

---

«Hay bebés feos  
[Verdad de la buena]»  
El *marketing* estético  
de la perogrullada

Fernando Castro Flórez

*Estética del voyeurismo*

Estamos entrando, en el arte actual, en lo que denominaré una completa *literalidad*, donde *de nada se te dispensa*. Me refiero a ese tipo de narrativa en la que si se nombra un accidente hay que pasar, inmediatamente, a la fenomenología de las vísceras, acercar la mirada hasta que sintamos la extrema repugnancia, si de caspa se trata tendremos que soportar la urgencia de quitarnos la que se nos acumula en la chaqueta y, por supuesto, si aparece, en cualquiera de sus formas, el deseo (en plena «sexualización del arte») habrá que contar con la *obscenidad* como lo que nos corresponde. «Poner nuestra mirada al desnudo, ése –afirma Roland Barthes– es el efecto de la literalidad». Cuando la contracultura es, meramente, testimonial (o mala digestión, sarcasmo vandálico en el hacke-

rismo) y la nevera museística ha congelado todo aquello que, en apariencia, se le oponía, parece como si fuera necesario deslizarse hacia un *realismo problemático* (donde se mezcla el sociologismo con las formulaciones casi hegemónicas de lo abyecto), más que en las pautas del rococó subvertido que establecieron las «instalaciones»; hoy por hoy, materia prima de la rutina estética, en un despliegue desconocido de las tácticas del reciclaje. Sería tedioso reiterar que *la escatología es nuestro destino*, precisamente cuando el higienismo político, la profilaxis sexual y la lobotomización de la crítica han convertido al minimalismo en esqueleto de la canonización. El *Gestell* es chasis, bastidor o, en descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, escaparate en el que volver a «localizar» nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado.

Hay un evidente culto al voyeurismo y la estética de la espontaneidad populista, esos retazos de vida, reducidos al ridículo; nos rodea el deseo imperialista de *verlo todo*, la obligación mediática de encontrar «testimonios estremecedores», aunque propiamente tengan que crearlos. Hay una simulación constante de proximidad, es decir, hemos consumado la impostura de la inmediatez, pero acaso eso nos permite cobrar conciencia de que, finalmente, la pasión por lo Real supone una entrega a lo espectacularizado. En vez de hablar de *clausura de la representación* es preciso comprender que se ha impuesto un *arte terminal*. El control ya es una forma del medio ambiente, el horizonte ha sido reemplazado por multitud de escaparates catódicos; aquel Estado policial que Foucault analizara casi clínicamente ha mutado. El temor al Gran Hermano está abismado en la acumulación de infinitas secuencias, una parálisis que es consecuencia de la hiperactividad o, en realidad, resultado de un permanecer adormilado ante las pantallas, escuchando todos los teléfonos, recopilando todas las huellas: «después de las antiguas resistencias al control –advierte Jean Baudrillard–, vemos llegar las nuevas resistencias a la información forzada, a la hipercodificación

de las relaciones a través de la información y la comunicación». Si la «narrativa» porno obliga a torsiones y curvaturas inverosímiles para mostrar lo que el todo el mundo sabe que está ahí, la estrategia estético-artística tiene, infectada de literalismo, que mostrarlo todo en primer plano, con un fuerte componente de patetismo, para evitar que se le acuse de «sublimación».

### *El arte en la era de la talibanización inevitable*

Como era de esperar, la «intervención» de Santiago Sierra en la Sinagoga de Pulheim-Stommein ha levantado una inmensa polémica; de hecho apenas había sido inaugurada cuando ya fue, drásticamente, clausurada. Los espectadores podían entrar, de uno en uno, acompañados por un bombero, provistos, para no perecer, de máscaras de gas, para exponerse durante unos minutos a la *sensación mortal* de estar en una estancia repleta de monóxido de carbono generada por seis vehículos en marcha cuyos tubos de escape estaban conectados a ese «siniestro» espacio artístico. El Consejo Central de los Judíos de Alemania ha calificado la obra de Sierra de «ofensa contra las víctimas». En la memoria histórica moderna, Auschwitz sigue siendo el *lugar de la catástrofe*, donde la «mutilación» y el asesinato en masa fueron la *norma*: una destrucción *desdiferenciadora*. En 1969 realizó Anselm Kiefer la serie de fotografías *Ocupaciones*, en las que realizó el saludo hitleriano en lugares como Küssnacht, Bellinzona, Roma, Paestum, Pompeya, Montpellier, Arles y Sète. Este artista entra en el territorio de un argumento infausto, con una actitud desconcertante que tiene un carácter perverso; haciendo el saludo del *Sieg Heil* viola un tabú, por medio de una puesta en escena que es, propiamente, una ridiculización. Algunos críticos llegaron a calificar a Kiefer de *neonazi*, como si fuera necesario mantener hiperactiva la táctica de la anatematización,

