

CERD OS Y HIEN AS

JUAN MANUEL BENÍTEZ GRIMA

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

2017/18



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

CERDOS Y HIENAS

Juan Manuel Benítez Grima

TABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2017/18

TUTOR: Joaquín González González

Vº. Bº. DEL TUTOR:

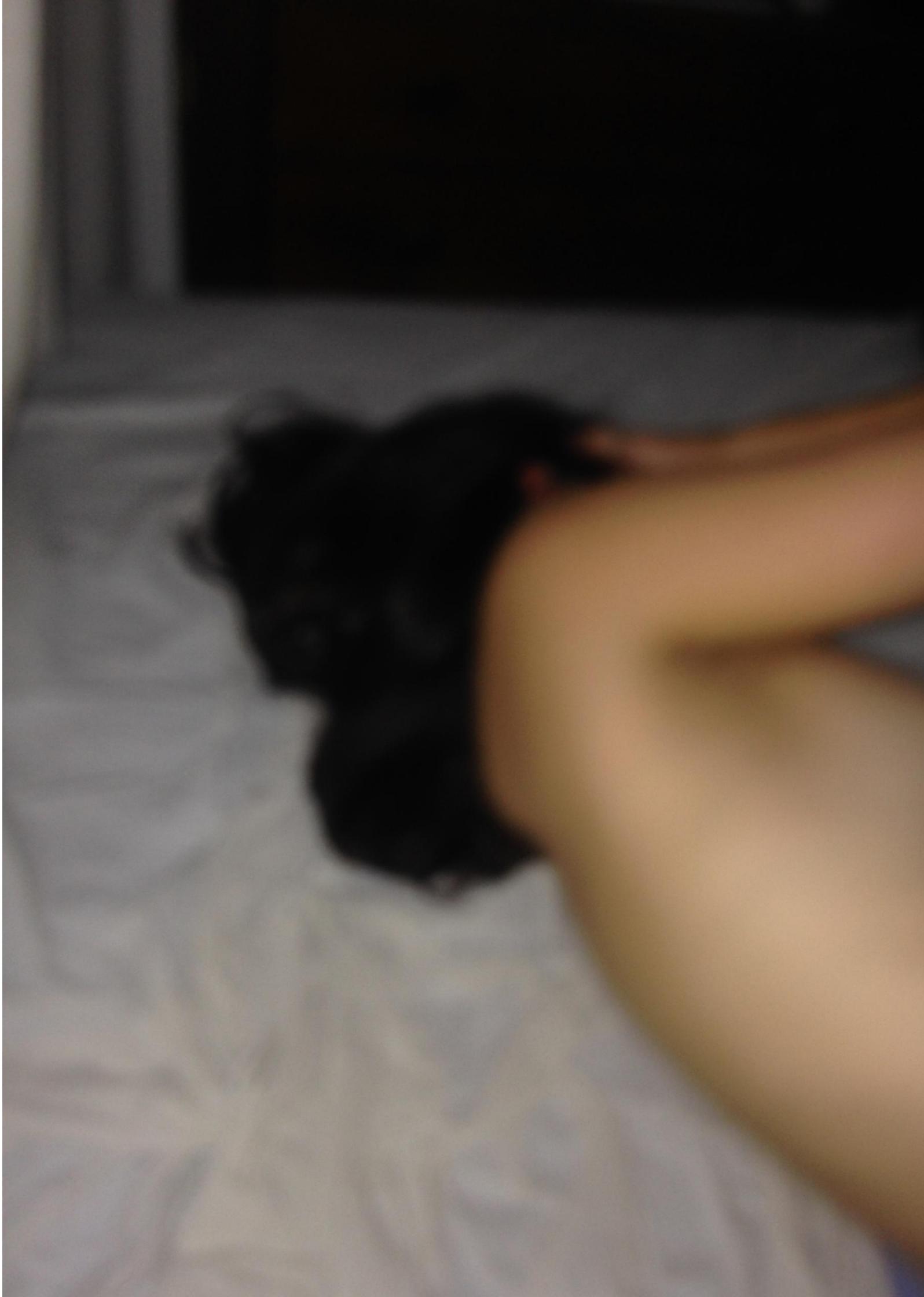
He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la
locura, famélicos, histéricos, desnudos,
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros en busca de
un colérico picotazo (...)
que, encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con
vacías miradas, velaban fumando en la sobrenatural
oscuridad de los pisos de agua fría (...)
que copulaban extáticos e insaciados con una botella de cerveza un
amante un paquete de cigarrillos una vela y caían de la
cama y continuaban por el suelo pasillo adelante y
terminaban desmayándose contra la pared con una visión
del coño supremo y la eyaculación eludiendo el último
hálito de la consciencia
(...).

(Ginsberg, 1993: 7-15)

INDICE

1. Desarrollo teórico.....	14
1.1. Introducción y objetivos.....	15
1.2. De miller a los beats. La construcción narrativa.....	18
1.3. La herencia de la balada.....	22
1.4. La experiencia del arte. De la concepción a la expectación.....	25
1.5. Consideraciones en torno a la evolución de la pintura en la primera mitad del siglo xx según clement greenberg.....	31
1.6. Hacer la tortilla. De la toma de forma.....	37
2. Dossier.....	44
3. Bibliografía.....	66





***DESARROLLO
TEÓRICO***

1.1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS.

“Hay que estar siempre borracho. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua”. (Baudelaire, 1935)

Cerdos y hienas es un trabajo de investigación que persigue entroncar –teóricamente- la necesidad de narración autobiográfica y la justificación de lo narrado con –en la práctica- los medios y lenguajes plásticos para su comunicación.

Concretando aún más, esta narración y exposición se centra en el proceder cotidiano de mi entorno en el que una suerte de antihéroes son retratados en constante actitud agresiva, étlica y sexual, su forma de enfrentarse a la cotidianidad, y cómo ésta se torna en forma, convirtiéndose en un *modus operandi* que afecta a cada una de las tomas de decisiones diarias, actitudes repetitivas, revelando una suerte de *nuevo costumbrismo* que retrata una generación en un momento y lugar exacto, siendo su descontextualización poco o nada servible para la representación y conciencia de lo que aquí se muestra.

Descartando la posibilidad de existencia de futuro, todo esto se centra en la superación de un presente que se enfrenta al abismo, un instante que no deja de existir, inentendible y hostil.

Para esta superación nos valemos de los instrumentos al alcance, que pueden ser fisiológicos –orgasmos-, pasionales –arte- o artificiales –alcohol-, la búsqueda continua de la satisfacción inmediata. Esto se traduce en una revelación de secretos de una conducta poco respetable rompiendo con la convención social de una juventud dedicada a su futuro, centrándonos en la espontaneidad de nuestros actos y la inestabilidad de la memoria; dejando un cerco de sensaciones, emociones y vagos recuerdos que desembocan en la canalización de nuestra ira interior y la superación que mencionaba. Llevarnos la vida por delante, como dijera Gil de Biedma (Gil de Biedma, 2010: 230)

¿Por qué? Por la necesidad de acercar mis intereses al público, desvelar mi intimidad, sucumbir al imperativo del ego y clamar mi existencia y habilidades representativas al espectador, conmovirlo, divertirlo o hacerlo partícipe de mí. Por retratar a quienes no aparecen en los datos estadísticos institucionales, en nuevos conceptos y títulos generacionales que no generalizan, totalizan, bajo un término vacuo y estereotipado, ni son visibles en la esfera mediática social que enloquece con el muestrario preocupado por la imagen limpia, condescendiente, empalagosa y obscenamente deshumanizada.

En la práctica todo se construye a partir de la espontaneidad fotográfica que acompaña la volatilidad del momento, haciendo que la práctica artística y el comportamiento antes referido no puedan existir si no es al unísono. -¿Qué fue primero: la cerveza o la fotografía?- Lo que acaba sometiendo la memoria del ejecutor –yo- a la memoria del móvil.

El trabajo posterior se centra en las formas narrativas, fuera del formato convencional, marco o caballete para *narrar*, ahora sí, de forma que conjugue y que complemente en metodología, forma, significado y significante esta suerte de desventuras diarias. Estas formas se centrarán en

la fotografía y la pintura con sus distintas prestaciones para llevarnos a unos recursos cercanos a la instalación.

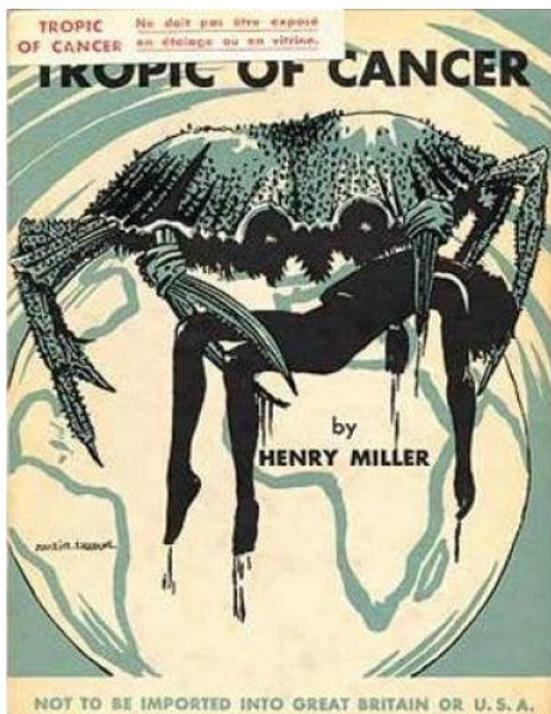
A lo largo de este trabajo desglosaremos más en profundidad el por qué y el cómo, pues en ningún momento la justificación teórica desmerece la creación y el gusto práctico donde la preocupación formal pictórica y los conflictos que presenta su enfrentamiento es una frecuente necesaria para concebir la obra final.

Así mismo persigo con él un punto de encuentro conmigo mismo, pausa y reflexión del momento y recorrido artístico para desde su procesamiento encauzarlo con vistas profesionales y de maduración en la obra.

1.2. DE MILLER A LOS BEATS. LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA.

Voy a comenzar con un *topicazo* artístico, pero que puede ser útil enlazado con el primer autor que expondré: Henry Miller. La repetida obviedad es que en 1915, se produce una importantísima y significativa ruptura en el arte. Anteriormente se catalogó como ruptura una sucesión de evoluciones de las formas pictóricas que únicamente afectaron al plano estilístico de la materia y que a la postre no fueron tanta ruptura, sino que simplemente, con mayor o menor acierto, fueron nuevas concepciones de representar la verdad y la belleza en varios intentos de superar la intromisión de la fotografía en el arte. La irrupción artística perpetrada en 1915 por Duchamp fue de naturaleza distinta, desproporcionada hasta la fecha, pues ésta radicaba en la temeridad de negar la sacralidad del arte, siendo la verdad y la belleza unas imposturas artísticas (Dietz, 1988: 10-11).

