ejemplo *Políticas de la chatarra*), nos ha explicado que para *Objeciones* se utiliza una metodología de investigación inspirada en la arqueología como ciencia que se aproxima a los objetos sin el discurso humano. El objetivo es aproximarse a los objetos desde otra perspectiva que no sea el punto de vista humano, además de presentar el uso de esos objetos en su contexto por medio de entrevistas anónimas y fotografías. El proyecto se articula en una web que integra a las instituciones involucradas, que realizarán tres proyectos distintos –aunque relacionados–, y en la que figura el material de investigación, las fotografías y las entrevistas. El 12 de diciembre de 2015 la web se presentó en un seminario en la misma Fundació Antoni Tàpies con el título «HECHOS deshechos (DESECHOS). Primer seminario del proyecto Objection. De las trayectorias de los objetos», que se proponía como un espacio público y colectivo desde el cual intentar responder a algunas cuestiones básicas como:

«Cómo los “hechos” terminan en “desechos” y cómo estos últimos vuelven al “hecho”. ¿Cuáles son las condiciones y motivos que empujan a nuestros objetos y prácticas cotidianos afuera de sus usos, al olvido y el residuo? ¿Cuáles son las condiciones y los motivos que los trasladan, recuperan, re-activan y atraen de nuevo hacia otros espacios, esta vez de carácter artístico? También nos preguntamos por todas aquellas prácticas y agentes invisibles, invisibilizados, que los crean, mantienen y conservan como “hechos”, distinguiéndolos de las “desechos”»<sup>319</sup>.

Para responder a estas cuestiones, fueron invitados tres especialistas en antropología económica y del valor, en sociología del arte y estudios del mantenimiento y la reparación y en el ciclo de vida de los objetos: Irene Sabaté Muriel, Fernando Domínguez Rubio y Nathalie Llevar. Sus intervenciones estaban en sintonía con la primera parte de la investigación conducida por el equipo de *Objection (Objeciones)*, dedicada a recolectar objetos desechados junto con las narraciones de su desecho elaboradas por sus propietarios. Estos objetos se encuentran, de momento, en un estado de transición, entre usos y valores, entre categorías:

---

<sup>319</sup> «HECHOS deshechos (DESECHOS). Primer seminario del proyecto Objection. De las trayectorias de los objetos»:

<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8434>;  
[http://fatimages.blogspot.com.es/2015/12/blog-post\\_58.html](http://fatimages.blogspot.com.es/2015/12/blog-post_58.html).

«Tanto la vida cotidiana como en particular el mundo del arte se desarrollan estableciendo límites entre lo que se considera su adentro y su fuera. Los objetos que pueblan nuestros hogares y aquellos que exhiben los museos son sometidos a juicios de valor que distinguen entre su interior y su exterior. ¿Qué es lo que queda dentro y lo que se deja fuera de ambos espacios? ¿Cómo se transitan y atraviesan, si es que es posible, estas fronteras? ¿Lo que está fuera de lo cotidiano y del arte? ¿De qué están hechos los dos tipos de “desperdicios”? ¿Cómo se hacen los “hechos”? Mientras algunos objetos cotidianos acaban por ser expulsados de nuestros espacios y usos habituales bajo criterios de desgaste, inutilidad, desafección, obsolescencia o cualquier otra razón personal o incluso de época, otros se guardan y mantienen, a veces ignorados y a veces sometidos a mimos, cuidados y atenciones. Los que son rechazados como mercancías, bienes de consumo u objetos de uso transitarán hacia nuevos espacios y regímenes de valor que los transformarán en sus formas, usos, contextos o significados hasta convertirlos, la mayoría de las veces, en “desechos”. Pero en ocasiones también ocurre que son revalorizados y recuperados por el arte como obra o materia prima creativa. Una vez dentro de este circuito, estos objetos acaecidos en obras de arte necesitan ser mantenidos como tales»<sup>320</sup>.

Siguiendo la trayectoria de *Objection (Objeciones)*, es decir, manteniéndonos cerca del campo de los estudios sociales pero desplazándonos hacia el diseño industrial, encontramos el proyecto *Objetologías*, una de las líneas de investigación que el grupo de Investigación GREDIT (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social) de la BAU (Universidad del Diseño, Barcelona) inició en el año 2013, coordinada por Jaron Rowan. Esta línea de investigación se desarrolla en torno a las condiciones estéticas y políticas de los objetos y de las tecnologías en sus diferentes materialidades y especula sobre el potencial de las relaciones entre seres humanos y no humanos. Su intento de un enfoque poshumanista engloba los estudios culturales, la ciencia y la tecnología, la teoría del actor-red, el nuevo materialismo, el realismo especulativo, la futurología y la «teoría de los afectos». *Objetologías* considera la agencia ética, erótica, estética y política de los objetos y estudia sus condiciones materiales en un sentido amplio: su escala, durabilidad, peso, volumen, atracción, dispersión, etc. Desplaza la atención sobre las ontologías, más que sobre el uso social de los objetos y tecnologías, «permitiendo entender los procesos de individuación, coproducción y articulación como gestos básicos que actúan de forma

---

<sup>320</sup> *Idem.*

simétrica en una compleja red de materialidad»<sup>321</sup>. El grupo propone diferentes tipos de actividades: un grupo de lectura, publicaciones académicas, un proyecto con el archivo físico de la Fundació Antoni Tàpies titulado *How To Do Things With Documents* (2015) y jornadas anuales con seminarios y mesas redondas dedicadas a distintos temas: «I Jornada d'Objetologies: La materia contraataca» (2014) y «II Jornada d'Objetologies: Objectes que objecten» (2015).

Las primeras jornadas de Objetologías pretendían ser «un primer tiempo de observación para seguir los movimientos y tácticas que pueden desplegar los objetos en un espacio académico en el que gozan de un inusual protagonismo: una escuela de diseño»<sup>322</sup>. El encuentro estaba organizado en torno a dos grandes bloques: uno que atendía a las potencias metodológicas de sacar al sujeto del centro («Episodio I: Materializar los métodos», con la participación de Blanca Callén y Laurence Rassel) y otro que recogía ejemplos de proyectos desde diferentes disciplinas («Episodio II: La materia en acción», al cuidado de Tomás Sánchez Criado y José Luis de Vicente). Las segundas jornadas abordaban en dos bloques diferentes la relación entre investigación/objetos: por un lado Amparo Lasén, Olga Goriunova y Jaron Rowan debatieron sobre la investigación en torno a objetos digitales y las plataformas, culturas y estéticas en las que se mueven; y, por otro, en un seminario titulado «Metodologías de investigación inventivas», se exploraron y se discutieron colectivamente diferentes metodologías de investigación y sus límites frente a panoramas complejos y cambiantes.

El proyecto *How To Do Things With Documents*, comisariado por Oriol Fontdevilla, es un proyecto que interviene en el archivo de la Fundació Antoni Tàpies como espacio crítico donde los discursos del arte contemporáneo se contraponen con la praxis. La Fundació ha invitado a un grupo de artistas en calidad de intérpretes –Roger Bernat, Lúa Coderch, Experimentem amb l'ART, LaFundició, *Objetologies* y Pep Vidal– para realizar distintas actuaciones en el archivo. De esta manera, a lo largo del año 2015 se han realizado:

«aproximaciones a los registros de la mediación desde diferentes perspectivas y métodos de análisis que han comportado nuevas colaboraciones con organizaciones y agentes de entornos socioculturales diversos. *How To Do Things With Documents* no es, por lo tanto,

---

<sup>321</sup> «Objetologies»: <http://objetologies.tumblr.com/about>.

<sup>322</sup> *Idem*.

otra exposición basada en el archivo, o de crítica institucional, sino que es una exposición en el archivo, una intervención perpetrada al corazón mismo de la institución. La exposición se despliega básicamente en este espacio de oficinas de la Fundació, y, asimismo, cuenta con iniciativas que aseguran el desplazamiento, como por ejemplo una jornada de intercambio entre trabajadores de la Fundació y el equipo docente y directivo de la Escola Dovella (23 de noviembre) y el taller para la creación de un archivo sobre barraquismo y la ciudad informal en L'Hospitalet de Llobregat (del 26 al 28 de noviembre)»<sup>323</sup>.