como justo reflejo de la *amnesia colectiva*. En los cuadros de Manuel Ocampo hay una *proliferación delirante de esvásticas*, como si pretendiera exorcizar ese signo funesto, algo que ejemplifica el cuadro *Untitled (Burnt-Out-Europa)* (1992), en el que Jesucristo, con cuerpo de halcón, sobrevuela el campo de concentración, donde una multitud de excitados y sombríos diablos se mueven en todas direcciones mientras alguno defeca junto al cráneo de un burro; en esa obra los judíos están literalmente ausentes, las víctimas se *echan en falta*. Esta obra, censurada en la IX Documenta de Kassel, es una meditación sobre los judíos asesinados en las Solución Final como una *ausencia* estructurada dentro de la Europa contemporánea. En una pared de la instalación de Manuel Ocampo *¿Por qué tengo que preocuparme por una chica que se rasca donde le pica? Un siglo y medio de Arte Moderno en doce pasos* (1999) podía leerse una frase comprometedora, «Poesía después de Auschwitz», escrita con letras enormes, como si fuera el anuncio de una película, sobre una montaña de inmundicia, acaso el fragmento del paisaje de un basurero, donde están semienterradas la estrella de David, la cruz y la esvástica, en aberrante vecindad con una raspa de sardina, una ristra de chorizos, una botella abandonada por cualquier borracho, una lata vacía y, en los extremos, un jamón y la pierna de un hombre. El nombre del campo de concentración, asociado o, mejor, convertido en parodia de las célebres reflexiones de Adorno, cae como ácido sobre la piel de un público acostumbrado a los lodos del arte contemporáneo.

Los artistas no pueden sostener su trabajo en un vacío cultural gobernado sólo por la moda, la cibertecnología, la nostalgia y el cinismo o entretenerse coqueteando con la violencia y el sexo, parecidos a esos jueces de *El proceso* de Kafka que durante los interrogatorios nocturnos ojean libros pornográficos. Entre la obscenidad y la repugnancia, algunos proyectos artísticos contemporáneos transmiten un sentimiento de culpa irracional, como si los creadores

res estuvieran «sujetos» a deseos inconscientes reprimidos. *Domina un sentimiento enrarecido de falta*. En el odio actual está precisamente el resentimiento de todo lo que no ha tenido lugar. Pero el odio no sólo está dirigido a lo extraño y, por antonomasia, al extranjero; sorprendentemente, suele afectar al vecino, al *otro que está más próximo*. El diagnóstico que hace Enzensberger sobre nuestra sociedad agitada por terroristas, neonazis, traficantes de drogas o *hooligans* no puede ser más drástico: la guerra civil ya está presente en todas las metrópolis. Al mismo tiempo, parece como si hubiera desaparecido el mecanismo regulador de la autoconservación: la locura suicida colectiva ha perdido de vista la categoría de futuro. Nos hemos vuelto, lo sepamos o no, cabalmente *punks*, podemos gritar, hasta perder el aliento: «God Save The Queen».

La culpa de todo la tiene una palabrita polinesia: *tabú*. Allí, aunque resulte, tal y como advirtiera Freud, difícil de traducir, se encuentra unido lo aparentemente opuesto: lo sagrado o consagrado y lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro. Nuestra neurosis obsesiva nos impulsa, una y otra vez, a tocar lo que nos aterra, a revolcarnos en la inmundicia para soportar mejor la imposibilidad contemporánea del intercambio simbólico. Parece como si muchos artistas buscaran, precisamente, la *redención en los desechos*, que son, propiamente, la marca de los hombres. Bataille pensaba que la repugnancia primitiva era quizás la única fuerza violentamente actuante que puede dar cuenta del carácter de exterioridad zanjada propia de las cosas sociales: el núcleo social es tabú, es decir, intocable e innominable; participa desde el principio de la naturaleza de los cadáveres, de la sangre menstrual o de los parias. El asco está unido al peligro, desde la contaminación al miedo a ser mancillado, impide, en términos freudianos, la satisfacción del deseo inconsciente y nos recuerda nuestra *animalidad*, pero es eso abominable y aterrador lo que nos mantiene, aunque sea precariamente, juntos. *Lo que tenemos que soportar es la carroña*,

como esa violenta visión baudelairiana del cadáver en un camino pedregoso.