Volviendo a Henry Miller (Nueva York, 1891 - Los Ángeles, 1980), reconduciré el párrafo anterior hacia su causa. La obcecación constante del autor a lo largo de toda su carrera fue convertirse en un gigante de la literatura como Dostoievski, Walt Whitman o Victor Hugo y otros autores de similar fama del siglo XIX, cuyas grandilocuencias influyen notablemente en sus primeros escritos. Sin embargo, en momento alguno persigue algún tipo de ideal modernista literario, está fuera de sus intereses, al igual que el intelectualismo cultural. Simplemente se mueve entre pequeños periodos de trabajos temporales que van desde la oficina a la albañilería, alternando con sus ansias literarias, tanto lectoras como productoras. Su vida personal se va convirtiendo en una debacle económica, social y sentimental, resignándose finalmente a negar su capacidad para mantener un estilo de vida respetable, cómoda y placentera (Dietz, 1988, 13-15).



Primera edición de *Trópico de cancer*. Henry Miller. 1934.

Siendo su máxima obsesión la narración sexual, desde muy temprano fue considerado un pornógrafo indecente. Recurre a la jerga coloquial más lasciva, a la consideración de la mujer como ente meramente erótico o a su reiterativo machismo fanfarrón como elementos narrativos. Ya que su cuestionable integridad ética no viene al caso para debatir, sacamos a colación estos elementos para destacar su contraposición con el resto de recursos literarios de carácter poético y metafórico con los que se alternan, que rozan la frontera en algunos casos con la cursilería decimonónica, insistiendo en este choque frontal entre estilos y registros (Dietz, 1988: 15)

Miller es, pues, un narrador característicamente autobiográfico, y en su obra podemos encontrar desde un pesimismo enérgico que va madurando con los años sin perder su

corrosión, hasta una fluidez literaria que no rebaja su buena estructuración. En su obra más postrera encontraremos un autor mucho más interesado en autorretratar su tormento que en sus recreaciones libidinosas, convirtiendo la escritura en un procedimiento terapéutico (Dietz, 1988: 22-25).

Concisamente, adentrándonos en Miller descubrimos un autor que más allá de perseguir escandalizar a las rígidas clases altas, aspiraba un elevado grado artístico, empeñado en que el producto final fuera lo más fiel posible a –y esto es lo verdaderamente importante- la dignificación de un futuro artístico basado en la autobiografía.

Con la llegada de la segunda posguerra surge una nueva generación literaria netamente americana, como ocurriera tras la primera posguerra con la *lost generation*: la *beat generation*. Esta generación sería encabezada principalmente por Jack Kerouac (Lowell, Massachusetts, 1922 - St. Petersburg, Florida, 1969) y Allen Ginsberg (Newark, Nueva Jersey, 1926 - Nueva York, 1997) y encontraría sus textos paradigmáticos en la novela *En el camino* –del primero- y en el poema *Aullido* –del segundo-. Otros autores pertenecientes a esta generación sobre los que no entraré a pormenorizar fueron Williams S. Burroughs, Lucien Carr –ambos del grupo original junto a Kerouac y Ginsberg-, Neal Cassady –icono de la generación más por su personalidad y protagonismo en las obras capitales de la generación que por su obra-, Gregory Corso, Carl Solomon y Lawrence Ferlinghetti.

La Generación Beat fue una visión que tuvimos John Clellon Holmes 67 y yo, y Allen Ginsberg más salvajemente todavía, hacia fines de los años cuarenta, de una generación de hipsters locos e iluminados, que aparecieron de pronto y empezaron a errar por los caminos de América, graves, indiscretos, haciendo dedo, harapientos, beatíficos, hermosos, de una fea belleza beat —fue una visión que tuvimos cuando oímos la palabra beat en las esquinas de Times Square y en el Village, y en los centros de otras ciudades en las noches de la América de la posguerra —beat quería decir derrotado y marginado pero a la vez colmado de una convicción muy intensa. (Kerouac, 2015)

Los inicios de la Generación Beat pasaron por reconocer en Henry Miller, inmerso aún en medio de lo que sería toda su trayectoria literaria, al profeta contemporáneo del que partiría su causa, título que Miller soportaría con gratitud. A propósito de la buena relación que terminarían cosechando, Miller cierra el prólogo que escribe para *Los Subterráneos* (1953) con un “Creedme; no hay nada limpio, nada saludable, nada prometedor en esta época de prodigios; nada excepto seguir contando lo que pasa. Kerouac y otros como él serán probablemente los que tengan la última palabra” (Miller, 1959: 7), sentencia aún vigente para el que aquí escribe y sobre lo que versará gran parte del proyecto que estoy presentando.

Las primeras obras de Kerouac y Ginsberg estarían contundentemente marcadas por la admiración y entusiasmo hacia los más simples y cotidianos hechos diarios y su uso como fuente de inspiración (Pivano, 1960: 12). Y posteriormente las narraciones autobiográficas de sus viajes, encuentros sexuales, consumo de alcohol y experimentación con las drogas como manera de trascender y soportar la sociedad posterior a la bomba atómica que tras el retrato del pesimismo y fallido intento de regeneración social que pretendían los escritores de la primera posguerra –como plasmara Thomas S. Elliot en su *La Tierra Estéril*–, se convirtieron en un canto desarraigado y vitalista que con el paso de las décadas daría lugar al movimiento hippie.

De Kerouac me interesa no sólo el qué y el por qué sino el cómo, pues fue constructor de un lenguaje literario personal que trasladado al lenguaje plástico da forma a la obra que aquí se expone.



Rollo mecanografiado original de *On the Road*, 1951, Jack Kerouac.

Jack Kerouac redactó una suerte de ingenuo decálogo sobre su *prosa espontánea* o elementos esenciales de la misma, que aunque inocente resulta revelador a la hora de examinar la narrativa del autor. En él se alude a un sentimiento de apego a la realidad física, entusiasmo y expansión vital, concluyendo que la escritura debía acometerse <<con excitación, a toda prisa, hasta sentir calambres, de acuerdo a las leyes del orgasmo>>. Definió bajo el concepto de *Procedimiento* que el lenguaje sería un libre fluir de la mente en ideas-palabras personales, expresar el objeto de la imagen, y bajo *Método* desaconseja el uso de separaciones entre frases y estructuras por medio de falsos puntos y comas, <<tímidas comas, en realidad inútiles>>, alentando al uso de una enérgica abertura que separase la *respiración retórica*, análoga a los silencios en la música jazz (Pivano, 1960: 14-16).

En Kerouac no encontramos un escritor de ideas, éstas se concentran y manifiestan en el esfuerzo de distinguir y recrear las costumbres descritas, sus habilidades literarias ni emanan ni se reflejan en su pensamiento, sino en su intensidad emotiva. Las imágenes escritas aún continúan vibrando cuando es consumida por el receptor.

Su prosa pues es un continuo muestrario de la gran obra en la que convirtió su vida, una plasmación rítmica que capta al lector y lo sumerge en una escena vibrante, como el jazz, sirviéndose de recursos como la improvisación, onomatopeyas, lenguaje crudo y directo, sin autocensura, predominio del uso del presente de indicativo como tiempo verbal o la supresión de signos de puntuación. Narración desde el fondo hasta la forma.

De la concepción literaria y la revolución forjada por Kerouac emana la producción artística que vengo desempeñando, la cual ha ido creciendo y desarrollándose análogamente al acercamiento a la obra del autor hasta alcanzar cotas mayores de autonomía sin desmerecer o negar las raíces de la que parte.

El interés en mostrar y publicar artísticamente la cotidianidad que encierra el día a día de una generación –o la espalda de la generación- apegada al *modus vivendi* que aquí se alude como búsqueda y rebelión en una obra autobiográfica tiene demasiados referentes en general, aunque no por ello deja de tener vigencia. Más si cabe cuando en lugar de producirse la incursión de la contracultura, y de quienes la forman, como tal en el arte y estamentos sociales, se tiende a institucionarlos despojando su autenticidad y absorbiéndolos por sectores con *buenas maneras* propagandísticas. O se anula su evidencia y participación en los nuevos conceptos sociales que mencionan la televisión y el sofá como nuevo útero materno como definitorio de una generación en un claro interés por negar la existencia de zonas rurales y marginales de las urbes.

La intimidad, cotidianidad y veracidad del devenir de nuestros días y actitudes dista mucho de la condición humana pseudorepresentada en Instagram y Facebook y en la vorágine en la que está cayendo la literatura relegada al éxito comercial. Y con todo ello, éste clamor sigue siendo aún más vigente y necesario, siendo su recreación artística el lugar donde pueden seguir reconociéndose y comprendiéndose a sí mismos tanto autor como espectadores inmersos en una cultura generalizada que ni nos pertenece ni nos interesa. Lo que nos/me interesa es “arder, arder, arder” (Kerouac, 2009: 22).

Ahora bien, mis medios para narrar, aunque mantenga similitudes literarias, se perpetran por métodos plásticos y visuales, centrándose en la imagen como impacto y recreación del momento. Quiero destacar la recreación del <<momento>>, la captación fragmentada e individual de una realidad total que sería la generalidad de la obra. Las piezas individuales que produzco serían una suerte de fracciones secuenciales, como un diálogo dentro de un tomo.

1.3. LA HERENCIA DE LA BALADA.

"Mi arte oscila entre la tendencia pornográfica a revelarlo todo y la inclinación erótica por esconder lo que lo define".

Marlene Dumas (Vicente, 2014)

Continuando en la misma línea argumental pero cambiando de formato hablaré de la fotografía como captación de material, y material autónomo, para formar el lenguaje artístico y las fuentes estilísticas y conceptuales de las que emana, siendo la obra de Nan Goldin la que establecería las bases de las que se irían desgranando las obras de mis posteriores influencias y estudios sobre la materia.



Accidental Gunshot Wound. Tulsa. Larry Clark. 1971.

En Nan Goldin (Washington D.C., 1953) encontramos el paradigma del fotógrafo que revela su intimidad cotidiana, recreando una suerte de álbum familiar artístico donde queda retratado y narrado su día a día y de quienes la rodean. Su fotografía es herencia del *Tulsa* (1971) de Larry Clark (Tulsa, 1943), la autobiografía con la que documentó y mostró al mundo la dualidad existente en esta ciudad de Oklahoma: la adolescencia retratada en él, entregada a la delincuencia, las drogas y la

promiscuidad sexual como enfrentamiento a la autoridad y reclamo de libertad, frente a la visión edulcorada que los medios de comunicación se empeñaban en divulgar de la ciudad con sus viviendas unifamiliares ajardinadas y la sobreexplotación del *American Way of Life*. Aun así podríamos afirmar que la fotografía de Goldin trasciende la obra de Clark y la asienta como estilo fotográfico-documental. En Goldin, detenerse a observar la sucesión de escenas retratadas implica cuestionarse a uno mismo ciertas preguntas fruto de la relación del espectador con la imagen representada, en qué medida nos reconocemos en ella. En 1986 publica *La balada de la dependencia sexual*, donde comparte secretos, alegrías y miserias del grupo de *drag queens* que serían las *heroínas* de su historia, con quien compartió su día a día. No en vano, ellas son las que introducen a la fotógrafa en el submundo marginal, el de la frivolidad y el exceso, que obvia y reniega de todos convencionalismos establecidos. *La balada* se oponía radicalmente a la concepción establecida que concebía la fotografía como poco más que la pobre hermana de la pintura.

La obra crea una serie de premisas a partir de las cuales irían evolucionando, ya en la década de los noventa, una pléyade de trabajos artísticos que darían lugar a un compendio de teorizaciones sobre las nuevas tendencias fotográficas y los debates actualizados que suscita.