Oriol Fontdevilla, cuya investigación se centra principalmente en la crítica institucional y en el papel del comisario, del artista y del mismo trabajo artístico como «mediación», considerándola un concepto que incluye todos los procesos entre el objeto artístico y la sociedad, ha sido curador a lo largo de 2016 de un ciclo de exposiciones titulado *Ciclo Red Zande*<sup>324</sup>: un proyecto que desde la teoría artística articulaba mediaciones capaces de redefinir el lugar de la institución y del propio objeto artístico, con todo el haz de relaciones que lo atraviesa a partir de un entramado que conecta la teoría de la mediación

---

<sup>323</sup> «How To Do Things With Documents»: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8379>.

<sup>324</sup> En una entrevista con la autora, Oriol Fontdevilla ha explicado el origen y el significado de la *Red Zande* por medio de un escrito del artista Víctor García Tur, titulado *XARXA ZANDE. 424 paraules d'introducció per Víctor García Tur*: «En algún momento del siglo xx, un cazador del pueblo azande teje una red para cazar monos en las selvas de Sudán del Sur. Satisfecho el trabajo de campo, un antropólogo europeo (posiblemente un colaborador de Evans-Pritchard) lleva esta red de caza para incluirla en alguna colección etnográfica. En 1984, William Rubin organiza *Primitivism in 20th Century Art* en el MoMA. Entre otras piezas, expone una máscara kwakiutl junto a un Picasso, buscando las conexiones formales entre la modernidad y el arte “primitivo”. El montaje desencadena una ola de críticas. Se le recrimina a Rubin que juzgue el valor de los objetos no occidentales según la afinidad con la estética moderna. Otros lamentan que el comisario no aclare la distinción entre obra de arte y artefacto. Como reacción a la exposición del MoMA, Susan Vogel inaugura *Arte / Artifact* (1988) en el Center for African Art de Nueva York. En la primera sala, exhibe una red azande junto con otros objetos de origen africano (sin cartel que los explique). Vogel espera así alimentar el debate en torno a la dificultad de establecer límites entre el arte y los artefactos. Algunos visitantes confunden la red con la obra de algún artista postminimal (Jackie Winsor, por ejemplo, que trabaja con cuerdas anudadas). Arthur Danto dedica el texto del catálogo de *Arte / Artifact* a poner orden. Fiel a la idea de que quienes legitiman los objetos son los agentes activos del contexto artístico (y considerando que en la cultura azande estas autoridades no existen), Danto niega que la red pueda ser candidata a obra de arte. En su empeño por diferenciar los artefactos de las obras artísticas, concluye que la red no es más que un utensilio; sin interpretación posible, pertenece al Museo de Historia Natural y no al Museo de Historia del Arte. En *Vogel's Net* (1996), el antropólogo Alfred Gell retoma la polémica. Al tiempo que desmonta el escrito de Danto, apunta que la red azande, en tanto trampa, comunica a la perfección la compleja maraña de subjetividades que pueden enredarse en torno al objeto. Esa complejidad y esa capacidad para atrapar múltiples agencias constituyen, justamente, el rasgo característico de la obra de arte».

performativa<sup>325</sup> con el nuevo materialismo. La obra de arte es entonces redefinida a partir de su complejidad y de su capacidad para generar múltiples agencias. El proyecto busca un punto de encuentro entre el potencial de los mediadores culturales «humanos» y el potencial del objeto artístico por medio de la intervención de un equipo compuesto por artistas, *performers* y teóricos como Roger Bernat, *Black Tulip*, Víctor García Tur, Hijos de Martín, Consuelo Llupià, Regina de Miguel, *Objectologías* y Gerard Ortín.

Más allá de este amplio y heterogéneo panorama de investigación y de proyectos experimentales, estructurados desde las nuevas visiones sobre los objetos ofrecidas por el encuentro entre arte y nuevo materialismo, materialismo especulativo y teorías afines al marco poético-especulativo ilustrado en la tercera parte de esta investigación, no he encontrado hasta ahora en el territorio catalán exposiciones directamente dedicadas al tema o artistas centrados en estéticas «especulativas». La mayoría de los proyectos expositivos encontrados que involucran objetos –sobre todo cotidianos– se inscriben en una tradición conceptual anclada en el marco lingüístico-textual, que interpreta el objeto desde una perspectiva lingüística y relacional que parte del sujeto, especialmente del sujeto social. De todos modos, habría que mencionar por lo menos una exposición, *El geni de les coses* (Barcelona, Centre d'Art Tecla Sala), comisariada por Rosa Pera en el año 2010. Aunque sin recurrir a los mencionados marcos teóricos y manteniéndose en una perspectiva posmoderna –puesto que la muestra se sustenta conceptualmente en *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard–, la exposición plantea una reflexión sobre los objetos cotidianos que introduce temas que pueden ser considerados «puentes» hacia la nueva «tendencia».

«La muestra propone participar de distintas conversaciones abiertas entre los objetos y los espacios por donde estos circulan, entre las cosas y sus usuarios, sobre el presente y la memoria, las fronteras de lo público y lo privado, los límites del lenguaje, etc. Implicando al espectador más allá de una mirada pasiva basada en la mera contemplación. [...] Tomando la cotidianeidad como territorio a activar, *El genio de las cosas* presenta varias formas de observar, interrogar y actuar sobre este escenario, impulsadas por la energía de

---

<sup>325</sup> Según la explicación del comisario en una entrevista con la autora, la teoría de la mediación performativa aplicada al arte prevé la suplantación del concepto de soberanía por el concepto de agencia: en el encuentro entre arte y sociedad el objeto artístico es un mediador más, mientras que el artista es el mediador del objeto artístico, y la exposición, el lugar de mediación.

lo más cercano, accesible y simple: los objetos y el espacio»<sup>326</sup>.

Inspirada en *El sistema de los objetos* de Baudrillard, la comisaria destaca que los objetos transforman los elementos y los agentes de su entorno en función de las relaciones que establecen entre ellos mismos, del espacio que ocupan y de sus circunstancias temporales. Siguiendo este discurso, se plantea una serie de preguntas: ¿los objetos son realmente inanimados? ¿Dónde radica la influencia que tienen sobre ellos sus propietarios? Y ¿en qué medida y hasta qué punto afectan los objetos al comportamiento de las personas? La exposición quiere entrar en estas y otras cuestiones por medio de proyectos artísticos que: «interpelan a los objetos cotidianos, tomándolos como un sistema insoslayable y enigmático, una especie de lenguaje que al ser descifrado revela comportamientos y situaciones que, lejos de ser arbitrarios, responden a una serie de relaciones existentes, aunque no siempre evidentes»<sup>327</sup>.

Entre los once artistas presentes en la exposición, las obras de los catalanes Óscar Abril Ascaso (Barcelona, 1966), David Bestué (Barcelona, 1980) y Marc Vives (Barcelona, 1978), Jordi Mtjà (Figueres, 1970) y Enric Maurí (El Fou, Barcelona, 1957) revisten especial interés. Óscar Abril, en la pieza sonora titulada *Pieza para despertadores* (2009) – una instalación realizada con despertadores –, llama la atención sobre los hechos cotidianos que pasan desapercibidos día tras día, como el despertar diario, que «provoca un acontecimiento de orden social, la manifestación de un sistema existente pero desconocido en el que los intérpretes son los mismos objetos, que entregan la información que guardan en un concierto susceptible de ser ejecutado por cualquiera»<sup>328</sup>.

