



# El arte contra el arte Creación desde la destrucción

Comunicaciones

## CRÉDITOS

Las comunicaciones del Congreso “El Arte contra el Arte. Creación desde la Destrucción” se publican como anexo a las actas del mismo, editadas como número especial de la Revista *HUM-736. Papeles de Cultura Contemporánea*.

### **DIRECTOR DE LA REVISTA**

Jesús Rubio Lapaz

### **SECRETARIOS**

Luis D. Rivero Moreno

Ximena Hidalgo

### **EDITA**

Grupo de investigación de la Universidad de Granada  
HUM-736. Tradición y modernidad  
en la cultura artística contemporánea.

### **Coordinadores del nº 15:**

Lidia Mateo Leivas y Luis D. Rivero Moreno

### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Jesús Rubio Lapaz (Director)

Luis D. Rivero Moreno (Secretario)

Ximena Hidalgo (Secretaria)

Dara Cabrera

Manuel Jesús González Manrique

### **COMITÉ ASESOR**

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)

Julio Flores (IUNA de Buenos Aires)

Marisa Sobrino (Universidad de Santiago de Compostela)

Ascensión Hernandez (Universidad de Zaragoza)

Julia Portela (ISA de la Habana)

I.S.S.N 1695-8284.

Depósito legal: GR 300/03

Junio 2012 nº 15

“El Arte contra el Arte. Creación desde la destrucción”

### **EDICIÓN ELECTRÓNICA:**

ISSN: 2254-5646

[www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es](http://www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es)

## ÍNDICE

*Entre lo sólido y lo líquido* - vídeo

Sara Cabrera Sánchez

*La utilización del patrimonio arquitectónico español por la cultura contemporánea*

Julia García González

*De polvo y cenizas. Arte en el Burning Man Festival.*

Ana Gómez

*Fiesta Naranja* – Fotografía

César González Martín

*Destellos de un pasado funesto*

Ramón Melero Guirado

*Il faut cultiver notre jardin*

José María Muñoz Guisado

*Autorretratos: El cuerpo como campo de batalla en la fotografía femenina del s. XX*

Irene Romero Fernández

*Iconoclasia en la pintura española contemporánea: Ortega y Zóbel*

Javier Sánchez Clemente

*La destrucción* – vídeo

Marta R. Sobrecueva y Álvaro Pichó

*El acto destructivo como creación en la filosofía de Nietzsche*

Irene Urquizar Melguizo

# Entre lo sólido y lo líquido

Sara Cabrera Sánchez



[http://www.dailymotion.com/video/xouzwn\\_v-solidolikido\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xouzwn_v-solidolikido_creation)



### *Entre lo sólido y lo líquido*

Video-arte

4:42

4 kilos de azúcar. 452 terrones.

Cambio de estado. Materia.

Pérdida. Incoherencia → Segregación de palabras.

Acercar en la lejanía → Sedimentación.

Lo cálido de las palabras. La envolvería.

Azúcar. Caramelo. Dulce.

Se derriten al calor.

Conversión en caramelo.

Solidificación.

Paso del estado sólido a líquido, y de nuevo a solidificarse.

Las letras asemejaban una ciudad en decadencia → Vida urbana.