Philippe Dubois sería el primero (1994) en cuestionarse sobre el asunto y en realizar una serie de recorridos a través de la práctica fotográfica a lo largo de la historia para concluir teorizando sobre qué ha cambiado. En este recorrido hace referencia como posición histórica a dos vertientes fotográficas entre las que se encontrarían la fotografía como espejo de la realidad y como transformación o deconstrucción (semiótica), a las que añade la fotografía como *huella* de la



Greer y Robert en la cama, Nueva York, 1982. *La balada de la dependencia sexual*. . Nan Goldin 1982.

realidad (discurso index, referencia) como actitud actualizada en el discurso fotográfico. Según el autor belga, la actitud de la que deriva esta nueva vertiente fotográfica se debiera a que el movimiento semiológico y el ideológico como garantes de la realidad fotográfica empieza a dejar poco satisfechos a quienes la realizan y estudian. Y es este discurso índice -fotografía como imagen acto, huella de lo real-, la que colma y representa la fotografía per se de un sentimiento de realidad ineluctable imposible de liberarse, a pesar del conocimiento que pudiera existir de los códigos que aparecen o se han seguido para la concepción de la propia imagen, que la diferencia de los otros modos de representación (Dubois, 1994;).

En 1998, Régis Durand, conocedor de la teoría de Dubois, otorgaría a esta vía del índice una condición de regreso a la iconicidad, cargada de tensión dramática, aludiendo que las obras que a ella pertenecen perseguirían mostrar alguna faceta de la realidad a través de la escenificación y un sentimiento de presencia en el espacio y tiempo representados. En una observación y estudio del comportamiento de la fotografía anterior, Durand señala que la fotografía de los años setenta (Larry Clark) tendría una predominante carga documental, siendo seguida de una tendencia a la regresión icónica durante la década de los ochenta (Goldin) (Durand, 1998).

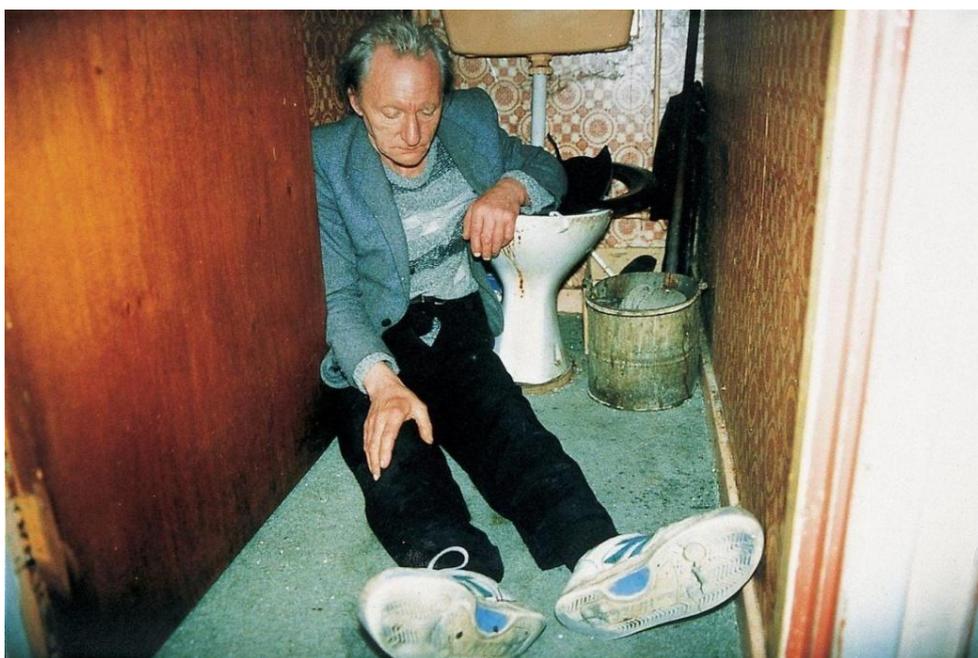
Según Durand, la tercera vía fotográfica establecida por Dubois vendría dada por la aportación previa de la obra de artistas como Goldin principalmente, como legado del Tulsa de Clark, teniendo en Bilingham uno de los referentes que encuentran en el índice y en la radicalidad de la veracidad de la fotografía la base de la transmisión del estado existencial. Esto hace que todo sea fotografiable, favoreciendo toda improvisación, donde nada debe ser premeditado ni fingido, favoreciendo la connotación pornográfica de esta fotografía (Martí, 2018: 3).

Paralelamente a Durand, para John Roberts, la aproximación hacia lo íntimo afrontada en este momento se relaciona con una oportunidad de re teorizar el arte como práctica social, con sus conexiones entre lo ordinario y lo cotidiano, abordado en los años setenta como solución a la iconofobia reproducida por el conceptualismo analítico. Esto ocurre en los setenta -volvemos con Clark como representante- por el atractivo artístico que presentaba el hecho de que la fotografía aun no estuviera inserta hegemónicamente como práctica artística, y de igual manera, porque

los discursos fotográficos que participaban de la vertiente de la transformación y de la representación semiótica fueron institucionalizados y profesionalizados artísticamente, dejando a las generaciones que empezaban a salir sin formar parte de su juego, en busca de nuevos idiomas creativos (Roberts, 1997).

La irrupción del arte popular, y sus vindicaciones de la cotidianidad más trivial e íntima, ya no es territorio elitista que las altas esferas artísticas puedan apropiarse para crear nuevos códigos, sino el lugar de encuentro donde el arte pacta y comercia con la *alienación* de lo cotidiano. Esto último viene a ser la expropiación que las instituciones artísticas y políticas ejercen sobre las actitudes y recreaciones diarias que les son ajenas en contraposición a una generación que los reclama como intransferibles. Este convivir de las maneras y placeres recreados por la cultura joven persigue pues la desintelectualización de las temáticas que le son propias como medio de rechazo frente al mero uso pseudointelectual de las mismas para representar las diferencias entre la alta y baja cultura por medio de la primera (Martí, 2018).

Esta nueva generación artística persigue unos comportamientos lejos de su codificabilidad en el terreno institucionalizado. Los gestos, formas o actitudes simplistas que aparecieran al principio de esta corriente, como el comportamiento provocativo o escandaloso, los identifica Roberts con la *alienación* del placer. Es por ello que las obras que empiezan a aparecer se desmarcan de cualquier posicionamiento intelectual sobre este tipo de arte. Esto no quiere decir que este trabajo no aparezca de una especie de conciencia de clase, probablemente nazca de ello, pero no por ello se empareja con intenciones de ente política, sino que huye del encasillamiento que pudiera producirle. Por todo esto, Roberts mantendría que el problema del realismo fotográfico no es su capacidad o calidad estética como categorización, sería un problema de índole filosófica en cuanto al compromiso con las condiciones veraces que condicionan y determinan su práctica (Roberts, 1997).



Fotografía perteneciente al libro fotográfico *Ray's a laugh*. Richard Billingham. 1997. Editorial Scalo.

1.4. LA EXPERIENCIA DEL ARTE. DE LA CONCEPCIÓN A LA EXPECTACIÓN.

Una vez hablado de literatura y fotografía, siendo prácticas artísticas concisas, continuaré obviando mínimamente la absorción de la periferia por el centro en cuanto al desarrollo del proyecto, pues en este apartado me centraré en cuestiones artísticas más generales, como la propia obra de arte y la concepción de la misma. Esto es debido a que entiendo como prioritario empezar hablando sobre términos referentes al discurso –que en este caso ha encontrado en las vertientes artísticas mencionadas su sustento– para continuar hablando sobre la forma, pues en la tangibilidad de ésta encontramos el paso último y razón de ser de la creación artística.

En el verano de 1974 se celebran las Semanas de la Escuela Superior de Salzburgo, donde Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 1900 – Heidelberg, 2002) imparte una serie de lecciones bajo el título <<El arte como juego, símbolo y fiesta>>, que posteriormente se reelaborarían para aparecer editadas en un solo volumen (1977), que a nuestro idioma llegaría en 1990 como *La actualidad de lo bello*. En este tratado estético, Gadamer realiza un recorrido ontológico a través de la historia del arte estableciendo las conexiones entre la tradición artística y el arte moderno para acabar formulando las cuestiones de juego, símbolo y fiesta como conceptos necesarios en la formación de la experiencia antropológica del arte. Profundizo en esto, pues no es ajeno ni anecdótico frente al conjunto de reflexiones aquí relacionadas.

Entendemos que el arte moderno aparece a raíz de una serie de conflictos que tiene lugar durante el siglo XIX, periodo en el que coinciden la *muerte del arte* con la *muerte de Dios*, en palabras de Friedrich Nietzsche –esta muerte de Dios se entiende como una deslegitimación de la fe a favor de la ciencia y la filosofía–, que tendría lugar gracias a la práctica kantiana de la crítica al discurso por medio del propio discurso. Profundizaremos sobre lo último en el próximo capítulo.

Según Gadamer el arte justificado por medios institucionales, políticos o religiosos es a partir de la ilustración cuando busca su propia autonomía, dando lugar a un cambio de ciclo donde la integración –en los medios mencionados– queda sucedido por la *desintegración*, un juego de palabras que referencia a la creación artística emancipada del marco que la sustenta, quedándose desamparado de contextualidad y necesitado de clamar su propia verdad (Argullol, 1991: 8).

A partir de este punto se inicia una necesaria teorización para justificar el devenir posterior del arte y la función ontológica que en la creación artística reside. Para ello realiza un rodeo etimológico para esclarecer tres premisas fundamentales que determinarán el desarrollo de este porvenir artístico: la historia del arte –que no es relevante aquí–, lo bello y estética –en las que me detengo a pormenorizar– (Argullol, 1991: 8-9).

Arte es bellas artes. Como bello solemos asociar algo que está generalmente reconocido por el uso y el hábito como digno de verse. Más aún, destinado a ello. Podemos entender convincente o medianamente definitivo que algo bello es aquello que goza de reconocimiento popular. El término incluso sería incuestionable, haciéndonos a los espectadores prácticamente incapaces de preguntarnos por qué se aprecia. Lo bello no precisaría así de utilidad alguna, se auto

determina y representa propiamente. Para Gadamer la esencia de lo bello no reside en la contraposición con la realidad, sino que en medio del caos que ésta refleja y contiene, lo bello nos sale al encuentro, siendo su función ontológica, en cuanto que afirmación sensible de lo ideal, la encargada de <<cerrar el abismo abierto>> entre el propio ideal y lo real. En este sentido se podría afirmar que el arte clásico no posee conciencia de arte, siendo el arte posterior a la <<muerte del arte>> exclusivamente autosuficiente y en consecuencia reunir las condiciones para contener libremente la belleza (Gadamer, 1991: 23-24).

El tercer y último paso en el camino de la justificación del arte radicaría en lo que conocemos como estética. El origen y concepción de estética coincide temporalmente con la separación del arte del contexto de la práctica reproductiva, cuando se libera de la institucionalización, apoyada por las bases racionalistas que encontrarían su soporte en las ciencias constructivas que irían determinando a su vez la realidad natural del mundo y sustentando los avances del desarrollo de la humanidad, siendo esto una declaración de intenciones en cuanto al avance que perseguía el arte y su justificación en este concepto (Gadamer, 1991: 25).