David Bestué y Marc Vives, en el vídeo *Acciones en casa* (2005), contemplan los objetos como constructores de una vida cotidiana paralela a la «real», por medio de un centenar acciones realizadas en el entorno doméstico. Jordi Mitjà, en *Europe, second hand (colección inútil)* (2000-2009), realiza una instalación a partir de una serie de objetos, fotografías y películas encontrados en mercadillos de segunda mano de distintas ciudades de Europa. Según él, los restos que se encuentran en los rastros definen el lugar en el que

---

<sup>326</sup> Rosa Pera, *El geni de les coses* (Barcelona: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona., 2010), p. 48.

<sup>327</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>328</sup> Rosa Pera, *El geni de les coses, op. cit.*, p. 54.

se produjeron y pueden dar una idea de la «identidad europea». Enric Maurí, con las fotografías de la serie *Jo, què puc fer?* (2007) y el vídeo *Enganxat a l'art* (2007), propone una reflexión sobre la relación entre objetos, entorno y experiencia subjetiva, poniendo en duda la posibilidad de una mirada neutra o arbitraria, porque en su opinión «toda mirada depende de la información cargada por la experiencia. La memoria, inevitablemente, dibuja el presente, y otorga valor biográfico a los objetos. Como los espejos, que reflejan al que los mira, sin poder hacer nada al respecto»<sup>329</sup>. A este mismo artista se acaba de dedicar una amplia retrospectiva en el Museu de Granollers titulada *Mecansimes del ser* (2015), donde encontramos, junto a documentos de *performances* de su primera producción, una serie de obras realizadas con objetos cotidianos. En una entrevista con la autora, el artista ha explicado que utiliza sobre todo elementos analógicos en instalaciones objetuales que pretenden ser un discurso «a través» de las cosas, mientras que en sus *performances* los objetos actúan como intermediarios entre él y el público. Al mismo tiempo, confía en que por medio de su obra los objetos empiecen a hablar; de esta manera siempre espera un *feedback* de la obra montada en una exposición. En ese momento esta se vuelve independiente de su creador y sugiere cosas nuevas a partir de su propia instalación en el espacio o en un contexto distinto. En dicha retrospectiva, quisiera destacar *Instal·lació furtives. Narratives de no-ficció* (2012-2013), un proyecto realizado en el Vallès Oriental entre 2012 y 2013 con el fin de dejar constancia de una serie de desechos «fuera de control» que han sido depositados casi en forma de instalación en el paisaje de la comarca, fotografiados y después ser parcialmente recolectados e instalados en la sala de exposiciones. El proyecto reflexiona sobre la cultura material de nuestra época, la sociedad de consumo contemporánea y el paisaje como constructo, además de sobre la producción de desechos y del «estrés» causado por la obsolescencia programada de estos. El proyecto se completa con una documentación fotográfica de los desechos encontrados, registrados como acciones casuales y también como piezas arqueológicas. La obra propone un análisis de las condiciones de los habitantes de la zona a partir de los desechos, pero sin querer «criminalizar» la basura, puesto que en la sociedad existe –aunque a menudo pase desapercibido– quien se aprovecha y vive de ella, lo que sirve para subrayar la importancia del reciclaje y de la actividad de los chatarreros, un «submundo» en el que el consumo es al mismo tiempo producción y al cual Maurí da visibilidad por medio de su proyecto.

---

<sup>329</sup> *Idem*, p. 56.

## 5 Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha explorado la intersección que conecta el arte contemporáneo y lo cotidiano, entendida como una expresión típica de la sociedad moderna y de la cultura laica. La amplitud y la complejidad de las cuestiones abordadas no solo impiden que estas queden agotadas en el presente estudio sino que más bien contribuyen a dejarlas abiertas. No obstante, en el momento de finalizar la investigación cabe recapitular, y enunciar algunas de las ideas a las que se ha llegado. Yendo de lo concreto a lo general, trataremos de responder a algunas de las preguntas que se habían planteado al principio.

1) La principal conclusión que se desprende de la primera parte del estudio, dedicada a la delimitación, ubicación, contextualización histórico-conceptual y genealogía del concepto de «cotidiano», es que esta categoría deviene central en los estudios sociales y filosóficos a partir de la primera mitad del siglo XX, sobre todo en los vinculados al pensamiento de izquierda: la tendencia más economicista del marxismo clásico y la más sociologista del marxismo posmoderno. Aunque Marx fue uno de los primeros pensadores que hizo hincapié en la importancia de la praxis cotidiana para una revolución antiburguesa, será sobre todo la crítica del marxismo ortodoxo implantada en Europa –y, a nivel global, a partir de Mayo del 68– la que promoverá lo cotidiano como lugar de formación del sujeto contemporáneo, de la cultura y de los mecanismos de poder. En consecuencia, lo cotidiano será también reconocido como lugar de resistencia y lucha para el cambio de estos últimos, sobre todo en el momento del paso de una sociedad moderna de economía fordista, centrada en la producción, a una sociedad posmoderna de economía posfordista, centrada en el mercado y en el consumo.

Lefebvre, fundador de la sociología de lo cotidiano, aplica a este concepto la dialéctica marxista (el método dialéctico), creando una «dialéctica de lo cotidiano», un tipo de interpretación que aún conserva la estructura dicotómica y por contrastes propia de la modernidad. En la trilogía *Crítica de la vida cotidiana I, II, III*, analiza la importancia de lo cotidiano como realidad de base de la sociedad contemporánea, resalta su importancia y sus mutaciones, describe sus características en la sociedad industrial (fordista) y anuncia los cambios en la sociedad de consumo (incipiente posfordismo). Sentó así las bases de

muchos estudios posteriores sobre la sociedad de consumo, como los de Guy Debord y Jean Baudrillard.

Después de la experiencia situacionista, que, como es bien sabido, aún debía mucho desde un punto de vista teórico a Lefebvre, su planteamiento interpretativo será retomado y, al mismo tiempo, criticado y disuelto a partir de la crítica. Los estudios situacionistas, con sus críticas al marxismo ortodoxo centrado en las estructuras económicas de la sociedad –la producción, la institución del Partido y las directrices de la Unión Soviética; en una palabra, en la macropolítica–, abrieron el paso a los estudios marxistas posteriores, un nuevo marxismo enfocado en una visión más sociológica, en los derechos humanos, en las políticas de identidad; en una palabra, en la micropolítica. De la disolución de las estructuras, que incluye la de las diferencias entre la macropolítica y la micropolítica, dará cuenta una generación posterior de autores en la que se inscriben Baudrillard, Foucault, Deleuze, Guattari y Baumann, entre otros muchos, y que empezará ya a otorgar todo el protagonismo a lo cotidiano como lugar de formación del sujeto, de la cultura, de la lucha, de los mecanismos de poder, etc. Baudrillard retomó y desarrolló algunas intuiciones de Henri Lefebvre (que fue el director de su tesis doctoral, publicada con el título *El sistema de los objetos*) acerca de la separación de la realidad social en su doble a causa de la invasión de los medios de comunicación de masas, la publicidad y en general del sistema de significación de los objetos en la sociedad de consumo; un sistema de significación que transmite significados muy poco definidos y no siempre existentes. Baudrillard describe entonces una realidad compuesta por *simulacros*, que al final se corresponde con los inicios de la *hiperrealidad* en la que estamos inmersos. Por otro lado, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, confía en la capacidad del consumidor de reaccionar a las imposiciones ocultas del sistema, aplicando pequeñas tácticas cotidianas de resistencia y subversión de la ideología dominante, muy cercanas a las acciones de muchos artistas. Deleuze y Guattari hablan además de la necesidad de concienciar a los sujetos para que en su día a día pongan en práctica acciones cotidianas de resistencia encaminadas a debilitar el sistema del cual formamos parte inexorablemente y lograr de este modo el cambio desde la micropolítica.