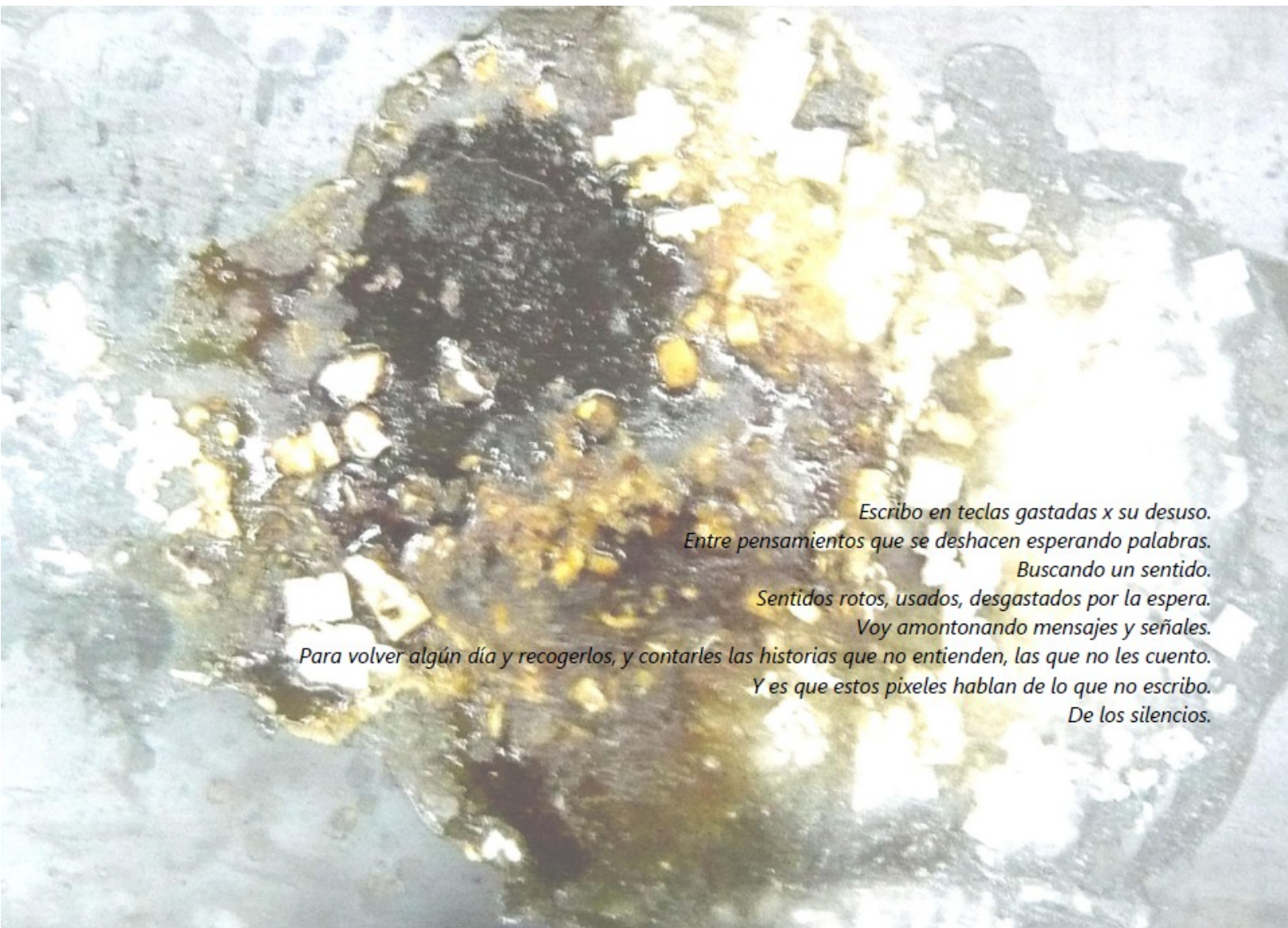
Dependencia de las tecnologías → Sentimos comunicados.

Nos acerca y nos separa. Ilusión de contacto.

Soledad en la era de la comunicación.

Sedimento. Dejar rastro.

Nos unimos a cosas y hacemos que se unan a nosotras.



*Escribo en teclas gastadas x su desuso.*

*Entre pensamientos que se deshacen esperando palabras.*

*Buscando un sentido.*

*Sentidos rotos, usados, desgastados por la espera.*

*Voy amontonando mensajes y señales.*

*Para volver algún día y recogerlos, y contarles las historias que no entienden, las que no les cuento.*

*Y es que estos pixeles hablan de lo que no escribo.*

*De los silencios.*

# La utilización del patrimonio arquitectónico español por la cultura contemporánea

Julia García González, Universidad de Granada.

*Estamos ante la era de la simultaneidad, de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión [...] el mundo ya no se experimenta como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y que entrecruza su madeja.*

Michel Foucault

*La obra será una explosión activa, un acto a partir del cual el público reaccionará, como quiera o como pueda.*

Jean Genet

## INTRODUCCIÓN

El objeto de este estudio es el de someter a debate la utilización del patrimonio, fundamentalmente el arquitectónico, por parte de la cultura contemporánea. Ello lo realizaremos ofreciendo un panorama general de las actuaciones que se están llevando a cabo al respecto y que viran entorno a dos polos antagónicos, por un lado, el más desconocido, es decir, aquel que utiliza el patrimonio a modo de elemento reconocible por la sociedad a partir del cual someter a crítica los valores del pensamiento contemporáneo mediante planteamientos innovadores y, por otro lado, el uso comercial que se hace del patrimonio por interés político o empresarial<sup>1</sup>, que si bien podría beneficiar al desarrollo cultural y crítico de la población, en la mayoría de los casos no resulta así, cumpliéndose el planteamiento propuesto por Mónica Sánchez Argilés de que con ello se recupera la idea del arte entendido como elemento intrínseco al edificio que forma parte del discurrir del mismo, tal y como ocurría desde la prehistoria con las pinturas rupestres, pasando por el florecimiento del fresco durante la antigüedad griega y romana, hasta llegar a nuestros días.