Desde las paredes pintadas con grasa humana o las estancias en las que respiramos el vapor generado por el agua con el que se han limpiado cadáveres en la morgue, «regaladas» por Teresa Margolles, a la *performance* de Aníbal López en que atraca, pistola en ristre, a un transeúnte, se extiende lo que debería calificarse, siguiendo una sugerencia de Perniola, de *arte idiota*. El literalismo de lo banal nos asedia y, mientras en el Occidente cansino nos entretenemos, como perfectos pijos, con la retórica del vandalismo, persiste en la retina la impactante imagen de los gigantescos Budas que los talibanes redujeron a polvo en Afganistán en marzo del 2001, singular preámbulo de la Gran Demolición de las Torres Gemelas. Podemos quedar hipnotizados por los Teletubis, pero mientras tanto la *talibanización* ha tomado el mando incluso de las operaciones estéticas. Como señala Cioran, no hay intolerancia, intransigencia ideológica o proselitismo que no revelen el fondo bestial del entusiasmo: «el hombre pierde su facultad de indiferencia: se vuelve virtual asesino; transforma su idea en un dios: las consecuencias son incalculables». Las *mercancías paradójicas* que llamamos «arte contemporáneo» están delimitadas por un discurso conspiratorio o, en otros términos, han transformado la violencia en *estrategia de la amenaza*: «El arte –señala Baudrillard– se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura iconoclasta moderna ya no consiste en destruir las imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta en fabricar un profusión de imágenes en las que no hay nada que ver». Insisto, como era de esperar, la instalación de Sierra está ya «definitivamente cerrada». El proyecto *245 Kubikmeter* permaneció abierto tan sólo un día. ¿Ha conseguido este artista cumplir con su propósito? ¿Tenía alguno? Tal vez le guiaba únicamente el imperdonable «*délire de toucher*» lo Real. Nos recuerda la ambivalencia del tabú y, al mismo tiempo, nos hace dudar de que

sea cierto que donde está el peligro surge lo que salva. Vivimos en la completa angustia farmacológica: todo lo que nos administran sabe a veneno. Acaso sea cierto que la nostalgia de la barbarie es la última palabra de cada civilización.

*Todo a cien [El derecho al «síndrome»]*

«*El desierto crece*. Lo salvaje —escribe Félix Duque— está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual adónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos «sintamos en casa», esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el *slogan* de una conocida agencia de viajes alemana: “Déjenos que programemos sus vacaciones”. Estamos afectados por el *síndrome de Babel* específico de nuestro Multiverso, aunque fácilmente en un viaje programado (en el que hay que ver lo que es *necesario* ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama síndrome de Estocolmo, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el *tiempo muerto*. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son conscientes del carácter inhóspito de la *ciudad cainita*. Ese primer hombre, que míticamente amuralla el territorio y cimenta el espacio «habitable», es un delirante, alguien que se desvía del surco. No es raro que encontremos refugio precario, llenos de miedo, en el búnker, sobre todo cuando se extiende la sospecha de que acaso una casa, a pesar del fuego resguardado en la memoria, no fue nunca un hogar. «Todo “hogar” —apunta lúcidamente Félix Duque— es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. “Hogar” es el lugar de la infancia (de la falta

de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante– volver a él». La casa, ese lugar, por simplificar al máximo, en el que habitualmente se come, es, en muchísimos sentidos, *lo indigesto*. Algunos individuos comienzan a acumular en sus casas toda clase de cosas, desde ropas viejas a cartones putrefactos, electrodomésticos inservibles o perros abandonados; sufren el síndrome de Diógenes aunque les falta, por supuesto, el saber vivir de aquel antiguo sabio que, por lo menos, apartó de sí la «mascarada». Todos estamos, de una forma u otra, bunkerizados o metidos, tal vez sin saberlo, en la cripta en la que soportamos una *claustrofobia intolerable*. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*. Todo, incluso aquello que nos atemorizaba, termina por ser *grotesco*, es decir, ornamental. Resulta, por ejemplo, extremadamente fácil aceptar *lo peor* cuando asistimos a la universalización de la noción de víctima, transformada en «imagen sublime». El imperio de los *media* ha enseñado que la forma de conseguir algo «memorable» tiene que ver con el síndrome de Eróstrato (en recuerdo de aquel griego que prendió fuego al templo de Diana con el único objetivo de que su nombre fuese conocido públicamente y conseguir así pasar a la posteridad). Finalmente, la salida (en el pantano de la mascarada contemporánea) es la salvajada o la pura y lisa tontería.