La época denominada posmodernidad, que tiene inicio aproximadamente a lo largo de la década de los setenta del siglo XX, puede ser considerada un periodo de falta total de confianza y debilitación de la Institución, un proceso al que a menudo se le ha atribuido la

responsabilidad de la neoliberalización de la economía y de los diferentes aspectos de la cultura. Con la neoliberalización de la economía el mercado se convierte en el centro de los mecanismos económicos, culturales y de cada aspecto de la vida de los sujetos sociales, incluso la cotidiana. Según intuía ya Lefebvre, la sociedad pasa de ser una sociedad de productores (sociedad de economía fordista) a convertirse en una sociedad de consumidores (sociedad de economía posfordista) y, llevada al extremo, en una sociedad consumista. En esta situación, la vida cotidiana cambia en función de las características de la sociedad consumista: las fronteras entre los distintos territorios de la vida de los sujetos contemporáneos se flexibilizan, se fluidifican. Lo cotidiano se ve invadido y acaba convirtiéndose en la realidad principal. En las sociedades consumistas se abre paso la *estetización de la vida cotidiana*, un efecto secundario de la expansión del mercado. Como ya había advertido Baudrillard, la comercialización de todos los aspectos de la vida de los individuos desemboca en la necesidad de seducción continua del sujeto, por lo cual cualquier objeto que nos rodea se vuelve estético y se carga de poder comunicativo, capaz de conectar con nuestra sensibilidad. El principal objetivo del mercado es seducir y convertir en mercancía cada aspecto de la vida de los individuos, lo que genera el fenómeno de la «estetización de la vida cotidiana».

2) Retomando esta primera conclusión, la segunda parte de la tesis se centra en el concepto de «estetización de la vida cotidiana», fundamental en las sociedades de consumo y consumistas. También, habida cuenta de que el arte se adecua a los procesos descritos, como ya sugerían los situacionistas –la última verdadera vanguardia del siglo pasado–, resulta coherente poner atención en el trabajo crítico y de análisis de este aspecto de la cultura y de la sociedad capitalista que ha sido llevado a cabo al interior del ámbito artístico.

En libros como *Cultura de consumo y posmodernismo* y *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, historiadores y sociólogos como Featherstone y Lipovsky y Serroy se han encargado de trazar la genealogía de la relación entre lo cotidiano y la cultura, que conduce a la «estetización de la vida cotidiana» en la época contemporánea. Estos autores evidencian el papel que han desempeñado las vanguardias de principios del siglo XX frente a las industrias culturales –y la industria en general– y reconocen en ellas una interfaz entre la «baja» y la «alta» culturas en los albores de la sociedad de consumo, que habría operado sobre todo de abajo arriba. Además describen

los procesos de vampirización del arte por parte de la industria y de los procesos comerciales y para el consumo. Por otro lado, y puesto que la vida cotidiana de los individuos está colonizada por el mercado y la estetización es el método usado por este para seducir, persuadir, manipular y vender a los sujetos, para muchos el arte, que se encuentra en el mismo campo estético, se configura como posible espacio, instrumento y arma de resistencia política. Es en este momento cuando nace la reflexión acerca del valor político del arte, del arte como institución, de la función de la institución artística, y de su formación, por ejemplo en las prácticas situacionistas. Pero de los deseos del arte de salir de su espacio autónomo deriva también su contradicción. La «estetización de la vida cotidiana» es la condición que permite, a partir de las intuiciones situacionistas, que el arte salga de la institución artística y aspire a actuar como espacio crítico dentro de la misma vida cotidiana, aunque no logrará los efectos esperados. Cualquier intento de resistencia y revolución cultural será reabsorbido por el sistema: por ejemplo, la estética de los mismos artistas situacionistas fue fagocitada primero por la industria musical (la estética *punk*) y luego a su vez por la industria de la moda.

Habida cuenta de la voracidad del mercado, de su invasión en todos los aspectos de la vida, de los mecanismos de producción y consumo de la sociedad capitalista actual y de su cultura, y considerando, además, que el arte es parte integrante de ellos y de sus procesos, la principal conclusión que se desprende de la segunda parte del estudio es que resultan necesarios un análisis y una crítica de las aspiraciones políticas y contestatarias del arte contemporáneo, así como un replanteamiento del valor político de la práctica artística. Se propone entonces el giro realista/materialista y especulativo en el pensamiento contemporáneo como respuesta crítica a la «estetización de la vida cotidiana». Estas nuevas tendencias en la filosofía desarrollan una crítica del pensamiento posmoderno, visto como una deriva idealista de la cultura del siglo XX por su focalización en los aspectos inmateriales, lingüísticos y simbólicos de la cultura. A ese enfoque se contraponen un nuevo materialismo, con raíz filosófica en el realismo/materialismo especulativo de autores como Quentin Meillassoux, Graham Harman o Levy Bryant, que se centra en los aspectos materiales y científicos de la realidad, es decir, en los objetos existentes. Por lo que respecta en concreto a la teoría política, se propone como posible vía de escape el aceleracionismo de izquierda, que recoge sus fundamentos en el *#Accelerate. Manifiesto para una política aceleracionista* de Alex Williams y Nick Srnicek. Dicho manifiesto surge del propio ambiente intelectual del realismo/materialismo especulativo, reunido en

torno a la revista inglesa *Collapse*, y propone la recuperación de los sueños progresistas y un cambio político desde el mismo seno de la materialidad capitalista. Este giro realista y materialista en el pensamiento permite nuevas conclusiones acerca de lo cotidiano en la sociedad consumista actual, que a partir de la década del 2000 está marcada sobre todo, por un lado, por la llegada de internet y de la tecnología digital, y, por otro, por una nueva *materialidad sintética*.

Las nuevas teorías filosóficas realistas/materialistas especulativas, el manifiesto aceleracionista y, más allá de aquellas, el contexto más amplio del nuevo materialismo centran su atención en los aspectos materiales de la cultura, de la economía y de la política actuales y reconducen la mirada hacia la producción, el trabajo y las infraestructuras, desde una perspectiva que recuerda a las interpretaciones de la tendencia más economicista del marxismo, preocupada más bien por los medios de producción (las tecnologías de producción) y por los aspectos productivos (y su papel de mediación entre lo humano y la naturaleza). De esta manera minan la hegemonía y quitan protagonismo a las cuestiones superestructurales, lingüísticas («crítica de la representación») o de producción de subjetividades, centrales para la tendencia sociologista del marxismo y para las problemáticas posmodernas. Esta modificación en el seno de la cultura se podría explicar por su relación con el periodo de profunda y prolongada crisis en el que el capitalismo posfordista está sumido y que ha registrado su pico máximo en la crisis financiera de 2008, acompañada por la crisis ecológica, la imposibilidad de que la «política» y los estados nacionales continúen funcionando como instancias reguladoras de la economía y de la sociedad y la crisis de la relación entre los sexos. Y, sobre todo, la principal consecuencia de estas circunstancias, el desempleo desbordante, ha vuelto a poner sobre la mesa problemas como el trabajo, la organización del trabajo, su relación con los medios de producción y el consumo. Estas problemáticas han estado latentes, pero han sido sistemáticamente olvidadas en los últimos treinta años por la teoría crítica, que sostenía que el problema fundamental del capitalismo era la manipulación de las subjetividades con el fin de crear sujetos dóciles destinados al trabajo. En realidad, como ya había intuido Anselm Jappe en las conclusiones acerca del pasado y el futuro de la teoría crítica en su magistral libro sobre Guy Debord y la Internacional Situacionista (1993): «La verdad es que hoy en día el problema central para el capital es que no sabe qué hacer con la inmensa mayoría de la humanidad, a la que no necesita ya como trabajo vivo, dado el grado de automatización de la producción».

3) Llegados al final de las dos primeras partes de argumentación y ilustración del concepto de cotidiano desde la filosofía y la sociología, en la tercera parte de la tesis me he ocupado de las relaciones entre lo cotidiano, la sociedad de masas y el arte desde la teoría del arte contemporáneo y desde las principales formaciones y proyectos artísticos del siglo XX que han contribuido a la teoría de lo cotidiano, como *Mass Observation*, *As Found*, situacionismo y *arte povera*. La tercera parte del trabajo se centra en los discursos teóricos dedicados a la relación específica entre el arte y lo cotidiano desde la teoría del arte o, sobre todo, desde los estudios visuales y culturales, con el objetivo de analizar su función con respecto a la sociedad y a la cultura, más allá de su significado.