## REALIZACIONES CRÍTICO-CREATIVAS CONTEMPORÁNEAS

El inconsciente colectivo, objeto de estudio de Jung, está conformado por aquellos elementos que han ido introduciéndose en la memoria individual de cada uno de los partícipes y creadores de una cultura, la protección del patrimonio, o al menos la curiosidad por él, que ha llevado al desarrollo del coleccionismo desde el comienzo de la historia, permite a los artistas contemporáneos partir de ellos para así captar la atención del espectador y poder introducirles en una profunda reflexión crítica. En el panorama internacional destaca la figura del polaco Krzysztof Wodiczko conocido por sus proyecciones al aire libre sobre monumentos o edificios destacados en diferentes lugares del mundo. Ahora bien, antes de proseguir cabe hacer una matización, al leer este trabajo

---

<sup>1</sup> Un gran ejemplo de ello es la presentación de un nuevo modelo de telefonía móvil de la empresa Vodafone sobre el Edificio España de Madrid (1953) y su posterior muestra como spot publicitario: [http://www.youtube.com/watch?v=kaKZpk8TTDk&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=kaKZpk8TTDk&feature=player_embedded)

muchos de ustedes recordarán algún ejemplo de proyecciones en monumentos como el que se realiza anualmente con motivo del día de Santiago en Compostela, es decir, el 24 de Julio, conocido con el nombre de “fuegos de Santiago” o, las proyecciones realizadas en la Plaza del Mercado Chico, en conmemoración de los cien años de La Gran Vía de Madrid sobre el edificio de Telefónica<sup>2</sup> o sobre la Catedral de Valladolid el pasado año. En cuanto a los “fuegos de Santiago” es necesario precisar que se trata de un espectáculo multimedia consistente en la proyección de imágenes y efectos lumínicos acompañados de música y que finaliza con un espectáculo pirotécnico. El objetivo es que los peregrinos, turistas y ciudadanos revivan “la historia del Camino de Santiago” y, por tanto, la vida del santo y queden embriagados al oír las melodías de Carlos Núñez, Lluís Llach, Mike Oldfield, Sting o Milladoiro a 40.000 vatios que acompañan idílicas y coloridas imágenes, lo que les ayuda a dejarse llevar por los 25000 efectos pirotécnicos, con sus correspondientes varillas que salen despedidas desde la Catedral de origen románico hacia, debido a sus dimensiones, ella misma.

En lo que respecta a las proyecciones en el patrimonio de Ávila, en esta ocasión se utiliza la Plaza del Mercado Chico, emplazada sobre el foro romano de la ciudad y que continúa teniendo ese carácter representativo al acoger en uno de sus lados el Ayuntamiento, para realizar la proyección multimedia promocionada con el nombre de “Ávila única” con motivo del 25 aniversario de la declaración de la ciudad como Patrimonio Mundial por la Unesco. La temática es descrita por la empresa productora de la proyección, Xtrañas producciones, del siguiente modo: la casa consistorial de Ávila y edificios laterales cobran vida, para contar a través de sus piedras las historias y leyendas que han nacido en las calles abulenses. Un impactante recorrido visual por determinados momentos significativos, relatos épicos y místicos que han marcado la identidad de esta ciudad. En cuanto al despliegue técnico tan sólo se distancia del anterior por el uso del 3d y por dejar a un lado los fuegos artificiales.

La empresa Xtraña producciones fue también la encargada de realizar las proyecciones que se llevaron a cabo sobre la Catedral de Valladolid en 2010 con el título de “la reconciliación” con motivo de las fiestas. El objetivo era que la proyección multimedia ayudara al conocimiento de la evolución histórica del edificio sobre el que se proyecta. En este caso se introduce también un grupo de actores e incluso olores que ayudaron en esta tarea, dejando de nuevo de lado la pirotecnia, que perjudica seriamente la conservación de los edificios anexos a la plaza.