Y, de pronto, un tal Massimo Piatelli informa para el *Corriere della Sera* de que en una remota región de Turquía han aparecido *cuadrúpedos humanos*. Era previsible. Se trata de cinco hermanos que caminan, según queda documentado en fotografías y vídeos, sobre pies y manos debido a un defecto congénito. Clínicamente definido como el *síndrome de Uner Tan* (bautizado, como mandan los cánones, con el nombre del descubridor de tamaña anomalía) este cuadru-



pedismo está unido a un significativo retraso mental. Algunos se han lanzado a señalar que por fin ha aparecido el «eslabón perdido». Otro científico llamado Tayfun Ozcelik, profesor de genética humana de la universidad de Bilkent de Ankara, ha acudido hasta Iskenderun para estudiar el sorprendente descubrimiento y afirma, emocionado, que puede que esto nos ayude a «resolver los enigmas de la evolución humana». Resulta que acabamos de descubrir a unos tipos con callos en las manos, encorvados patéticamente y nos parece algo *extraño*. Basta volver la vista en derredor para comprobar que todos, incluso yo mismo, caminamos y vivimos de esa manera desde hace muchos años. *Nosotros*, idiotas perfectos, somos el mítico «eslabón perdido»; no hay que explorar nada en Turquía a no ser que se les quiera cerrar la puerta de la Unión Europea por retrasados y cuadrúpedos vocacionales. *Fake* o *freak*, tontería abismal o mentira globalizada.

Pero en la época de la *reclusión-reality-show* faltaba otro síndrome, el «ejemplar», ese que escenificó, perfectamente compuesta (con el pañuelo tapando el pelo y con gestos estudiados milimétricamente), Natascha Kampusch cuando «escapó» de largos años de reclusión en un zulo. La historia es sobradamente conocida: una niña es secuestrada en Austria por un maniaco que la entierra como un tesoro hasta que ella escapa y él, desesperado se suicida. Se ha llegado a decir que «nunca un secuestro fue tan rentable». Ciertamente, las plusvalías de ese delito hacen temblar a las bienaventuranzas, esto es, bastantes pensarán que compensa sufrir aunque sea claustrofobia crónica con tal de ganar dinero a espuestas y, sobre todo, conseguir la anhelada fama televisiva. Algunos rumores apuntan a la existencia de videos pornográficos grabados clandestinamente por Prikopil, el perverso sujeto que ocultó la «inocencia» de la niña, aunque habría que reparar en que todo lo que se emitió tras la fuga es también *macabro*. Desde las uñas mordisqueadas al hieratismo del rostro, de la indumentaria a los momentos en los que

las manos se replegaban sobre el cuerpo, todo lo que hizo ante las cámaras Natascha ha sido sometido, quirúrgicamente, a interpretación. Y ahora resulta que puede que todo haya sido un montaje: la madre tendría lazos amistosos con el monstruoso delincuente, el padre habría actuado, desde el principio, con ánimo de lucro, la propia muchachita estaría entregada a la más monumental de las mentiras porque, en realidad, estaba de «visita» en aquella casa *sinistra* (familiar, tal y como expresó Freud, y extraño). Más allá del síndrome de Estocolmo, asistimos a la construcción mediática del *síndrome de Natascha Kampusch*, en el que entran los elementos de la farsa y el sadomasoquismo, la profanación de lo virginal y la reaparición de una subjetividad post-Kaspar Hauser que no pugna por aprender a decir algo sino que tiene preparadas todas las respuestas para las *entrevistas* que tienen, necesariamente, que concederse. Por fin disponemos de una rudimentaria herramienta «interpretativa» para comprender las pulsiones de los concursantes de los programas de *tele-realidad*, de todos aquellos que gimotean antes de enfrentarse al karaoke, esos patéticos que se abrazan a sus familiares como si estuvieran a punto de ser ejecutados. Son hiperconscientes de la farsa, saben, por supuesto, que hay que contestar *después de la publicidad*.