La principal conclusión que se deriva de esta tercera parte es que la relación arte-cotidiano tiene una doble función dialéctica en la sociedad capitalista, una más oculta y una más explícita. La primera, la más oculta, es la función de interfaz entre los lugares de resistencia y de contestación contra la cultura hegemónica, por una parte, y las instituciones y la industria, por otra. Resulta, pues, una zona de traducción, o dispositivo, que convierte y pone en comunicación la baja y la alta culturas, sobre todo operando de abajo arriba: la alta cultura vampiriza a la baja. La segunda función, la más manifiesta, es la crítica, sobre todo explícita en aquellos proyectos artísticos que han sido adscritos a la teoría de lo cotidiano al final del capítulo. Se han citado al respecto los últimos estudios de Thomas Crow, que, en el ensayo *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, publicado en España por Akal, retoma algunos aspectos de la teoría de la vanguardia de Peter Bürger y proporciona una nueva interpretación del papel de las vanguardias desde los inicios del siglo XX, en los albores de la sociedad de masas, hasta la década de los noventa, en pleno auge de la sociedad consumista. Se trata de un rol que ya se podía definir de interfaz entre la alta y la baja culturas. A partir de aquí critica la teoría de Greemberg, por un lado, y la antagónica de Shaviro, por otro, y elabora una interpretación del vínculo que las vanguardias mantenían con lo cotidiano al margen de la institución artística. Esta interpretación alternativa está basada en los estudios culturales, que evidentemente permiten una visión más dinámica de las relaciones entre el arte, lo cotidiano y la sociedad de masas. A su juicio la crisis del arte en la modernidad y en épocas posteriores, ya condenada por Greemberg, es producto de la presión económica de la industria dedicada a la simulación del arte en forma de mercancías culturales reproducibles, o sea, la industria de la cultura de masas o industria cultural. Esto le permite también aportar una interpretación del *kitsch* distinta de la de Greemberg, puesto que en su opinión el *kitsch*

nació para llenar un vacío: el trabajador urbano, sometido a un régimen laboral muy duro en las fábricas o en las oficinas, contrarrestaba esta febril actividad, y la pérdida de la autonomía laboral, con una intensa dedicación al ocio concentrada en el tiempo libre, trasladando la búsqueda de la identidad personal a las experiencias simbólicas y afectivas propias del entretenimiento.

Ya en el análisis de Thomas Crow queda de manifiesto que el escenario principal para este entramado conceptual era la ciudad moderna. Este último aspecto ha sido ensayado por Scott McCracken en un análisis de la experiencia de la ciudad moderna por parte de los artistas de principios del siglo pasado, que vivían el *shock* del cambio de la vivencia urbana cotidiana. Retomando dos conceptos clave elaborados por Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*, interpreta la experiencia cotidiana de los artistas en la ciudad moderna, y sobre todo en sus espacios de ocio y comerciales, en términos de alternancia de choque (*Erlebnis*) y distanciamiento (*Erfahrung*). En esta interpretación es clave el concepto de *fantasmagorías* de Benjamin, que alude a los productos para el consumo en los espacios comerciales ciudadanos. En fin, otro estudioso de lo cotidiano, siempre en el ámbito de los estudios culturales, Ben Highmore, después de un examen de la teoría de la vanguardia de Bürger y de las críticas de esta por parte de Hal Foster, sugiere como instrumento para una teoría de lo cotidiano en arte la aplicación de la dialéctica de lo cotidiano elaborada por Henri Lefebvre. Propone entonces el proyecto *Mass Observation* como modelo de práctica interdisciplinar que a partir de los años cuarenta del siglo XX privilegia la relación entre el arte y lo cotidiano desde fuera de la institución artística, en terreno antropológico y sociológico. Con la intención de ampliar las aportaciones del arte a la crítica, en esta parte de la tesis he dado cabida también a las experiencias del *As Found*, del situacionismo y del *arte povera*.

4) La cuarta y última parte de la tesis está dedicada a las herramientas epistemológicas para el análisis de los casos de estudio y a la ilustración de estos. Dichos casos son los fundamentos que sustentan toda la tesis, hasta el punto de que las primeras tres partes y estas conclusiones son de alguna manera el resultado del análisis efectuado en esta cuarta parte del trabajo de investigación. La principal conclusión que se desprende de este apartado es que en la producción artística del periodo 1980-2014 relacionada con el tema principal se pueden distinguir dos marcos estéticos generales y antagónicos de utilidad para la interpretación de las tendencias principales en arte a lo largo de esa época. Estos son el

*marco textual*, de índole posestructuralista, y el *marco especulativo*, de índole realista-materialista. A partir de aquí se puede afirmar un cambio de tendencia en la interpretación de los objetos, imágenes u otros elementos de lo cotidiano en las prácticas artísticas, no juzgados ya solamente por su valor simbólico o por la función lingüística que el sujeto les atribuye, sino que por su identidad física y por su agencia material en el ambiente y con respecto al propio sujeto. Se vislumbra así una nueva tendencia crítica de lo cotidiano –y de uno de sus aspectos principales en las sociedades capitalistas: el consumo– centrada no tanto en las políticas de identidad o en el lenguaje, que ha acercado la práctica artística a la producción teórica, sino en los aspectos objetuales, materiales y somáticos, que aproximan la práctica artística a «un hacer» y a la producción experimental. Estas dos tendencias, casi opuestas, coinciden en un único terreno: el de la observación, la representación y la crítica –y a veces la denuncia– de la «estetización de la vida cotidiana» y de la sociedad consumista, y sus mecanismos.

Los casos de estudio analizados se dividen en dos categorías: *discursos curatoriales* y *discursos artísticos*. Sobre todo la elección de las dos exposiciones ha sido de fundamental importancia para la definición de los marcos teóricos. Las dos muestras expuestas – *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2003-1968* (2003, Castellón, España) y *Speculations on Anonymous Materials* (2013, Kassel, Alemania)– constituyen dos estudios distintos y fundamentales de la visualidad cotidiana de la sociedad consumista y de su relativa estetización generalizada. Desde el panorama ofrecido por las dos exposiciones, y sus respectivos discursos curatoriales, que invitan a un recorrido histórico que sumando ambas abarcaba desde 1968 hasta 2013, se concluye que a lo largo de ese periodo la producción artística ha sido influida por el cambio tecnológico y sociopolítico y por algunos momentos álgidos de la historia reciente. Estos son, en el caso de *Micropolíticas*: las protestas de Mayo del 68, que derivaron en un profundo cambio cultural en Occidente, y la invasión de los medios de comunicación de masas; la época de las políticas de Reagan y Thatcher, en la década de los ochenta, que abrió el paso a la neoliberalización de la economía en Occidente; la caída del muro de Berlín en 1989, que marca el fin de la guerra fría y el principio del proceso de desmantelamiento del estado de bienestar en los países de economía capitalista; el atentado contra las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001, y el inicio del terror global. En el caso de *Speculations*: de nuevo el atentado contra las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001 y sus consecuencias militares en Afganistán, Irak, etc.; las políticas económicas promovidas en

Estados Unidos y en la Unión Europea que apoyaban las guerras de Bush; el ascenso de internet como medio de comunicación de masas de nuestros tiempos y la difusión de la cultura digital, y, finalmente, la crisis financiera global de 2008 que aún se prolonga en nuestros días.

A pesar de los distintos posicionamientos y referencias teóricas, de acuerdo con los cuales *Micropolíticas* se inscribiría en la tradición posestructuralista (marco textual) en auge a lo largo del periodo que abarca y *Speculations* estaría adscrita a la ola del reciente realismo/materialismo especulativo (marco especulativo) y del aceleracionismo, es evidente que ambas propuestas pueden ser contempladas bajo el prisma de la crítica de la visualidad y de la vida cotidiana contemporáneas. Pero mientras que la primera contemplaba un periodo que iba desde 2001 hacia atrás, proporcionando pues únicamente una mirada hacia el pasado y no hacia el futuro, la segunda propone una mirada especulativa y futurista sobre las consecuencias del cambio sociotecnológico y sociopolítico de los últimos años. Este hecho evidencia también una actitud del arte y la cultura posmodernas, que hasta ahora no miraban al futuro, sino que se limitaban a analizar el presente y el pasado a partir de lo heredado y sin pretender crear nada nuevo, en tanto que la nueva generación de artistas parece plantearse nuevamente el problema del futuro a partir de la especulación sobre el presente. Estas dos tendencias quedan perfectamente reflejadas en la estructura de las dos exposiciones.