Alexander Baumgarten (Berlín, 1714 - Francfort del Óder, 1762) introduce por primera vez el término *estética* en su libro *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* en 1735, designándola como una *cognitio sensitiva*, como un <<conocimiento sensible>>. Esto vendría a querer decir que sólo la particularidad de una experiencia *sensible* referida a un universal mantiene una belleza que nos detiene y nos demora en su manifestación individual. Esta individualidad aislada tendría un significante reivindicativo de verdad en sí misma, estableciendo con ello que lo universal, matemático o absoluto del que depende no es la verdad única y completa. Por otro lado, Baumgarten también señaló la estética como arte de pensar bellamente, formando una analogía con la concepción clásica de retórica: arte de hablar bien. Con esto podemos seguir hilando analogías entre una y otra disciplina, teniendo en cuenta que la retórica sería la forma universal de comunicación oral humana, la estética no sería algo muy lejano de esto en el terreno de la imagen artística (Gadamer, 1991: 25).

Posteriormente a Baumgarten, Kant entraría en cuestiones de semejante índole ampliando la concepción del primero sobre el paso que nos ocupa en la justificación del arte. Cuestionándose sobre qué debería ser vinculante en la experiencia de lo bello cuando damos con ello para que esto no sea una simple interpretación subjetiva, siendo esto algo lejano a la universalidad de las leyes físicas y matemáticas con las que trabajaba el Racionalismo, profundiza en la verdad residente en lo bello. Esta verdad no podría ser una universalidad como podría entenderse al referir esta palabra, pero resulta que mientras participamos de la experiencia de lo bello, parece indudable que su reconocimiento no puede ser algo del todo subjetivo. Si así fuera, este reconocimiento sería trivial y nada vinculante. Aquí aparecería la crítica, el medio por el cual se diferencia lo bello de lo menos bello. Pero la crítica tampoco serviría como juicio que valore en términos de conceptos científicos qué es más o menos bello, sino que sería una cualidad más de la experiencia de lo bello. Con todo ello, lo que sí parece permitirnos este *juicio del gusto* es exigir la belleza encontrada en sus semejantes a todos los iguales, algo que Kant relacionaría con la belleza natural, una belleza carente de significado, que trata de cuidarnos de reducir lo bello en el arte a un sistema de conceptos (Gadamer, 1991: 27).

Gadamer se adentra en el territorio de la estética filosófica para tratar de relacionar el arte antes y después de la ruptura con sus fines políticos y religiosos en su determinación por unir el arte clásico y el moderno como en un todo ontológico común a ambos. Pero con todo ello, recurriendo a Kant como teórico de inflexión, aunque interesante como muestrario en cuanto al campo de investigación y teorización que le ocupa, recae en la “irresuelta duplicidad kantiana” (Argullol, 1991: 10), lo que le obstaculiza y anula la posibilidad de sentenciar las posibilidades del porvenir inmediato del arte que se planteaba la inicio de su justificación de la experiencia del mismo.

De hecho, cuando Kant concluye defendiendo la *autonomía de lo estético*, con respecto de los fines prácticos y el concepto teóricos, las legislaciones objetivas de base racionalistas quedan imposibilitadas para su utilización en el terreno de lo bello, otorgándole toda la hegemonía al subjetivismo (Argullol, 1991: 10).

Aun así, acaba por sentenciar que el arte último (modernidad) se distancia del primero (clasicismo) en tanto que el arte ya no quiere ser más que arte cuando deja de ser funcional, ornamental y útil, evolucionando hasta desprenderse de toda tradición figurativa y favoreciendo la discusión en torno a si verdaderamente *es* arte (Gadamer, 1991: 28). Sobre estas cuestiones volveré más adelante pues encuentro más interesante como teorización y motivo de discusión la posición de Clement Greenberg sobre la aparición de la pintura moderna y su posible desinterés en la figuración.

Pero continúo con Gadamer, pues aquí se centra ya en lo central de su tesis, donde descartada ya cualquiera de las vías de las de la estética filosófica de Kant y Baumgarten por carecer de inferencia resultante para su búsqueda de la justificación artística, aboga por retroceder su investigación hasta experiencias humanas más elementales, enfocando en una base antropológica la experiencia artística. Esta base debe desarrollarse en torno a tres conceptos: el juego, el símbolo y la fiesta (Gadamer, 1991: 31).

El término *juego* es aquí usado en cuanto a concepto del elemento lúdico del arte. Se establece esta característica lúdica como una función elemental de la vida humana en su generalidad –<<la vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida>>, que dijera Oscar Wilde-, no es posible concebir la cultura humana sin este componente recreativo. Cuando Gadamer habla de juego quiere decir en todo momento movimiento, vaivén y repetición continua. Esto podría ser una suerte de analogía pues hace hincapié en que lo interesante para la teoría del arte y lo que caracteriza a este vaivén –piénsese en un movimiento pendular- reside en que la finalidad y meta de su movimiento, en modo alguno se identifica con los extremos que alcanzan o del *allí* frente al *aquí* de su trayectoria, sino todo lo contrario, el rehúse a ello. Para que el movimiento del que se habla aquí tenga libertad propia sería necesario que el movimiento estuviera implicado por un propio automovimiento. Este automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general como ente inexorablemente lúdico. Esto no es nuevo en el campo de la filosofía, Aristóteles ya formuló sobre ello con sus conceptos de acto y potencia, y entiendo que Gadamer se apoya en ello para su tesis. En Aristóteles, ser en acto se refiere a cualquier sustancia tal y como la conocemos y se nos presenta en un momento determinado; ser en potencia se entiende como el conjunto de capacidades de la sustancia para poder llegar a ser otra cosa distinta de lo

que en el momento determinado es, llegar a ser otro acto. El paso de potencia a acto es el movimiento aristotélico. Gadamer se apropia del concepto, afirmando que todo lo vivo tiene automovimiento, a diferencia del ser inerte que necesitaría de una fuerza externa –causante del movimiento- para pasar de potencia a de nuevo ser en acto. Pasar de potencia a acto es el componente lúdico de la existencia. Como en Aristóteles, en Gadamer este movimiento no tiende a una meta, sino que refiere al movimiento por sí mismo en cuanto movimiento. Sin embargo, dentro del juego/movimiento de todo ser vivo, el juego humano tiene una particularidad: puede incluir a la razón, condición distintiva del ser humano, para que el automovimiento pueda ser consciente y burlarse de la propia razón conforme a los fines que se proponga. Siguiendo con el desarrollo de estas premisas, el juego libre que persigue conscientemente un fin en base a la razón, producido repetidamente da lugar al fenómeno de la identidad y a la construcción de la misma. El fin que persigue, al seguir siendo libre en cuanto que es automovimiento humano, es en sí mismo una conducta libre de fines que persiste en referirse a sí misma (Gadamer, 1991: 31-32).

Para Gadamer esto significaría que la conducta, a la cual es referido el juego, sería un primer paso hacia la comunicación humana, pues al ser representado el automovimiento como tal, el espectador está siendo partícipe del juego tanto como yo, al ejercer la libertad de fines del movimiento, me presento ante mi mismo como espectador. "La función de representación del juego no es un capricho (...), el movimiento del juego está determinado de esta y aquella manera. El juego es en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego" (Gadamer, 1991: 32). Esto daría lugar a una última inferencia: el juego como un hacer comunicativo. Esto último adquiere sentido en cuanto a que el juego no conoce propiamente la distancia entre jugador y espectador, donde espectador no se corresponde meramente con observador, pues es parte de él (Gadamer, 1991: 32). No entraré en valorar esta correlación de deducciones del autor alemán, pero me valdrá como sustento para posteriores conclusiones en su debido apartado.

Lo que sí es representativo de esta deducción es la relación que tendría la autonomía del movimiento con el arte cuando éste reniega de la función ornamental, abandonando la necesidad conceptual o útil. Así como la tendencia del arte moderno a disminuir la distancia existente entre espectador y obra. Esto no quiere decir que la obra deje de existir, como se ha podido divulgar por parte de ciertos sectores artísticos y teóricos, no se trata de renunciar a la unidad de la obra. De hecho, si volvemos hacia las cuestiones relativas al juego humano y a su tendencia racional de la que deriva la identidad en base a su repetición, análogamente podemos entender que el juego del arte, antes que lograr la fragmentación de la obra, refuerza su condición de portadora de identidad propia. La obra sigue teniendo esta identidad propia incluso en la época de su reproductibilidad y siendo sometida a ella, ello es evidente al poder nosotros, como espectadores, realizar juicios sobre la calidad de la reproducción, puesto que la obra que conocemos e identificamos sigue existiendo en ella manteniendo intacta su unidad (Gadamer 1991: 32 – 33).

Es posible aun así, aunque la obra como tal siga siendo obra gracias a su identidad –Gadamer la llama *identidad hermenéutica*- incluso en ocasiones en las que no sea identificables si no es por medio de un *acuerdo* –por ejemplo los ready-mades de Duchamp-, pero para que este acuerdo tenga lugar, se de la experiencia artística de la obra, el espectador debe conocer las reglas de

juego y ser jugador partícipe. Aquí es donde aparece la cualidad hermenéutica de la identidad de la obra, que la determina como identidad que consiste en interpelar a entender algo. Pero no entendida como mensaje, sino entendida como esto a lo que se refiere, es decir, como obra (Gadamer, 1991: 33).

El segundo concepto antropológico al que hace alusión Gadamer en su ensayo es el simbolismo en su vertiente artística. El símbolo es aquí, como experiencia, una particularidad, un fragmento que “promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él” (Argullol, 1991: 12), o ser la prueba de que existe otro fragmento que al ser encontrado complementará en un todo el fragmento que previamente nos es dado. Desgranando desde aquí, la simbología haría referencia a un convivir simultáneo entre la experiencia histórica y el presente, siendo ésta una respuesta pertinente a la pregunta que cuestionaba sobre el significado de lo bello y del arte. Concretamente nos responde que al salir al encuentro del arte, no es la particularidad de este encuentro lo único experimentado, sino el cómputo total experimentable en el mundo y el contexto que éste tiene para el individuo. Cuando Hegel propone la <<aparición sensible de la Idea>> como definición de belleza en el arte, podemos entender que la Idea que podemos percibir en una obra se nos revela en su manifestación como belleza sensible. Esto es algo que Gadamer rechaza como absoluto al tacharlo de una seducción idealista, al no contemplar que la obra hable por sí misma y la reduzca a una simple conductora del mensaje del autor. Añade además, y con buen criterio que “la expectativa de que el contenido de sentido que nos habla desde la obra pueda alcanzarse en el concepto ha sobrepasado siempre al arte de un modo peligroso” (Gadamer, 1991: 40). Lo simbólico, especialmente en el arte, se sostiene sobre un diálogo entre contrarios y sobre estrategias de revelaciones y ocultaciones. La obra de arte, pues, no puede ser sustituida por un símbolo en el sentido clásico del mismo que signifique o venga a referir lo mismo que ella, no es una portadora de significados como si de la misma manera que existe, pudiera existir otro medio portador del mismo significado (Gadamer, 1991: 40). El sentido de la obra reside, y así debe ser, en que la obra está en ese lugar. Insistiendo aún más, la obra no es una revelación de sentido, no es esa su finalidad artística, lo que sí es aquí y en relación con el sentido, es un abrigo y amparo del mismo, lo afianza y lo protege dentro de su estructura como forma; no es referente del significado, lo hace presente. Esto quedaría enlazado con las reflexiones sobre el juego como autorrepresentación que establecimos anteriormente.