### *El dulce placer de hacer el tonto*

Como bien dice Perniola, ahora somos todos *performers* más o menos hábiles y capaces. Por ello, aún más comprometedor y apremiante se revela la exigencia de ofrecer una *performance* única, singular, incomparable. Las dos tradiciones fundamentales de la *performance*, que tienen que ver con lo «espiritual» (usualmente místico-orientalizante) y con lo «atlético» (coreográfico, excesivo, sudoroso), han sido desbordadas por la pasión escatológica y la in-

mensa tela de araña del *reality show*. Ciertamente uno de los artistas que con más lucidez ha desarrollado la estilística de la *foto-performance* es Erwin Wurm. La humorística alusión de Wurm a lo «políticamente correcto» acota una serie de acciones «eclesiales»: un cura tumbado en los bancos, otro con una manzana en la boca, uno más orando en un campo de fútbol en el incomparable y sublime entorno de unas altas montañas. Una fotografía, casi abstracta, focaliza un montón de moscas muertas cerca de un confesionario, mientras un sujeto, acaso el mismo cura extravagante, se oculta tras un tablón. El colmo del desafuero y el patetismo es un anciano que, con los pantalones bajados, intenta fornicar con un muro musgoso. No cabe duda de que las *poses fotográficas* de este artista que se autorretrata orando piadosamente (sus obras pueden entenderse como oraciones, sentencias, enunciadas con enorme precisión) son francamente divertidas. En tiempos de retórica de la banalidad, por lo menos Wurm da una vuelta de tuerca al canon del «menos es más» y con cualquier cosa, en un minuto, monta el pollo con su *humor líquido*. Un *sosias* llamado Cagon and Crista, se encarama al techo del Museo y canta algo patético, de remate suelta una meada. Ese *destronamiento carnavalesco* es aceptado por la Institución como algo «lógico» e incluso necesario. Todos saben que, finalmente, la perversión lo que hace es instaurar la Ley. El que hace el tonto podría enseñarnos a marcar el paso.

### *Muecas ante el espejo*

Žižek ha comparado la invasión del cuerpo por una criatura alienígena, tal y como sucede en las películas *Alien* de Ridley Scott o *Hidden* de Jack Sholder, con *La máscara* o *Mentiroso compulsivo*, ambas protagonizadas por Jim Carrey. Frente al objeto interno externalizado (la mierda o el ser horrendo que nos revienta) estaría

la máscara como objeto maligno que tiene vida propia y se apodera del sujeto que se la pone en la cara. Conocemos ese *destino* gesticulante: ser un personaje de dibujos animados o alguien que intenta compulsivamente decir la verdad como una tortura insostenible. Al final resulta que tenemos que hacer muecas ante el espejo para escapar de la catástrofe. Podemos ver a Jerry Lewis interpretando *su papel* de idiota, provocando una catástrofe cotidiana y convirtiéndose en el blanco de todas las miradas despreciativas; la única forma de borrar la vergüenza es, para este desquiciado que prefigura a Mister Bean y las patosidades del artista Pierrick Sorin, *auto-ridiculizarse*. Todas las repeticiones, incluido el retablo de la estupidez, han terminado por convertir el mundo en una interminable *mascarada*. Todavía no sabemos si la pantomima artística contemporánea es subversiva o una mera máscara vacía.

### *Esto es la bomba*

Nos encontramos en una cultura, de acuerdo con un calificativo de Steiner, del *after-word*, de lo *epilodal*, donde la proliferación de los comentarios nos aparta de las «presencias reales». Es lógico que en el cine del Imperio se compongan narraciones del *déjà vu* o de la amnesia, que soñemos con un tiempo plegado o con la liberación definitiva de los traumas. Es obvio que el *neodecorativismo ideológico* aplaude esta apoteosis del *arte como territorio ocioso*. «Vivimos –dice James G. Ballard– en un mundo casi infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátase de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho en seguida». Junto a la estética de la cursilería y el ludismo banal prolifera una suerte de «actitud vandálica» que pretendería (eso es lo que declara enfáticamente) socavar los cimientos del sistema. Sigmar Polke, en una entrevista con Bice Curiger explícitamente titulada «La pintura es una ignomi-

nia» (1985), dice que lo verdaderamente innovador en el arte sería transferir lo que el artista hace a un área en la que su trabajo podría asumir una cualidad verdaderamente rompedora: «En realidad la innovación ocurre cuando eres capaz de efectuar esa transferencia. El presupuesto de Defensa puede seguir siendo el presupuesto de Defensa. Si el arte quisiera ser realmente innovador, algo tendría que ocurrir. Y el presupuesto de Defensa tendría que beneficiar al arte. Pero es ahí donde todo se desmonta. ¿Qué harían entonces los artistas? Fijarían explosivos a los lienzos». Extraña indicación ésta en la que se quiere buscar un *acontecimiento* en el cual el arte termina por asumir *modos* propios del terror, buscando una *efectividad* que propiamente deja al espectador sin palabras. El artista se suma, metafóricamente, a la inmensa lista de *violentos*, reclamando, de forma extraña, que sobre su actividad incida el presupuesto de Defensa. Lo que tal vez quería, inconscientemente, decir es que su imaginario explosivo necesita más madera, vale decir, reclama *más presupuesto* para sus «lúcidas» ignominias.