A pesar de que desde nuestro punto de vista son muchas las diferencias debido a la temática, la dedicación profesional del grupo de personas a quienes se les encarga el espectáculo, utilización de la música y contemporaneidad, no dejan de tener un fin último claro que es la atracción de la ciudadanía y el turismo, dentro de las políticas que conforman la promoción cultural de patrimonio con la gran novedad de hacerlo mediante las nuevas tecnologías pero sin invitar a una reflexión crítica de mayor calado, es decir, el arte de protesta que enarbolan las propuestas de Krzysztof Wodiczko, Valeriano López, el colectivo Miga o Diana Larrea. En lo que respecta a Krzysztof Wodiczko debemos señalar que lo traemos a colación porque, a pesar de ser polaco y vivir en la actualidad en Boston, ha desarrollado su obra por más de una docena de países en los que se encuentra España. Aunque en esta ocasión destacamos sus creaciones basada en las proyecciones sobre monumentos es necesario saber que desarrolla una producción mucho más amplia en la que da prueba de su formación como diseñador industrial

---

<sup>2</sup> Presentamos un video en el que se puede observar parte de espectáculo:  
<http://www.youtube.com/watch?v=wloyRa22erc&NR=1> .

creando, entre otros, un vehículo especial para gente sin hogar. Educado en el “socialismo real” de Europa del Este, su contribución a la sociedad reside en acercar problemáticas que permanecen ocultas de una forma novedosa como ocurre con su intervención en el Arco de la victoria de Madrid, es decir, lo podemos denominar como un artista político. Así, acude a un elemento existente en el inconsciente colectivo y es el de que el patrimonio muestra la memoria histórica de una población, además de por su monumentalidad, visibilidad y repercusión pública, para, mediante técnicas contemporáneas, mostrar la nueva situación en la que se encuentra una sociedad. Con ello consigue la confluencia entre el patrimonio histórico, sea cual sea la época de construcción, y la contemporaneidad, pues sus propuestas no dañan el inmueble; que nadie pueda obviar su intervención por sus efectos lumínicos, lo impresionante de su ideario y por haber introducido, a partir de 1996, el audio; y reinterpretar la arquitectura del pasado dotándola de vida y contemporaneidad.

Si ustedes teclean en cualquier buscador “Arco de la Victoria-Madrid” aparecen alrededor de tres millones de resultados, si por el contrario rescindes la búsqueda añadiéndole la palabra Wodiczko queda rebajado a trescientos resultados de los cuales más de la mitad no contemplan información sobre la intervención y únicamente la nombran. El Arco de la Victoria, también conocido como “Puerta de Moncloa”<sup>3</sup> o “Arco del Triunfo” fue levantado por Pascual Bravo Feliú y Modesto López Otero por petición de la Comisión Permanente de la Junta de la Ciudad Universitaria durante la dictadura franquista, en concreto, entre 1950 y 1956. Fue construido para conmemorar la victoria del bando de los sublevados en la ciudad Universitaria y por ello se situó al comienzo de la misma, en el distrito de Moncloa. Presenta un orden colosal y mide 40 m. de alto. Estilísticamente se inserta en el estilo clasicista que se imprime a la mayor parte de las construcción, con más fuerza si son de carácter conmemorativo, realizadas por el Régimen en estas décadas. En el ornamento participaron varios escultores, entre los que podemos destacar, por un lado, a Moisés Huertas, que se encargó de los frisos alegóricos y, por otro, a Ramón Arregui, creador de la Cuádriga Alegórica. Al igual que ocurre en el resto de sus proyecciones vemos como su intervención se adapta perfectamente al monumento, en este caso al arco, lo que aumenta el juego estético y visual de la creación. Debido a este contexto histórico es en este arco y no en otro de los múltiples que recorren la geografía española, donde decide, mediante el escaparate del sistema artístico, desvelar las contradicciones del poder. Proyectando sobre el arco y sin salirse de él revive el mapa histórico-político-social del monumento en la memoria de los ciudadanos que, a pesar de verlo con frecuencia, parecen haber olvidado, educando mediante la reflexión a los más jóvenes. Su creación se llevó a cabo de noche por dos motivos, primero porque al ser proyecciones para que puedan ser vistas, además a larga distancia, hace falta que reine la oscuridad y, porque como señala el propio artista: Wodiczko dijo lo siguiente sobre sus proyecciones: “El ataque debe ser inesperado, frontal, y debe llegar con la noche cuando el edificio, no molestado por la función a la que está destinado durante el día, está dormido y cuando su cuerpo sueña con él mismo. Será un ataque simbólico, una sesión pública y psicoanalítica, desenmascarando y revelando la inconsciencia del edificio, su cuerpo, su poder”<sup>4</sup>. Sobre el arco de la victoria, obra franquista, pocos días después del estallido de la Guerra del Golfo, es decir, enero de 2011, proyectó un mensaje de izquierdas consistente en la presentación de las manos de la muerte que sostienen una pistola M-16 y un surtidor de gasolina respectivamente. Por encima del friso se puede leer la pregunta ¿cuántos?, es decir, cuantas muertes se producirán con motivo del interés político que constituía que Naciones Unidas, compuesta por treinta y un países entre los que se encontraba España, gobernada por un partido de izquierdas, invadiera una serie