Por último entramos en las consideraciones concernientes al tercer elemento antropológico de la experiencia artística, al arte como fiesta. Fiesta aquí entendida como rechazo al aislamiento, entendida como comunidad. Fiesta como un día de celebración local, de dedicación a ella y de participación social. “Saber celebrar es arte” (Gadamer, 1991: 46 - 47). La celebración se puede representar como usos y costumbres fijas, ordenadas, sus características se corresponden con el carácter de la fiesta a la que acompaña. Que una fiesta se celebre nos hace comprender la celebración como actividad, una actividad intencional. Esto se hace evidente en el caso de la experiencia artística que sale al encuentro, que persigue acaparar la atención general evitando la desintegración de la comunidad congregada en pos de otros fines más individualidades. La celebración carece de metas, la fiesta está en todo momento en el lugar en que se crea. El carácter temporal de la misma reside en su cualidad de presente, no distingue de duración. Se

puede disponer de un programa de fiestas –tanto de carácter temporal como de experiencia artística-, pero la estructura temporal de éstas no es la de disponer de tiempo (Gadamer, 1991: 47-48).

Para Gadamer pues la cualidad de este tercer elemento se divide en la experiencia artística en su último estadio antropológico como celebración en su exposición al espectador colectivo y en la experiencia artística como superación de tiempo y ruptura del presente. El tiempo de la celebración del arte es un tiempo festivo, es un tiempo para ello, no se llena ni ocupa con nada, es un tiempo propio. Se puede relacionar con otros tiempos propios tales como la juventud o la madurez. La fiesta, al ser lo que es, ofrece el tiempo y lo detiene. He aquí el concepto de celebración, que paraliza la posibilidad calculadora de disposición de tiempo. A través de posteriores desgloses de hipótesis relativas a las experiencias de tiempo de la vida y del tiempo de la obra de arte, Gadamer concluye que el arte puede considerarse análogamente un organismo vivo, una unidad estructurada, sentenciando aquí que el arte, en consecuencia, tiene su tiempo propio. Y con ello, se establece que la obra de arte, al no estar determinada por una duración o extensión calculable en el tiempo, sino por una estructura temporal que le es propia, nos despoja del tiempo real, acercándonos a una suerte de insinuación de eternidad (Gadamer, 1991: 48-50).

Cabe valorar aquí que mientras que huye del idealismo hegeliano en algunas secciones del ensayo, la culminación que lo cierra no deja de ser del todo esencialista, donde el arte tras su muerte quedaría justificado con su perpetuidad. Como señalé en los anteriores párrafos, buena parte de lo aquí redactado resultante de lo analizado en *La actualidad de lo bello* servirá de puente para la concepción de la justificación de la creación –y experiencia del arte- propia, relacionada pertinentemente en el apartado que cierra este desarrollo teórico. Pero antes debemos pararnos en el análisis de otro teórico.

1.5. CONSIDERACIONES EN TORNO A LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX SEGÚN CLEMENT GREENBERG.

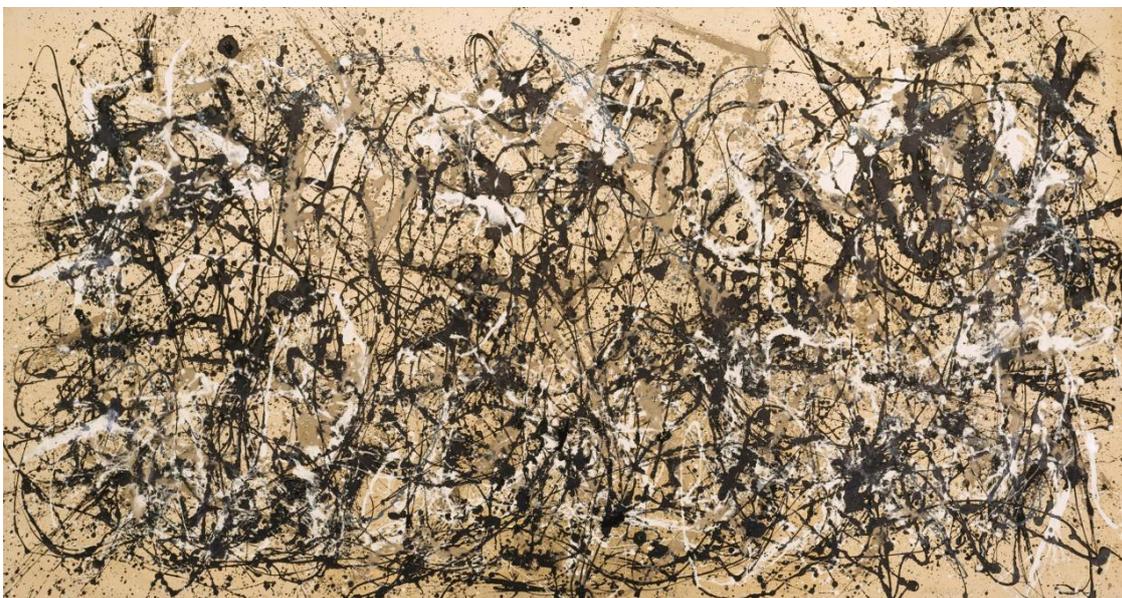
Si bien en este epígrafe no desarrollo nada del todo pertinente que me haya aportado la lectura de la obra a la que aquí se hace referencia para la concepción propia de la obra artística, sí quiero señalar algunas cuestiones que me han surgido al leer los ensayos de Clement Greenberg (Nueva York, 1909 – Nueva York, 1994) recogidos en el tomo *La Pintura Moderna y otros ensayos* que podrían arrojar cierta luz sobre mi concepción del arte plástico en general. Me centro en el análisis de dos ensayos concretamente: *La Crisis de la Pintura de Caballete* (1948) y *La Pintura Moderna* (1960).

Para Greenberg la *pintura de caballete* o *-de gabinete-* es un producto genuino de la cultura de occidente, condicionada por una función social, que no es otra que estar simplemente colgada en la pared. En ninguna de las representaciones plásticas que podemos encontrar en la cultura oriental se aprecia un desligamiento de comparables proporciones con respecto al entorno arquitectónico en el que se encuentra. Esta pintura de carácter portable <<subordina lo decorativo al efecto dramático>>, dejando un recorte en la pared que evoca una caja escénica ilusoria persiguiendo dentro de ella una organización de luz formas y espacio según unos convenios establecidos de verosimilitud (Greenberg, 2006: 45).

Greenberg establece en Manet el inicio de la evolución pictórica que sometería al cuadro de caballete a un proceso de erosión, quedando como resultante de esta evolución un mero rectángulo completamente cubierto por una capa pictórica atendiendo a un juego de texturas, que reduce el cuadro hasta una superficie medianamente uniforme. Este tipo de pintura que posteriormente radicalizaría el postimpresionismo eliminando las formas y la ilusión de profundidad es aquí llamada *all-over*, descentralizada o polifónica. La pintura *all-over* ciertamente continúa siendo pintura de caballete, pues mantiene su estatus de caja ilusoria colgada en la pared, muy próxima a la función decorativa del cuadro, pero provocará una irremediable ambigüedad en la concepción de sí misma como pintura de salón. Esta ambigüedad quedará definitivamente afianzada con la irrupción de la pintura de Piet Mondrian. Que la tendencia polifónica de la pintura de vanguardias continuara hasta la contemporaneidad del crítico estadounidense revela que esta tendencia no es un fenómeno aislado, sino una nueva fase crucial en la historia de la pintura (Greenberg, 2006: 46-50).

Hago referencia a este ensayo que aporta poco más que un sugerente concepto, el de pintura de caballete. Una categorización de la pintura que podría entenderse incluso, según qué contexto, como medianamente despectivo o de infravaloración, pues reduce la experiencia artística – usando términos vistos en Gadamer- a la experiencia útil y ornamental. Y digo que aporta poco más porque aunque se empeñe en establecer una evolución pictórica en el escrito, lo cierto es que incluso el expresionismo abstracto –contemporáneo del ensayo y muy vinculado con el autor- continúa creado pinturas destinadas a ser un rectángulo recortado en la pared. Esto puede darnos buena cuenta en definitiva de la posición de Greenberg exclusivamente como crítico de arte, nunca como teórico, intención que se puede corroborar fácilmente con la lectura de su obra. Aun así, el ensayo se cierra abriendo muy acertadamente una puerta, contemplando

la progresiva destrucción de la pintura de caballete, debida a la erosión evolutiva que venía experimentando, en un porvenir pictórico marcado por la problemática que presenta el cuadro de caballete como vehículo de arte ambicioso.



Autumn Rythm (number 30). Jackson Pollock. 1950. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

En 1960 publica el ensayo que daría nombre al tomo que nos ocupa, *La pintura moderna*, un texto de relevante importancia con un planteamiento interesante que aún así es susceptible de oportunas discusiones. Con su análisis cerramos algunos conceptos relativos a la irrupción del modernismo en el arte que abríamos en el capítulo anterior. Procedo a señalar y analizar.

Según Greenberg, la civilización occidental, aunque no es la única que se interroga sobre sus propios fundamentos, es la que más ha avanzado en la formulación de estas cuestiones. Esta sería la base sobre la que se sustenta y se da lugar el modernismo. Estos interrogantes encontrarían su primer exponente en Immanuel Kant, al ser el primero en cuestionar la propia crítica desde los medios mismos de la crítica. Así, podemos entender que la propiedad particular de la modernidad radica en el uso de los métodos definidos de una disciplina para criticar esa misma disciplina, siendo este un ejercicio pertinente y necesario en el objetivo de afianzar la disciplina en su área de competencia. El modernismo se diferencia de su antecesora, la ilustración, en que la crítica nace desde el interior, frente a la crítica ilustrada realizada desde el exterior, usando la crítica en término general y no en los ámbitos propios de lo criticado. Esta escisión provocaría algunos conceptos antes mencionados con Gadamer, por un lado la muerte del arte, al considerarse la pintura dentro de sus propias premisas rompiendo con el arte clásico; por otro lado la muerte de Dios, precisamente por lo contrario, por alejarse la religión de este revisionismo modernista y quedar relegada en favor de una ciencia en constante cumplimiento de este principio (Greenberg, 2006: 111-112).