Mucho más recientemente, Tania Bruguera ha presentado su primera exposición individual en Madrid, titulada, sin merodeos, «For Sale». Lo que propiamente quiere *colocar* esta artista, de la que la nota de prensa de la Galería Juana de Aizpuru dice que es «conocida internacionalmente por la novedad de su trabajo conceptual en cuyo imaginario se combinan estrategias políticas de conducta social, rumor y utopía», es una serie de *performances*. Según parece los *compradores* de las *performances* firmarán un contrato que les dará derechos sobre la artista «con respecto a su tiempo, disponibilidad y exhibición de las piezas». En la inauguración realizó «Performance nueva # 1», en la que explicó cómo construir bombas caseras utilizando productos al alcance de cualquiera, como amoníaco, lejía o un aerosol. Tenía toda la razón del mundo Miguel Cereceda cuando tituló su crítica de esta «exposición», publicada en el suplemento *ABCD las Artes y las Letras*, «Pólvora mo-

jada». Porque finalmente ¿a quién se va a lanzar ese cóctel molotov? ¿Qué edificio va a ser destruido por este terrorismo doméstico? ¿Los coleccionistas y los museos (los esperados *compradores*) van a ser, de una vez por todas, eliminados de la faz de la tierra? Lo malo es que este tipo de bromas parvularias, estos gestos de «radicalismo subvencionado» se despliegan con un tono pretencioso que es, acaso, lo verdaderamente demoledor o, por ser más preciso, ridículo (en este caso sin pretenderlo).

Parece como si a los individuos narcotizados en el seno de la cultura contemporánea sólo se les pudiera *agitar* con lo teratológico. Virilio piensa que el aficionado del arte está siendo machacado por lo mediático, especialmente por sus tendencias de *academización del horror*, provocando un discernimiento alterado: «primera etapa –apunta en su ensayo «Un arte despiadado»– de una desrealización acelerada, el arte contemporáneo acepta el afán de emulación del exceso y, así, de la insignificancia, tomando como ejemplo el carácter “heroico” del arte oficial de antes, la obscenidad que, de ahora en más, sobrepasa todo límite, con las *snuff movies* y la muerte en vivo...». La bomba y el atentado casero terminan por ser cosas que fascinan a los artistas, situaciones transformadas en «obras de arte», *desactivadas* desde el mismo momento en el que se puso en marcha esta poderosa estrategia del *marketing* de lo literal.

### *Ejemplos mugrientos*

El día 2 de enero consulté, reclamado por una e-zone, una página web, la grabación de la ejecución de Sadam Hussein realizada con un teléfono móvil. Allí pude ver todo lo que seguía a las imágenes oficiales: las vejaciones, la cobardía de los verdugos, el temblor del «testigo», el ejercicio extremo de la morbosidad contemporánea. Comprobé que esa mañana en la que yo estaba entre-

gado a tan abyecta visión, eran ya 2.708.985 las consultas que se habían realizado tan sólo a través de ese enlace. Aunque los noticiarios se habían detenido en los momentos en los que llegaba lo *peor* («imágenes –en su jerga favorita– de una extremada crudeza») en buena medida habían desatado la curiosidad que arrasa todo. Estoy seguro de que en un plazo muy breve contemplaremos en los predios del bienalismo o en alguna de las miles de ferias de arte de la «globalización» esa grabación que algún artista *dogmático* se habrá sabiamente «apropiado». Bueno, en realidad, no será uno sino que habrá una verdadera subasta por el *copyright* de esa abominación. No son pocos los creadores contemporáneos que quieren *mostrar algo sumamente desagradable*. Un tal Zhu-yu, artista natural de Shanghai, consiguió sus minutos de fama televisiva (gracias al Channel 4 británico) devorando un bebé real (eso, por supuesto, se subrayaba) en lo que llamó *performance*. Según se explicó se trataba de un feto de siete meses que además no le sentó nada bien al impresentable recién nombrado, que vomitó ante las voraces cámaras. En la cultura del microondas, cuando todo sabe a lo mismo, era previsible un retorno, en clave estetizada, del canibalismo. El mismo Zhu-yu, bastante astuto, declaró que había aprovechado «el espacio vacío entre la moral y la legalidad para desarrollar mi trabajo». Lo único que quería era darse a conocer. Las patologías narcisistas han sido causa de muchos sufrimientos de la misma forma que las intenciones «artísticas» están siendo utilizadas para colar de matute cualquier cosa. Vicente Razo, un *performer* mexicano que ha montado un museo dedicado al corrupto presidente Salinas, «contrató» a un anciano para que en su cuarto de baño se introdujera por el culo una botella de un licor llamado «Presidente»; para conseguir que «penetrase» en nuestras conciencias, este «radical» señaló que su acción era una crítica de la relación que el citado político había tenido con el pueblo mexicano. Otro *performer*, Rosenberg Sandoval, presente en un festival de esos asuntos celebrado