Respecto a los *discursos artísticos*, ha sido imposible reunir en este trabajo una selección exhaustiva de toda la producción actual debido a la caleidoscópica gama de estilos y estéticas y al hecho de que es un tipo de producción en constante cambio, evolución y expansión. A partir de esta observación, se ha decidido actuar en un sentido distinto y elegir dos tipos de estéticas quizás menos obvias y difusas, pero que destacan por la adherencia a los dos marcos delineados (el textual y el especulativo) y porque se añaden a la selección de artistas –y la completan– incluidos en ambas exposiciones de referencia, aun presentando notables diferencias.

Rober Gober es un artista fundamental en la escena global a partir de la década de los ochenta y su obra es especialmente interesante dentro del marco textual porque presenta características que resumen este tipo de estética, como lo narrativo, la construcción textual y el valor simbólico y semiótico de los elementos cotidianos, que permiten una lectura estratificada e interactiva por parte del público en la que a menudo se involucra también el

cuerpo del espectador y que remite a contenidos que aluden a temas básicos de la psicología, la sociología y la política. Se concluye que el trabajo de Robert Gober despliega un conjunto de facetas que ilustran la complejidad del marco textual y en general de la estética posmoderna.

El trabajo de Nicolás Lamas necesita una explicación más detallada por ser inédito, estar casi inexplorado y haber estimulado conclusiones que, más que facilitar respuestas, plantean preguntas y permiten proyectar la mirada sobre un tipo de producción contemporánea que está por venir. Lamas deriva en un tipo diferente de manipulación plástica de los objetos cotidianos y su instalación en el espacio que lo acercan a las teorías del realismo/materialismo especulativo. Del análisis de algunas de sus obras pero sobre todo de su operar artístico y de la entrevista se deduce que su idea de la obra de arte no es nunca estable, manifestando un valor performativo que se cuestiona las relaciones entre los objetos y el espacio y que propone considerar central la experiencia vivida del objeto como un elemento no solo «enunciante», sino también «agente». La idea de obra como objeto permanente es sustituida por la de imagen visual entendida como espacialidad ambiental y temporalidad. Las obras compuestas de objetos y materiales ordinarios de Nicolás Lamas existen en un espacio contingente, temporalizado, que depende de su instalación en una espacialidad fragmentaria, hecha de relaciones provisionales entre las partes. En el caso de algunos proyectos de Lamas, a este aspecto se añade un plus desde la cultura visual actual: el binomio «visual-objeto» se complica con la revolución digital, transformándose en el trinomio «visual-objetos-virtualidad digital», trinomio que también caracteriza la realidad y la materialidad cotidianas contemporáneas condicionadas por el uso continuo de dispositivos electrónicos, lo que acerca su práctica colateralmente a la reflexión posdigital.

En obras recientes como *Blind Gestures* (2014-2016), *Platos Cave* (2016), *Black Mirror* (2016) o *Stop Motion* (2016), lo que explora y cuestiona es la interacción y la experiencia cotidiana del objeto digital en cuanto interfaz entre el cuerpo del usuario y la información digital en una doble dirección: del objeto hacia el sujeto pero sobre todo del sujeto hacia el objeto, resaltando la interacción física entre estos por medio de la materialización de esos datos somáticos y ocultos, que son los rastros dejados por las manos de los usuarios en los *touchscreens* o el reflejo de sus caras en las pantallas de ordenadores, tabletas o móviles, elementos visuales desapercibidos o no atendidos que contribuyen de todas formas a nuestra experiencia visual diaria. La elección de los objetos como medio artístico, y en

particular de los objetos digitales, adquiere entonces un significado nuevo y adicional en sus instalaciones: se convierten en elementos sensibles de nuestro entorno, al mismo tiempo visuales y táctiles, y además capaces de relacionarse entre sí y no solo con el sujeto, modificando así constantemente el ambiente: «haciendo» espacio. En sus proyectos, Lamas pone el acento en el «hacer mismo», en el «comportamiento», volviendo así a plantear la cuestión de la experiencia vivida del espacio no solo desde el punto de vista del sujeto, sino desde la perspectiva de los objetos mismos que lo habitan con su identidad material y física. Se trata de la posibilidad de obtener una experiencia distinta del objeto artístico que permite establecer vínculos continuamente mutables con el lugar, las cosas y los sujetos que transitan por él, *en un mismo plano ontológico*, manteniendo una relación dinámica con tales elementos, central en su estética. Así el arte deviene hecho, evidenciando el paso de una concepción del objeto como dimensión de permanencia a la concepción del objeto como dimensión de contingencia, activa, dinámica y, sobre todo, agente. Es decir, en las instalaciones de Lamas el espacio es concebido como un campo de relaciones en el que la obra puede acontecer y que no está simplemente habitado por las cosas, sino constituido por ellas, que ejercen su agencia entre sí y sobre los humanos. Dicho de otra forma, las cosas nos ayudan a encontrarnos en el espacio y a tomar conciencia de él. Otra conclusión que cabe extraer es la referente a la relación entre objetualidad y comportamiento, que hace hincapié no tanto en los objetos en sí mismos como en los comportamientos que, junto a estos, determinan las obras: acumular, montar, encajonar, amontonar. En realidad estas acciones no son más que algunas de las que realizamos cotidianamente con las cosas y que siempre están determinadas por la forma del espacio en el que se llevan a cabo; de modo que el resultado final de estas acciones, y la conformación que asumen esos conglomerados, no pueden por menos que estar influidos por la identidad del espacio en el que acontecen.

En conclusión, Lamas nos propone un universo formado de objetos encajonados en un puzle abierto a un abanico de posibilidades de combinación; de hecho, cuando pone en escena los objetos, no lo hace para evidenciarlos en cuanto tales, sino para «hacer espacio» o investigarlos en su profundidad física. Su conjunto de objetos, pues, viene a ser una especie de totalidad contingente y casual, aunque no caótica y sin dejar de ser causal, por cuanto está distribuida en una red que crea sentido, descripción que, en algunos aspectos, acerca su trabajo a la teoría del *Actor Red* de Bruno Latour, a la investigación propia del realismo/materialismo especulativo y a las prácticas de muchos artistas que en nuestros

días trabajan con lo cotidiano desde la contingencia, la temporalidad y la centralidad de los objetos en sus distintos papeles en la sociedad contemporánea. La complicidad con los materiales banales, o mejor dicho anónimos –haciendo un guiño a Reza Negarestani–, que sus obras demuestran dota de visibilidad a esa segunda cara de la realidad que a menudo queda oculta detrás de la función y de los significados que socialmente se les otorgan a las cosas. Como escribe Graham Harman en un célebre pasaje a propósito de la filosofía de las herramientas de Heidegger en *Ser y Tiempo*:

«Cada objeto es un acontecimiento complejo e irreductible; como ocurre con la luna, una cara de la herramienta permanece a oscuras en el silencio de su órbita, mientras la otra cara nos ilumina y desafía con su borboteante superficie. Ningún objeto, por banal que sea, es solo el representante vacío de una reserva fija de presencia calculable. Por inocente que parezca un objeto, hace, de todos modos, incisiones en el ser, explota en sus poderes en un nivel que siempre se escapa de nuestra vista»<sup>330</sup>.

Enfocadas desde esta perspectiva, las obras de Lamas vienen a ser catalizadores capaces de sacar a la luz los contornos de la segunda cara de la realidad, como cuando las herramientas fallan y hacen emerger ese «submundo sombrío de pura eficacia»<sup>331</sup>, invisible y no humano que comparte y constituye con nosotros el mundo en todos sus niveles y constelaciones.