Greenberg continúa afirmando que en el terreno artístico, no sólo el arte en general pasaría por este proceso modernista, cada una de las artes tuvo que ejercer esta crítica interna en base a sus

fundamentos propios, teniendo que determinar los efectos que les pertenecen en exclusiva a cada una. Resultó finalmente que el terreno de competencia de cada una de las artes coincidiría con lo que le era único e irreducible en su misma naturaleza y medio. La autocrítica aquí consistió en eliminar aquello que no fuera necesario en exclusiva para el desarrollo de ese arte, que podría haber sido tomado prestado de otra de las artes restantes y trasmutado a su naturaleza. Liberándose de esta manera las artes individuales alcanzaría el grado sumo de independencia y pureza. En esta pureza reside la autodefinition de las artes. Tirando del hilo, alcanzamos que entendiendo esto, el arte anterior al modernismo encubría el arte -propio- haciendo uso del arte -ajeno-; sin embargo el arte moderno usa el arte para enfocar la atención en su arte. En pintura, por ejemplo, el modernismo aceptaría, en contraposición con el arte naturalista, el medio que le es propio: superficie plana, forma del soporte, propiedades del pigmento. No sólo lo acepta dentro de las limitaciones que pudiera suscitar, las aprovecha y las contempla como factores positivos, reconociéndolas explícitamente. El ensayo destaca el ejemplo de Cézanne aquí, pero encuentro aún más evidente como ejemplo la obra de Matisse en cuanto a adaptación de lo representado -la figura y sus reglas de verosimilitud- al formato -planitud y límites del lienzo-. "Fue, sin embargo, el subrayado de la planitud ineluctable de la superficie del cuadro lo que resultó más que cualquier otro aspecto fundamental en el proceso por el que el arte pictórico se criticaba y definía a sí mismo" (Greenberg, 2006: 112-113). Esto es así porque la planitud además de inalienable a la pintura también era exclusiva de ella, siendo la única condición que la pintura no compartía con ninguna de las otras artes. En la pintura moderna esta teoría queda constatada en cualquiera de los encuentros con las obras del momento. Mientras que al observar un cuadro anterior a la muerte del arte lo que nos sale al encuentro de la vista y la percepción es lo representado, en una pintura moderna lo primero que se percibe es el formato. Más allá, para el artista moderno ésta es la única vía posible, necesaria, y el éxito de la pintura es el triunfo del autocrítico. Los pintores modernos de esta manera no es que abandonen la representación figurativa sino el tipo de espacio que una figuración reconocible ocuparía, al entender que en la reducción y suscripción a las propiedades básicas de la pintura y su formato la insinuación más mínima de una identidad reconocible es suficiente para recrear dicho espacio. Así, entendiendo que la tridimensionalidad es una cualidad definitoria de la escultura, la pintura debería despojarse de esto que podría compartir con la escultura para afianzar su autonomía (Greenberg, 2006: 113-115).

Este extremismo plástico pues no es ninguna aleatoriedad caprichosa, sino que tiene arraigado unos fundamentos que evolucionan a partir de unas premisas coherentes en cuanto a sí mismas que irían formulando unas reglas o convenciones que a su vez condiciona la pintura con el fin de que la experiencia de la pintura sea puramente ella como cuadro (Greenberg, 2006: 116-117).

Volviendo a los inicios, el autocrítico kantiano, aunque de origen filosófico, es verdaderamente en la ciencia donde halla su expresión más completa, al ser la única disciplina en la que inevitablemente se debe resolver las situaciones presentadas exactamente en los mismos términos en los que se ha presentado. No es posible que una ecuación matemática se resuelva si no es por medio de sus axiomas elementales. Pero los axiomas científicos ni su método pueden asegurar nada en cuanto a la calidad o estética artística, por lo que el

autocriticismo o la autodefinición del arte es más una cuestión filosófica que científica, delimitando ello qué disciplina convergería mejor para definirlo y estudiarlo.

Aún más, lo que aleja el arte de la ciencia en este sentido es que a diferencia de ella, el arte es una cualidad interior humana, es una experiencia intrínsecamente nuestra que no está regida por la naturaleza, y sus limitaciones son limitaciones de índole humana (Gadamer, 2006: 119)

Como colofón, Greenberg engarza con Gadamer en una afirmación casi idéntica al desarrollo teórico que fue comentado en el capítulo anterior: “el arte es continuidad, y sin ella resulta incomprensible. Si prescindiera del pasado, y de la necesidad y la obligación de mantener los niveles de calidad, al arte moderno le faltaría sustancia y justificación” (Greenberg, 2006: 120).

Hasta aquí lo expuesto por Greenberg. No me gustaría aventurarme a descontextualizar históricamente ni al crítico, trayendo su tesis al presente, ni llevando la postura que plantearé a la década de los sesenta. Sería más bien un análisis sobre la vigencia de lo desplegado en el ensayo.

El plano ya no es una cualidad genuina de la pintura –o de la fotografía, arte no contemplado por Greenberg-. Precisamente ya en la época de la reproductibilidad de la obra de arte, y más aún en el presente, la planitud es una cualidad propia de la televisión, la media, la publicidad, el móvil, la pantalla en general, donde, ahora sí inevitablemente, existe una suscripción exclusiva a la planicie. La función de la pintura, en cuanto que plana, sería la de entenderse como una planicie que existe dentro de una realidad y experiencia tridimensional. El argumento de la planitud de la pintura como rasgo inherente parecería un argumento pobre y reducido, que puede no dejar de ser verdad, pero que sería válido en este sentido sólo como soporte a una teoría como la desglosada en *La Pintura Moderna*. En pintura, la obra es siempre tridimensional en cuanto que el formato que forma parte de la propia obra tanto como la capa pictórica es sustancialmente tridimensional y requiere del diálogo con el espacio que ocupa. Esto es algo que se hace evidente en la existencia de los trabajos curatoriales tanto en museos como en exposiciones.

Ni siquiera en la pintura mural –tampoco contemplada en el ensayo-, donde el formato podría parecer ajeno a la pintura puesto que puede existir sin ella, parece sostenerse la posición de Greenberg del rechazo a la tridimensionalidad en la pintura. Ésta posición favorecería la alienación de la pintura al medio en el que se encuentra, haciendo posible que una obra de, pongamos Banksy, tuviera el mismo sentido llevada a una galería que en el lugar para el que fue concebida. Que puede hacerse, de hecho se hace, pero aunque continuara siendo la misma pintura, dejaría de ser la misma obra.

El autocriticismo contemporáneo de la pintura que favorecería la evolución de la misma augurándole un prometedor porvenir en un contexto de invasión mediática no puede consistir tanto en la reducción a su condición de planitud. Es más bien una evolución cuya clave reside en su autocriticismo y autodeterminación como arte ambicioso. Y esto no pasa por otra cosa que por irrumpir con sus limitaciones y posibilidades propias –con el plano- en una realidad que es tridimensional. Pasa por trascender y transmutar las propiedades escultóricas que son inherentes en sí al arte en general para volver el método en voluntad. Esto encartaría con la voluntad de poder nietzscheana que considera la ambición del hombre como motor principal para lograr sus

deseos, presentarse al mundo y estar en el lugar que siente que le corresponde. Esta voluntad de poder representa el proceso de expansión de la energía creativa como fuerza interna fundamental de la naturaleza, identificando aquí que el artista plástico ante todo es creador.

Más aún, en el supuesto de que la pintura sea planicie en esencia y plana continúe siendo, no se puede negar que la responsabilidad de ella es traspasarla como vimos en el concepto de fiesta en Gadamer y la condición de toda obra de arte como superación de tiempo, estableciendo esta cualidad como elemento inherente común a todas las artes.



Turner Prize Installation 1986-2000. Wolfgang Tillmans. 2000. Tate Britain. Londres.

Saco a colación la obra de dos artistas de disciplinas diferentes que comparten la planitud como condición fundamental y enfrentarían lo dispuesto por Greenberg. Por un lado la obra de Wolfgang Tillmans (Remscheid, 1968), fotógrafo ganador del prestigioso premio Turner en el año 2000, deja en evidencia que la superficie plana del formato sólo es un rasgo mínimo, que se acepta como tal, pero no reside en él la propia experiencia de la obra. En su caso la obra es el uso de la sala expositiva y la disposición de las *superficies* que forman la obra para crear sensaciones, mover el arte más allá del plano. Y sigue siendo fotografía. El uso de la sala en Tillmans vendría a reforzar la tercera vía antropológica de la experiencia del arte según Gadamer, pues la verdadera obra es la atmósfera creada, la fiesta.

Por otro lado, y cerrando el capítulo, encuentro en Guillermo Mora (Madrid, 1980) una referencia de la pintura ambiciosa que abandona el plano y trasmuta las propiedades exclusivas de otras artes para evolucionar la plástica pictórica y establecerle el porvenir más fértil imaginable tras una pintura que no dejaba de mirarse a sí misma. Sus obras insisten precisamente en la revisión

de los parámetros pictóricos enumerados por Greenberg: la problemática del fondo, la noción de superficie, la profundidad y el espesor del cuadro, como si el autocriticismo al que se había sometido la pintura en el siglo XX debiera proceder a una nueva crítica sobre sus raíces y razones de ser. Lo que puede iluminar que quizás ahí reside la verdadera esencia de la evolución ambiciosa de la pintura. Mora, en ningún momento de su manipulación de los procesos de creación, de acercarse a otras disciplinas o incluso de eliminar el soporte deja de hacer pintura, cambiará la idea, pero sigue siendo pintura.



Signo. Guillermo Mora. 2007.

1.6. HACER LA TORTILLA. DE LA TOMA DE FORMA.

¡Somos jóvenes! Es normal que bebamos demasiado. Es normal que tengamos mala actitud y que queramos follar como conejos. ¡Estamos diseñados para la juerga! Sí, algunos palmarán de sobredosis, o perderán la cabeza. Pero Charles Darwin dijo que no se podía hacer una tortilla sin romper algunos huevos. Y de eso va todo: de romper huevos. Y por huevos me refiero a ponerte ciego con un cóctel de pastillas (...) Lo teníamos todo. La hemos cagado más fuerte y mejor que cualquier otra generación antes que la nuestra ¡Éramos preciosos! ¡Somos unos inútiles! (SHEEHAN, Robert. En Howard OVERMAN *Misfits*. Londres: Clerkenwell Films, temporada 1, capítulo 6 "Rachel")

Presupongo que toda la declaración de intenciones señalada en la introducción y las citas escogidas define de forma bastante fiel el punto de inicio de la obra. El comportamiento, la creación de identidad, el carácter autobiográfico de lo presentado queda justificado en las páginas que abren este desarrollo teórico y afianzado con la teorización posterior. No obstante, utilizaré este último epígrafe para englobar todo lo desarrollado, relacionarlo con mi obra y señalar cómo mi creación se nutre de los estudios analizados previamente.

El concepto de juego en Gadamer aporta consistencia y arroja luz sobre el proceder y los tiempos creativos. Semánticamente, *juego* no podría adecuarse mejor a la primera fase de la concepción de la obra. El juego aquí sería el *modus operandi* que determina cada una de las decisiones diarias, el instante hostil que no deja de existir y que frecuentemente tratamos de superar por medio de experiencias e instrumentos nada nobles marcados por una actitud en frecuente búsqueda de la próxima bronca, la próxima irreverencia, la inmediata intoxicación, la mañana confusa. El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría, decía William Blake. Es sencillo respaldarse si sabes cómo. En su sentido literal, el juego queda exento de consecuencias una vez termina, relacionándose con nuestra fase de juego en sentido gadameriano en la falta de responsabilidad con el futuro inmediatamente después de ella. Lo único que sabemos es que tomará forma artística. De esta manera, al ser esta cotidianidad nuestro automovimiento, la repetición de la misma, como ocurriría con la obra en sí, marca la formación de nuestra identidad como sujetos, algo de lo que la posterior obra no puede desprenderse si no quiere dejar de ser honesta. Aquí reside la importancia del contexto en el espacio y el tiempo.