en Cali en 1999, se echó literalmente al hombro a un sin techo que respondía al nombre de Oswaldo Narváez y aprovechó ese cuerpo sucio para restregarlo por las paredes del museo. Una vez encontrada esa metodología «pictórica» ha sabido sacarle partido y, así, en su exposición *Mugre* (2003) colgó una serie de pinturas, si tal calificativo les sirve para algo, realizadas por medio de frotamientos de desheredados, esto es, de sujetos que son pura porquería. Este rotundo «innovador», que acaso se inspire en aquella narración de Plinio sobre el origen del arte como el dibujo de la sombra del amado sobre el muro, tiene, como todo artista contemporáneo que se precie, unas justificaciones preparadas: «La idea de estos dibujos es filtrar la mugre de un espacio externo, como la calle, a uno interno y privado como la galería. La uso como pigmento. Estos dibujos son como el recorrido de la vida, son huellas, documentos, rastros». Entre el canibalismo y el uso del, por emplear términos para-kantianos, *a posteriori*, de lo pringoso a lo abyecto, la movilización general del arte contemporáneo no es, ni mucho menos, cosa de buen gusto; en todo caso se tratará de ejemplos mugrientos.

«...*Aún no sois productos*»

En un ensayo publicado en 1970 en *Cahiers du Cinéma*, Roland Barthes desarrolla, alrededor de algunos fotogramas de Eisenstein, una teoría sobre lo que llama «el tercer sentido». Ahí propone el *sentido obvio* como una evidencia cerrada (lo que va por delante y viene a mi encuentro) y el *sentido obtuso*, ese que se da por añadido, como un suplemento que no se consigue absorber por completo. El brillante ejercicio especulativo no esconde que se está intentando decir algo a contrapelo porque, en su acepción común, esos dos términos designan lo romo e incluso lo irrisorio. El mismo Barthes bromea con el énfasis decorativo del director ruso e incluso llega a



caracterizar los rasgos de un personaje como un «disfraz lamentable». Puede que lo que estuviera postulando fuera una estrategia para sacar partido de los postizos o, mejor, para dotar de fuerza deconstructiva al pastiche. De hecho, en la última nota a pie de página del texto, confiesa que ciertas fotonovelas consiguen emocionarle en virtud de su rotunda estupidez: «habría pues una verdad futura (o de un antiguo pasado) en esas formas irrisorias, vulgares, tontas, dialógicas de la subcultura de consumo». Ahora puede tener «sentido» la *verdad de la buena*. Porque la perogrullada es capaz de dominar todos los tiempos. Perniola, en su diatriba estética contra la comunicación, señala que los artistas tienen dos alternativas: ser minusválidos o anacoretas. Tengo la impresión de que no son éstos los derroteros preferidos por algunos creadores de nuestro tiempo que se entregan, con todo el placer del mundo, a lo perogrullesco o, por emplear un término acuñado por Luis Camnitzer, fundan un *arte boludo*; uno de los ejemplos de «boludez» sería una acción realizada por Francis Alys en colaboración con Rafael Ortega y Cuathémoc Medina en la que, con la inestimable ayuda de quinientos voluntarios, movieron unos diez centímetros, palada tras palada, una duna de arena. El título era más que evidente: *Cuando la fe mueve montañas*. «Algunas veces –dice Alys, que ha empujado un bloque del hielo por la calle hasta que no ha quedado otra cosa que una mancha húmeda en el suelo–, el hacer algo no lleva a nada». No descubro nada si apunto que el arte es un montón de cosas inútiles: «La imposibilidad del uso –señala Agamben en su «Elogio de la profanación»– tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una tras otra, de modo progresivo, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, incluso la política– se han ido retirando dócilmente hacia el Museo». Si todo puede volverse Museo es porque éste denomina simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de

habitar, de experimentar. No hay formas de profanación: todo va derecho (cargado de justificaciones) a la vitrina.