---

<sup>330</sup> Graham Harman, *Hacia el realismo especulativo*, op. cit., p. 26.

<sup>331</sup> *Idem*, p. 76.

## 6 Bibliografía

### Libros, capítulos de libros y ensayos

Aliaga, Juan Vicente, «Tiempos de receso. Algunas notas sobre la problemática de los géneros y el arte en 2003», en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortés (eds.), *Micropolíticas: arte y cotidianidad: 2001-1968*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

——, María de Corral y Miguel G. Cortés, «La reivindicación de la experiencia. ¿Hay espacio para lo pequeño en un mundo global?», en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortés (eds.), *Micropolíticas: arte y cotidianidad: 2001-1968*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

Álvaro, Daniel, *et al.*, *Jean Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2012.

Ammann, Jean-Christophe, «A workroom under the staircase», en Peter Fischli, Jean-Christophe Ammann, David Weiss y Rolf Lauter (eds.), *Peter Fischli / David Weiss: Raum unter der Treppe / Jean-Christophe Ammann, Rolf Lauter*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1995.

Archey, Karen, y Robin Peckham, *Art Post Internet*. Beijing: UCCA y Goethe Institut, 2014 [catálogo de la exposición].

——, y ——, *Art Post Internet*. Beijing: UCCA y Goethe Institut, 2014 [folleto de la exposición].

Armstrong, Elizabeth, «Everyday Sublime», en Elizabeth Armstrong (ed.), *Peter Fischli, David Weiss: In a restless World*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

Arozamena, Alejandro (ed.), *et al.*, *El arte no es la política. La política no es el arte. Despertar de la historia*. Madrid: Brumaria, 2014.

Avanessian, Armen, y Robin Mackay. *#Accelerate#The accelerationist reader*. Falmouth: Urbanomic, 2014.

———, y Andreas Töpfer, *Speculative Drawing. 2011-2014*. Berlín: Sternberg Press, 2014.

———, y Luke Akrebowsky, *Aesthetics and Contemporary Art*. Berlín: Sternberg Press, 2014.

Badiou, Alain, *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002.

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1969.

———, *Simulations*. Nueva York: Semiotext(e), 1983.

———, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2007.

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.

Bourriaud, Nicolas, «Estética relacional», en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

———, *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milán: Postmediabooks, 2004.

Borchardt-Hume, Achim, «Prologue», en Iwona Blazwick y Achim Borchardt-Hume (eds.), *Keeping it Real: From the ready-made to the everyday, The D. Daskalopoulos Collection*. Londres: Whitechapel Gallery, 2010-2011.

———, «Material Intelligence», en Iwona Blazwick y Achim Borchardt-Hume (eds.), *Keeping it Real: From the ready-made to the everyday, The D. Daskalopoulos Collection*. Londres: Whitechapel Gallery, 2010-2011.

Brea, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

Brega, Matteo Giovanni, *L'estetizzazione del quotidiano. Dall'Arts and Crafts all'Art*

*Design*. Milán: Mimesis, 2012.

Bryant, Levy R., *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanity Press, University of Michigan, 2011.

———, Nick Srnicek y Graham Harman, *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Repress, 2011.

Bresson, Robert, «Notas sobre el cinematógrafo», en VV.AA., *0-24h Ignasi Aballí*. Barcelona: Mela Dávila, 2005.

Cameron, Dan, «Entrevista a Ignasi Aballí», en VV.AA., *0-24h Ignasi Aballí*. Barcelona: Mela Dávila, 2005.

Cortés, José Miguel G., «Micropolíticas, la culminación de un proyecto», en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortés (eds.), *Micropolíticas: arte y cotidianidad: 2001-1968*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

Cox, C., J. Jaskey y S. Malik (eds.), *Realism Materialism Art*. Center for Curatorial Studies, Bard College: Stenberg Press, 2015.

Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.

Cueff, Alain, «The artwork – The work», en Loock Ulrich (ed.), *The 80s. A topology*. Oporto: Museu Serralves, 2007.

De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. París: Gallimard, 1974.

Daskalopoulos, Dimitris, *Dimitris Daskalopoulos Foreword*, en Achim Borchardt-Hume (eds.), *Keeping it Real: From the ready-made to the everyday, The D. Daskalopoulos Collection*. Londres: Whitechapel Gallery, 2010-2011.

Danto, Arthur Coleman, «Play/Things», en Elizabeth Armstrong (eds.), *Fischli and Weiss*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

———, *After the End of the Art: Contemporary art and the pale of History. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Princeton, N.J.*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Fabris, Adriano, *Essere e Tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*. Roma: Carocci, 2000.

Featherstone, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

Foster, Hal, *The Return to the Real*. Cambridge y Londres: MIT Press, 1996.

———, «Este cadáver es por un funeral equivocado», en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortés (eds.), *Micropolíticas: arte y cotidianidad: 2001-1968*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

———, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 2008.

García, George I., *La producción de la vida diaria. Temas y teorías de lo cotidiano en Marx y Husserl*. San José: Perro Azul, 2005.

Giannelli, Ida, «Premessa», en VV.AA., *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo* (catálogo). Milán: Charta, 2000.

Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*. París: Éditions de Minuit, 1973.

Groys, Boris. «The Speed of Art», en Elizabeth Armstrong (ed.), *Fischli and Weiss*, Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

———, «Topología del arte», en Juan Vicente Aliaga, María de Corral y Miguel G. Cortés (eds.), *Micropolíticas: arte y cotidianidad: 2001-1968*. Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2003.

Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.

Guattari, F., y S. Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Harman, Graham, *Además opino que el materialismo ha de ser destruido*. México: Cocom Press, 2013.

———, *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Heidegger, Martin, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Higmore, B., «Awkward Moments: Avant-Gardism and the Dialectics of Everyday Life», en Dietrich Scheunemann (ed.), *European Avant-Garde: New Perspectives (Avant-Garde Critical Studies 15)* (2000), pp. 245-264. Ámsterdam: Rodopi.

Hudek, Antony (ed.), *The Object*. Minneapolis: MIT Press. The University of Minnesota, 2014. [Edición española: Barcelona, Akal, 2014.]

Huerta, Mónica Inés, *Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck* (tesis de doctorado en Historia del Arte). University of Michigan, 2010.

Jappe, Anselm, *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998.

Jonhstone, Stephen, *Everyday*. Minneapolis: MIT Press. The University of Minnesota, 2008.

Latour, Bruno, *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Lauter, Rolf, «Peter Fischli/David Weiss. Room under the Staircase», en Jean-Christophe Ammann y Rolf Lauter (eds.), *Peter Fischli / David Weiss: Raum unter der Treppe / Jean-Christophe Ammann, Rolf Lauter*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1995.

Lefebvre, Henri, *Il marxismo*. Milán: Garzanti, 1960.

———, *Critique de la vie quotidienne, II. Fondements d'une sociologie de la quotidianité*. París: L'Arche, 1961.

———, *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

Lichtesten, Claude, y Thomas Schregeberger, *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Ámsterdam y Zúrich: Lars Müller Publishers, 2001.

Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Maldonado, Tomás, *Disegno industriale: un riesame*. Milán: Feltrinelli, 2013.

Marí, Bartomeu, «Retrato de lo real por la ausencia», en VV.AA., *0-24h Ignasi Aballí*. Barcelona: Mela Dávila, 2005.

Matelli, Federica, *La filosofía del Corpo di Jean Luc Nancy e l'estetica tecnologica* (tesis de licenciatura en Filosofía). Universidad de Pisa, 2004.

——, «New Media Pop», *Arte electrónico. Entornos cotidianos*, colección Paper pa un debat coordinato por Vanina Hofmann. Barcelona: Ramon Llull, 2007.

Meillassoux, Quentin, *After the finitude. An Essay on the Necessity of Contingency*. Londres: Continuum, 2007.