Sin embargo, para que tome forma, y participe del componente lúdico artístico, precisa de la presencia continuada de la cámara fotográfica, de la inmortalización perpetua del momento vivido. Esta cámara convive constantemente con el momento hasta el punto que es tan ajena -no es necesario ser consciente de la presencia del objetivo- como participe al estar integrada. Más aún, la cámara es tan parte de la cotidianidad como la propia escena, y la segunda existe de igual manera con o sin la primera, nunca es alterada por su presencia o su ausencia.

Aquí regreso a la irrupción y vindicación de la fotografía de los años noventa que reclamaba como suyos unos códigos artísticos no representados por la esfera más alta del circuito artístico, me relaciono e identifico con ella, suscribiendo de nuevo y trayendo a este contexto lo desglosado allí. Si bien esta creación de códigos surgió hace unos 25 años, parece ser una tendencia pendular que progresivamente se va abandonando a la que se debe retornar conforme surgen nuevas generaciones artísticas, pues es una exclamación vital a la que no cesan de surgirle enemigos, si en los noventa fue la intelectualización del arte y la fotografía, hoy se llama

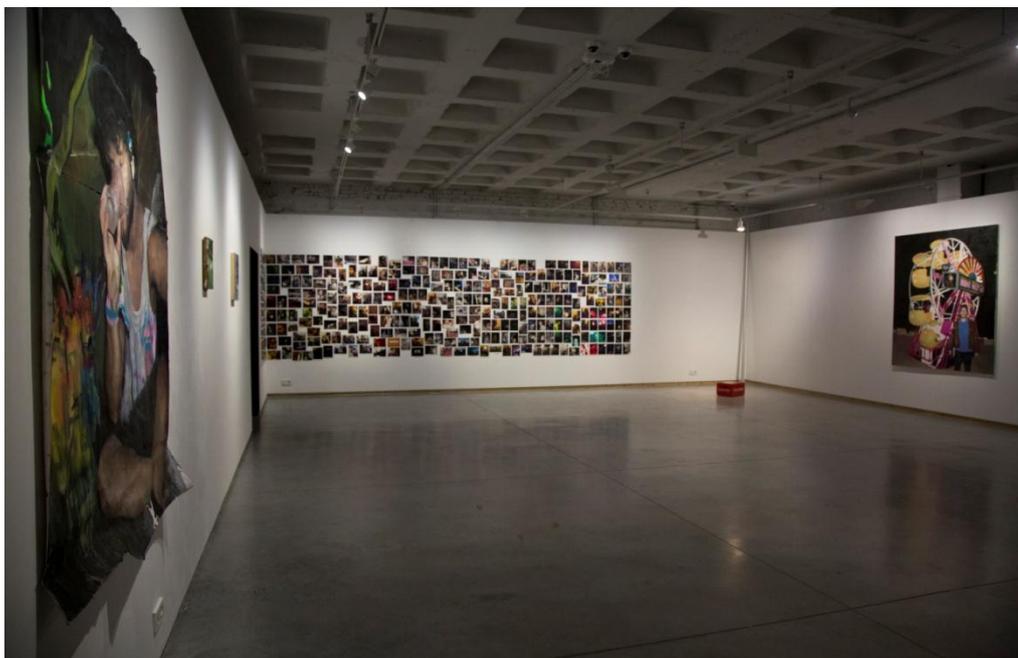
Instagram. La realidad que me rodea no se compone de veinteañeros acomodados gracias a las facilidades familiares, no en su totalidad. También son abandonos y fracasos escolares a los catorce años, maternidades a los dieciocho, precariedad laboral con la que sostenerla a los 23 y descomposición de un núcleo familiar que no llegó ni a existir.

En consecuencia de lo que nos rodea, mi generación no quiere hacerse fotos en la orilla de la playa para alcanzar y gustar a cientos de desconocidos ni tomarse un cóctel adornado con una sombrilla en el Muelle New York de Paseo Colón. Mi generación quiere rozar el coma etílico cada noche en la Alameda, follar con quien tenga en frente, clamar su existencia alterando el mobiliario público y mañana Dios dirá, como podría decirse. Mientras podamos.

En la fotografía esto consistiría, según José Lebrero Stäls, en:

Dar cuenta de un modo disidente de habitar la ciudad por el cual, más importante que reivindicar el hecho de ser, la identidad, resulta reivindicar el derecho de poder llegar a existir dignamente, conceptualizando nuestra identidad como individuos a la vez que como ciudadanos sin necesidad de sacrificar lo uno por lo otro. (Lebrero Stäls, 1999).

Tampoco es esto un *laissez faire* en su representación artística. Para que sea coherente y pueda transmitirse y dialogar con el espectador –aparece aquí el concepto de fiesta de Gadamer- la obra que llevo a cabo sigue una serie de parámetros y construcciones centrándose en las posibilidades narrativas de la creación artística que conjuga metodología y representación con lo narrado.



Vista de la exposición *Somos Preciosos, Somos Inútiles*. Eladio Aguilera y Juan Manuel Benítez. 2017. Espacio Lاراña. Sevilla.

En esta sección traigo de nuevo el caso de Jack Kerouac y su metodología literaria, la prosa espontánea, para acercar la acción a la narración. Recordemos parte lo que dije en su correspondiente apartado:

Su prosa pues es un continuo muestrario de la gran obra en la que convirtió su vida, una plasmación rítmica que capta al lector y lo sumerge en una escena vibrante, como el jazz, sirviéndose de recursos como la improvisación, onomatopeyas, lenguaje crudo y directo, sin autocensura, predominio del uso del presente de indicativo como tiempo verbal o la supresión de signos de puntuación. Narración desde el fondo hasta la forma.

Desde el acercamiento al autor inicié una búsqueda para transmutar esos recursos literarios o traducirlos en clave fotográfica y plástica, añadiendo a estas prácticas elementos que realcen el carácter efímero, directo e improvisado que refleja lo representado.

Por eso, entiendo que la fotografía que refleja y retrata el devenir cotidiano que da forma al todo artístico debe tener sus aspectos cuidados. Las escenas reflejadas no pueden ser naturales si el objetivo que las enfoca es algo ajeno a las mismas. Las imágenes siempre serán tomadas por medio de la cámara de un móvil, adalid de la veracidad, como en su momento pudiera serlo la cámara polaroid. Permite una fotografía espontánea y seriada, de menor calidad que una cámara de alta gama. Esto introduciría al espectador en la nebulosa del recuerdo de la noche anterior, la velocidad con la que el momento acontece y se fuga. Acerca al espectador a la mañana resacosa en la que no recuerdas nada y recurre al móvil en un vano intento de recordar lo que ha pasado. Pero está ahí recogido, tiene que ser verdad. No quiere esto decir que todas las fotografías sean de escenas nocturnas, la cotidianidad recogida recorre todos los episodios del día a día, pero estos episodios continúan en la misma tónica de toma de decisiones que las que ocurren en cualquier otro momento, como los nocturnos, y como acompañante de todos esos momentos, el móvil.

El paso de la fotografía a la pintura es algo más complicado. Los recursos plásticos persiguen de igual manera el acercamiento a lo narrado, pero dará lugar a una serie de dualidades. La pintura, al pretender ser un elemento más de la narración completa, un objeto que retransmita como heredero de lo que ha acontecido, se verá realizada en formatos accidentales: trozos de papel desiguales, superpuestos y pegados, piezas de madera encontradas y recogidas, retales de lienzo o formatos reutilizados. El formato canónico sobre bastidor no dialoga igual que los mencionados, ni expresa con veracidad la volatilidad de lo narrado. La ejecución de la obra no suele pasar de una semana de duración, ni debe. Tanto es así que si se dilata su realización en realizarse en seguida pierdo el interés y lo abandono, pues no puedo expresar algo si no me siento en consonancia con ello, como sería en este caso la fugacidad. Esto además atentaría contra la lectura que debe tener la propia obra. No quiero realizar una obra pictórica que necesite detenimiento. No tiene sentido ni acerca al espectador hasta conmoverlo de la manera que quiero que lo haga. Por este procedimiento me interesa una obra en la que pueda despreocuparme del acabado, que se entienda a medias o que aunque conclusa, pueda no parecerlo. Procuro todo esto como creador de ritmo, el receptor entenderá unos códigos que lo sumergirá en la impresión de que lo que se le está contando, ocurrió sólo el momento que tiene en frente, y que es más o menos igual de nítido que lo está percibiendo. Esta pintura, en su alejamiento del marco o del cuadro de caballete busca ubicaciones dentro de la sala alejada de convencionalismos. No es una pintura hecha por y para estar colgada en la pared expresamente, es una pintura creada para estar en el medio.

El uso de piezas del mobiliario urbano y la instalación de la obra pictórica y fotográfica crean una atmosfera, un espacio de *fiesta*, en la que precisamente la presteza y lo evanescente de las representaciones detienen y superan la categoría de tiempo, introducen al receptor en la obra narrada y lo hace partícipe. En este encuentro con la experiencia artística, no se experimenta, como diría Gadamer, lo particular creado, sino la totalidad del mundo presentado como experimentable y su posición en la confrontación con él.



Residuos de la inauguración de *Somos preciosos, somos inútiles* usados como pieza hasta el final de la exposición. Eladio Aguilera y Juan Manuel Benítez. 2017. Espacio Laraña. Sevilla.

No obstante, en el terreno de la pintura surgen las dualidades que hacen tan complicada la concepción del momento pictórico en el que tiene lugar su producción. Es aquí donde es importante el ejemplo de Henry Miller. Recordemos que el escritor estadounidense tuvo a lo largo de su carrera la fijación y aspiración de convertirse en un genio de la escritura como lo fueran sus seguidos Balzac, Victor Hugo o Dostoievski, de los que adquiere una narrativa sobrecargada y grandilocuente en algunos de sus compases. El problema con el que se encontró fue que sus escritos versaban sobre los más bajos instintos humanos, retratándose en ellos como una figura poco respetable. Concisamente, quería ser un gran escritor que escribía lascivias con lenguaje coloquial.

Esta es la constante en la producción pictórica a la hora de iniciar su ejecución, la búsqueda sincera de la belleza, la persecución de la genialidad técnica en la pintura. Que la pintura, per se, sea buena como pintura, funcione como pintura ajena al ruido que inevitablemente le rodea. Pero pintando escenas poco solemnes, con recursos que a la vez que se acercan pretenden alejarse del convencionalismo técnico. Pero no puedo negar que la herencia plástica que

descansa en mi figuración pictórica ha sido determinada por la retención concienzuda de Velázquez, Goya y posteriores maestros figurativos del siglo XX. Que las aspiraciones con respecto a la pintura difieren de la poca honorabilidad de pretende alcanzar la obra artística y su recreación ambiental. Y es en este duelo milleriano donde la pintura busca su autonomía del significado, siempre estará por encima de la imagen y se recreará en la evolución ya no meramente artística en general, sino en la evolución de su calidad técnica. De esta manera, aunque se sostenga en formatos más o menos accidentales o convencionales, se realice con relativa rapidez y desenfado, será una pintura emancipada de la fotografía de la que parte. Y no perseguirá ser la representación de una fotografía. Será una pintura realizada como pintura, porque como tal, no puede ni sustituir ni ser sustituida por cualquier otra cosa al no cumplir ninguna función simbólica. Una pintura planteada como un sinfín de conflictos, cuya creación consiste en la resolución de los mismos en un constante enfrentamiento con el formato.