La retórica de lo sublime catastrófico es experimentada como el *déjà vu* (la destrucción terrorista de la Torres Gemelas ya había sido anticipada por el imaginario cinematográfico). Nuestra cultura de la gesticulación y de los malabaristas chapuceros puede llegar a producir narcolepsia. Después de todas las parodias se produce la parábasis, los actores abandonan la escena y el coro se dirige directamente a los espectadores. Y nos preguntamos: ¿qué queréis decir? ¿Verdad de la buena? Aunque hemos asistido, en el triunfo planetario de la comunicación, a la catástrofe de lo simbólico, puede que no sea cierto que el ingenio ha muerto. Sabemos que la elaboración continua de los mensajes que producen la imagen ganadora de un producto comercial o de un personaje público conduce a una gradual erosión y desmoronamiento de su identidad. A nadie puede sorprenderle que el *ganador* mediático de *Operación Triunfo* en esta última edición no sea un concursante sino un miembro del jurado, Risto Mejide, que suele decirles a los esforzados del micro que «aún no sois productos». El experto en *marketing* no puede quitarse las gafas de sol por ninguna razón, su «enmascaramiento» es la condición necesaria para *decir las cosas a la cara*. Lo malo es que ha convertido la honorable sofística en un ejercicio enfático de la *perogrullada*. He buscado en distintos diccionarios el significado de esa palabra y, la verdad, no he quedado satisfecho; la Real Academia advierte que perogrullada es «verdad o certeza que, por notoriamente sabida, es necedad o simpleza decirla». ¿Pero de dónde viene o quién es ese «Perogrullo»? Es raro que lo evidente sea, en alguna medida, lo inquietante.

Valcárcel Medina, al final de la entrevista que le hiciera José Díaz Cuyás para el catálogo de la exposición *Ir y venir* (2002), declara que de sus obras las perogrullescas «son menos de las que yo quisiera». Recuerdo una de sus piezas en las que dibujaba una lí-

nea de corte que acaso aludiera a que el arte es el *límite* precario de la vida. He hablado, en demasiadas ocasiones, del destino *escatológico* del arte contemporáneo. La mierda, el vómito, lo repugnante, están por todas partes. Aunque lo cierto es que esos signos excrementales están en el lugar vacío que se «crea» a partir, por poner dos ejemplos canónicos, del *Cuadrado negro* de Malevich y de los *ready-mades* duchampianos. En realidad lo que estamos *viendo* es «cualquier cosa» y un marco vacío, esto es, lo que parece fuera de lugar en realidad es *ubicuo*, se trata de un enmascaramiento de lo Real o, en otros términos, de un fenómeno estrictamente fetichista. Si unos creadores quieren hacer algo brutal, semejante a una bofetada traicionera, como esas *movilizadas* del *happy slapping* (se considera que la fecha inaugural de esa demencia es diciembre del 2005, cuando una quinceañera se acercó a David Morley en un parque del sur de Londres y le dijo: «estamos grabando un documental, o sea que por favor, mire a la cámara», para que acto seguido sus colegas se abalanzaran sobre él y le patearan hasta dejarle muerto, ante la mirada mecánica que lo grababa todo), otros no aspiran al éxito explosivo e instantáneo sino que piensan que el arte es una cosa que lleva *todo el tiempo*, como ha demostrado Tehching Hsieh con sus *One Year Performances*. Este artista realizó cinco *performances* entre 1978 y 1986: en la primera (*The Cage Piece*) pasó un año entero solo, encerrado en una jaula; en la segunda *The Time Piece*, golpeaba un reloj cuando daba la hora, veinticuatro horas al día durante un año; en la tercera vivió un año a la intemperie en Manhattan sin entrar en ningún edificio; en la cuarta permaneció un año atado, con una cuerda de dos metros y medio, a Linda Montano, evitando tocarse, y en la quinta estuvo un año sin ningún contacto con el mundo del arte. Tal vez se *apartó* del imperio estético preocupado por lo que se avecinaba. Porque un *desocupado* como él podría ser empleado, súbitamente, por otro artista espabilado para dar un brochazo a la caja blanca de lo museal-amnésico. En el bai-

le artístico de San Vito lo más lógico es *llegar a ser*; como sugiere el juez del *marketing, producto*. Acaso las maquinaciones «explosivas» fueran exorcismos y, en verdad (de la buena), algunos creadores quisieran sabotear sus perfectas perogrulladas. «Comprendo –dijo Baudelaire– que se deserte de una causa para saber lo que se experimenta sirviendo a otra. Quizá sería dulce ser víctima y ejecutor alternativamente». A nadie le extrañará que los que anuncian que hay niños feos sean una compañía de telefonía móvil: detrás de esas verdades tenía que estar la moral del *marketing*.

F. C. F.