——, *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

——, «El tiempo que no deviene», en Alejandro Arozamena (ed.), *El arte no es política, la política no es el arte*. Madrid: Brumaria, 2015.

Misiano, Viktor, «Radical Quotidian. Art of Meta Quotidian», en Jonathan Watkins (ed.), *Everyday. XI Biennale of Sydney (1998)* (catálogo de la bienal). Sídney: Biennale of Sydney, 1998.

Nancy, Jean-Luc, *La comunidad inoperosa*. Nápoles: Cronopio, 1995.

——, *L'esperienza della libertà*. Turín: Einaudi, 2000.

——, *Essere Singolare Plurale*. Turín: Einaudi, 2001.

Negarestani, Reza, *Ciclonopedia. [Complicidad con materiales anónimos]*. Segovia: Materia Oscura, 2016.

Papasteriagis, Nikos, «Everything That Sourronds: Art Politics and Theories of the Everyday», en Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday*. Londres: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2008.

Pasquinelli, Matteo, *Algoritmi del capitale. Acceleraionismo, macchine della conoscenza e autonomia comune*. Verona: Ombre Corte, 2014.

Perry, Gill, «Dream Houses: Installations and the House», en Gill Perry y Paul Wood (ed.), *Themes in Contemporary Art, Art of the 20th Century Series*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Pfeffer, Susanne (ed.), *Speculations on Anonymous Materials* (catálogo de la exposición).

Londres: Koenig Books, 2017.

Phataranawik, Phatarawadee, «When Two Become One», en *Everyday. XI Biennale of Sydney (1998)* (catálogo de la bienal). Sídney: Biennale of Sydney, 1998.

Renton, Andrew, «Complicaciones de la ausencia: Ignasi Aballí y el objeto trabado», en VV.AA., *0-24h Ignasi Aballí*. Barcelona: Mela Dávila, 2005.

Serota, Nicholas, y David Ross, «Il Quotidiano: Conversazione», en *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo*. Milán: Charta, 2000.

Srnicek, Nick, y Alex Williams, «Manifiesto for an Accelerationist Politics», en J. Johnson (ed.), *Dark Trajectories: politics of the Outside*. Miami: Name, 2013.

Vattimo, Gianni, «Derrida e l'oltrepassamento della metafisica», en Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza* (introducción). Turín: Giulio Einaudi, 1971-1990.

Verzotti, Giorgio, «Segnali di vita. Cinque annotazioni sul rapporto fra arte d'avanguardia e vita Quotidiana», en VV.AA., *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo* (catálogo). Milán: Charta, 2000.

Vischer, Theodora, *Robert Gober: Sculptures and Installations 1979-2007*. Basilea: Steidl/Schaulager, 2007.

VV.AA., *55. Esposizione Internazionale d'Arte. Il palazzo enciclopedico* (catálogo de la Bienal de Venecia 2013). Venecia: Marsilio Editori, 2013.

Watkins, Jonathan, «Every Day», en Jonathan Watkins (ed.), *Everyday. XI Biennale of Sydney (1998)*. Sídney: Biennale of Sydney, 1998.

———, «Continuità di realismo e quotidiano», en VV.AA., *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo* (catálogo). Milán: Charta, 2000.

Wajcman, Gérard, «Memoria, Visión, espera», en VV.AA., *0-24h Ignasi Aballí*. Barcelona: Mela Dávila, 2005.

### **Artículos en revistas científicas**

Felsky, Rita, «The invention of Everyday Life», *New Formations. A journal of culture/theory/politics* 39 (1999-2000): 15-31. Londres: Lawrence & Wishart.

Ganguly, Keya, «Introduction», *Cultural Critique* 52 (otoño 2002): 1-9. University of Minnesota Press.

Gregory J. Seigworth y Michael E. Gardiner, «Rethinking everydaylife. And then nothing turns itself inside out», *Cultural Studies*, vol. 18, n.º 2/3 (marzo-mayo 2004): 139-159.

McCracken, Scott, «The Completion of Old Work: Walter Benjamin and the Everyday», *Cultural Critique* 52 (2002): 145-166. Ed. University of Minnesota Press.

Rancière, Jacques, «Le ressentiment anti-esthétique», *Magazine littéraire* 414 (noviembre 2002).

Tornero Salinas, Angélica, «Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte», *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos* 16 (2012-2013): 88.

Zambianchi, Claudio, «“Oltre l’oggetto”: qualche considerazione su Arte Povera e performance», *Ricerche di Storia dell’Arte* 3 (septiembre-diciembre 2014): 20-34. Roma: Carocci.

### **Artículos en revistas especializadas**

Camacho, Enzo, y Lien, Amy, «Speculation on Anonymous Materials», *Flash Art* 295 (marzo-abril 2014).

Foster, Hal, «An Art of Missing Parts», *October*, vol. 92 (primavera 2000). Cambridge: MIT Press.

Larios, Pablo, «Speculation on Anonymous Materials», *Frize* 13 (marzo-abril 2014).

Maureen, Sherlock, «Half Fairy Tale: Robert Gober in Venice», *Sculpture Magazine* 20,

n.º 9 (2001).

Norden, Linda, «Robert Gober: Schaulager, Basel», *ArtForum* (mayo 2005).

——, «Robert Gober», *ArtForum* (abril 2007).

Robert, Gober, «Cumulus from America», *Parkett* 19 (1989).

Smolik, Noemi, «Speculation on Anonymous Materials», *Artforum* (mayo 2014).

Spector, Nanby, «Robert Gober: Homeward- Bound», *Parkett* 27 (1991).

Weinstein, Matthew, «The House of Fiction», *Artforum International* 28 (1990).

### **Números de revistas dedicados al tema específico**

Askin, Ridvan, Paul J. Ennis, Andreas Hägler y Philipp Schweighouse (eds.), «Speculation V. Aesthetics in the 21st Century», *Speculation Journal. A Journal of Speculative Realism* (2014). Nueva York: Punctum Books.

Avanessian, Armen, Philipp Ekardt, Isabelle Graw y Hanna Magauer, «Specualtion», *Texte Zur Kunst* 93 (2014). Berlín: Europrint.

*October Magazine* 155 (invierno 2016). Cambridge: MIT Press.

Tymieniecka, Anna-Teresa (ed.), «Human Creation Between Reality and Ilusion», *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, vol. LXXXVII (2006). Dordrecht: Springer.

### **Artículos en periódicos**

Hontoria, Javier, «Fischli&Weiss. Nuestro trabajo está poblado de problemas no resueltos», *El Cultural.es*, 1 mayo de 2009 [consultado en línea; <http://www.elcultural.com/revista/arte/Fischli-Weiss/25200>].

Fabra, María, «El arte y la vida de los últimos 30 años se funden en “Micropolíticas”», *El País*, 26 julio de 2016.

Guerra, Carles, «Políticas cotidianas», *La Vanguardia*, 9 abril de 2003.

Molina, Ángel, «Extranjeros de nosotros mismos», *El País*, 26 abril de 2003.

Negri, Antonio, «Reflexiones alrededor del “Manifiesto por una Política Aceleracionista”», *Carne Negra Fanzine* 3 (enero 2015); <https://carnenegro.com/2015/01/01/reflexiones-alrededor-del-manifiesto-por-una-politica-aceleracionista/>.

Pardo, José Luis, «Breve Historia de la Micropolítica», *El País.com*, 6 de septiembre de 2003 [consultado en línea:

[http://elpais.com/diario/2003/09/06/babelia/1062803168\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/09/06/babelia/1062803168_850215.html)].

Vogel, Carol, «Monumental Guber Acquired by MOMA». *The New York Times*, 13 de mayo de 2005, Arts section, Midwest edition.

### **Artículos en revistas electrónicas**

Saxer Marx, «Utopia, Technocracy and Struggle: Ways Out of The Crisis of Social Democracy», *Social Europe* (2013); <https://www.socialeurope.eu/2013/11/utopia-technocracy-and-struggle-ways-out-of-the-crisis-of-social-democracy/> [consultado el 15 de octubre de 2015].