La evolución comedida de este desarrollo dirá hacia donde se irá enfocando el porvenir de mi obra, aunque de momento sólo guardo seguridad en dos sentencias antes señaladas. Que "el sentido de la obra estriba en que ella está ahí" (Gadamer, 1991) y que "lo que se produce como bello es así mismo bello" -Baudelaire- (Argullol, 1991: 10).



DOSSIER



ANUNCIADA. Óleo, espray y tinta sobre tabla. 20 x 31.5 cm. 2016.





SOMOS PRECIOSOS, SOMOS INÚTILES.

(con Eladio Aguilera) Fotografía impresa en papel de 300 gr. 790 x 175 cm (21 x 15 cm aprox. c/u). 2017.



EL SUBTERRÁNEO. Óleo, espray, esmalte y tinta sobre tabla. 95 x 118 cm. 2017

TURBOLATA (II). Óleo, espray, esmalte y tinta sobre papel. Entablado. 36 x 45 cm. 2017.





SPSI. Fotografía impresa en papel de 300 gr, carteles de papel, pegatinas, espray, señal de tráfico, botella de vidrio, figura de porcelana y óleo y espray sobre tabla sobre construcción de ladrillos de arcilla. 187 x 209 x 120 cm. 2017.



SOMOS PRECIOSOS SOMO INTELIGENTES.

ESTUDIO CARANA TRUJILLO

ALZ AIN

MONKEY ROCK

CONTENTMENT



EL AULLIDO. Óleo, espray y tinta sobre tabla. 30 x 40 cm. 2017

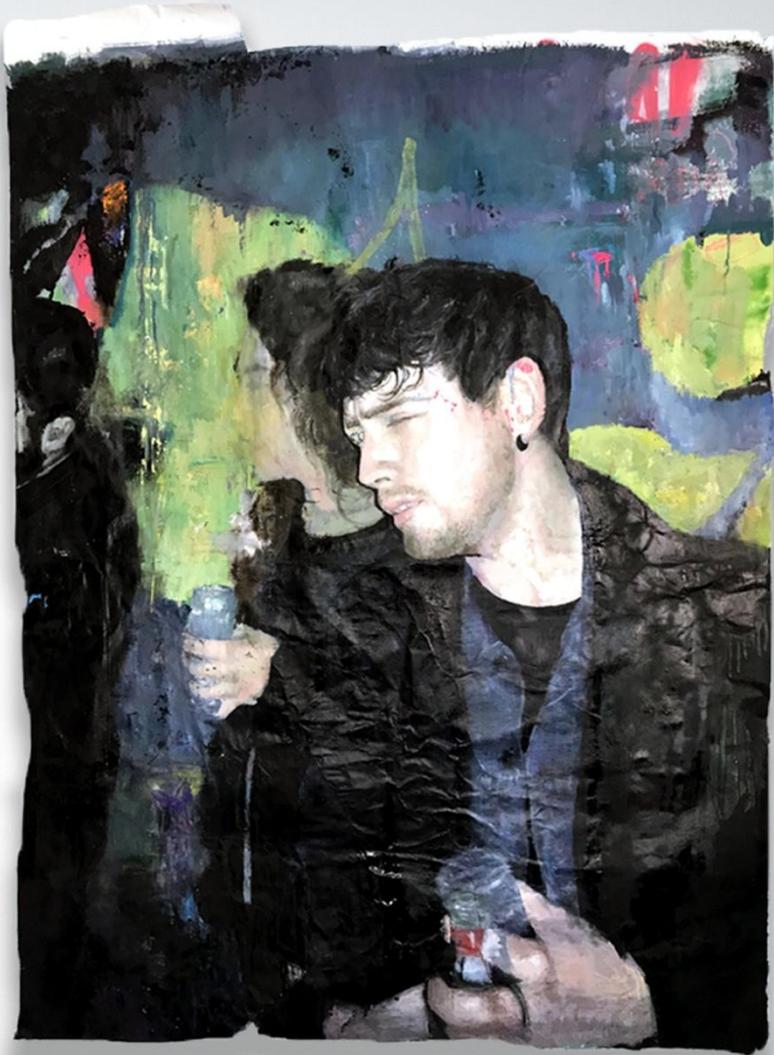


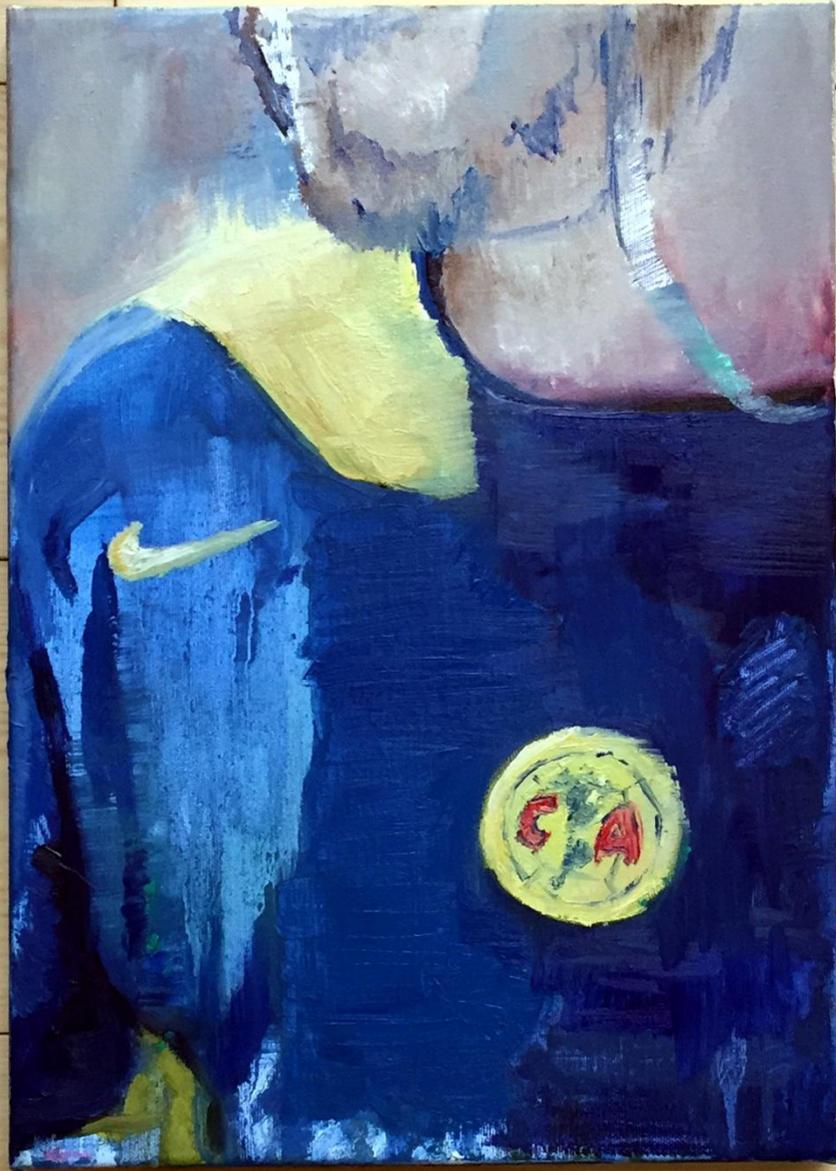
ROMPER HUEVOS. Óleo y espray sobre papel. 135 x 178 cm. 2017

MURO I. Fotografía impresa en papel de 100 gr, pegatinas, espray, óleo y espray sobre lienzo, sobre pared. 187 x 209 cm. 2018.



EL INÚTIL. Óleo, espray y esmalte sobre papel. 150 x 185 cm. 2017.





CA. Óleo sobre lienzo. 24 x 33 cm. 2018.



CHAPA. Óleo sobre lienzo. 22 x 27 cm. 2018.



THE SHIT. Cerámica esmaltada y óleo sobre lienzo (22 x 27 cm) sobre tabla. 46 x 38 cm.2018.

SOUVENIR. 1. Tinta sobre papel (20 x 30 cm). 2. Óleo y espray sobre tabla (20 x 30 cm). 3. Esmalte sobre cerámica (15 x 30 cm). 4. Óleo sobre lienzo (20 x 30 cm). 2018.





SOUVENIR. Detalle.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÀ, Antoni Jové, 2009. "Larry Clark: adolescencia, drogas y sexo". *Arte y políticas de identidad*, vol. 1, p. 23-48.
- ARGULLOL, Rafael, 1991. "El arte después de la <<muerte del arte>>". En Hans-Georg GADAMER *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- BAUDELAIRE, Charles, 1935. *El spleen de Paris*. Madrid: Talleres Espasa Calpe.
- CARO, Gregoria, 2018. Guillermo Mora: «En España falta rigor y disciplina en las artes plásticas»2. *ABC Cultural*, 2 de febrero de 2018.
- COSTA, Guido, 2010. *Nan Goldin*. Londres: Phaidon Press.
- DIETZ, Bernd, 1988. "Prólogo". En Henry MILLER *Trópico de cáncer*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 5-7.
- DUBOIS, Philippe, 1994. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- DURAND, Régis, 1998. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GADAMER, Hans-Georg, 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GARRO-LARRAGAÑA, Oihana, 2014. "El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares". *Arte, Individuo y Sociedad* [en línea], vol. 26.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, 2010. *Poesía y prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores S. A. /Galaxia Gutenberg.
- GINSBERG, Allen, 1993. *Aullido y otros poemas (1956)*. Madrid: Visor.
- GREENBERG, Clement, 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- KEROUAC, Jack, 2009. *En la carretera. El rollo mecanografiado original*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- KEROUAC, Jack, 2015. *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LEBRERO STÄLS, José, 1999. "Calles cruzadas", (comp.) en *Más allá de los límites: fotografía contemporánea*. Santiago de Compostela: CGAC. Xunta de Galicia, pp. 147-157.
- MARTÍ MARÍ, Silvia, 2018. "Tendencias en la fotografía de los años noventa en su acercamiento a lo real". *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, no 42, p. 3.
- MILLER, Henry, 1959. "Prólogo". En Jack KEROUAC *Los subterráneos*. Barcelona: Anagrama S. A., pp. 5-7.
- PIVANO, Fernanda, 1960. "Introducción". En Jack KEROUAC *Los subterráneos*. Barcelona: Anagrama S. A., pp. 9-25.
- ROBERTS, John, 1997. "Entrevista con David Green", *Creative Camera*, p. 13-16.
- SANTOYO, Susana, 2013. "Tiempo y mirada en la obra de Hiroshi Sugimoto y Wolfgang Tillmans". *Acta poét*, vol.34, n.1, pp. 61-70.

VICENTE, Álex, 2014. "Nunca colgaría mis cuadros en mi comedor". *Babelia El País*, 25 de noviembre de 2014-