---

3 Debido a su parecido con las Puertas de Alcalá y Toledo.

4 Información extraída de: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/320> .



de países con un gran potencial petrolífero tomando como excusa la invasión y anexión del emirato de Kuwait por Irak y que acabó con una gran cantidad de víctimas y una dura posguerra tal y como pronosticaba el artista.

Esta obra muestra una de las vías que ha seguido la práctica apropiacionista crítica que emplea principios desarrollados por Bertold Brecht por la función mediática de las creaciones, produciendo en el espectador un conflicto entre los contenidos políticos y simbólicos del monumento antes, durante y después de la acción, ya que tras la intervención, la imagen que se tenía del monumento se redefine para aquellos que la han visto, tomando los espectadores conciencia de las relaciones e intereses que subyacen bajo la memoria colectiva y la estética supeditada a ella<sup>5</sup> y de la realidad social. Además, interrumpe la lectura con el entorno inmediato al que se supedita el edificio asociado, es decir, construcciones del período autárquico en su mayoría que producen un mayor contraste si cabe. Con este mínimo ejemplo de su trabajo nos hacemos una idea de sus objetivos y metodología para llevarlos a cabo. En cuanto a la repercusión posterior y su perdurabilidad práctica general, podemos decir que, por desgracia, sus creaciones perviven en el común de la sociedad el tiempo durante el que se proyectan y la vida que quieran otorgarle los medios de masas, pero sea como sea, cumplen la función comunicativa necesaria puesto que el mensaje que se da por parte del emisor, llega al receptor a través de un canal adecuado y provoca otra visión, esta duradera, sobre el monumento por parte del espectador.

En ocasiones, el patrimonio, la arquitectura monumental, caracterizada comúnmente por tener un carácter inerte, relacionado con la idea de la política conservacionista, de no variar con el paso del tiempo, es utilizado por artistas como Diana Larrea para provocar interrupciones en la vida diaria de las personas y motivar la reflexión ante el porqué de ese hecho que en un primer momento resulta incomprensible. Entre sus actuaciones en este ámbito podemos descargar la titulada “casos públicos: intrusos”<sup>6</sup>, realizada en 2001, financiada por Obra Social Caja Madrid, que consistió en situar barreras humanas delante de monumentos como el Museo del Prado o el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía con el fin de que objeto de que la población reflexionara acerca de la necesidad de ser flexibles, de saber adaptarse a las circunstancias desarrollando nuevas aptitudes.

En 2003 realizó otra intervención urbana titulada “Bajo el adoquín está el jardín” dentro de la iniciativa “barrios creando barrios” convocada por la Asociación de vecinos La Red de Lavapiés. En la plaza de San Agustín, situada frente a las Escuelas Pías (1729) dispone césped natural para reivindicar la falta de espacios verdes en este distrito de Madrid con una población mayoritariamente inmigrante.

Una de sus intervenciones más conocidas es la que tuvo lugar con motivo de ARCO 2004, dentro de un proyecto de arte público titulado “Madrid Abierto”. Su propuesta consistió en ornamental la portada del Palacio de Linares, actual Casa de América con una bandada de 1400 pájaros. Con ello realizaba un guiño al film “Los pájaros” de Hitchcock<sup>7</sup> para hacer referencia a esas temidas profecías y el mito del castigo divino. Fue una intervención que impactó bastante al público ya que permaneció expuesta durante algunas semanas y por tanto llegó a una gran cantidad de espectadores que se sintieron inquietados al pensar que se hacía realidad alguna de sus pesadillas.

---

5 MARTÍN DE PRADA, Juan Luís. Recepción estética y función... . p.107.

6 En el siguiente enlace se puede observar para de la intervención <http://www.dianalarrea.com/obras2001cc.html>

7 Son frecuentes sus guiños al cine mediante películas como “El resplandor”, “Odisea e el espacio” o “Al final de la Escapada”.

En 2007 se lleva a cabo dos propuestas de carácter patrimonial, la primera es un video titulado "La extraña vida de las aguas muertas"<sup>8</sup> consistente en que durante la duración del video (5'30'') realiza un recorrido por las calles de la capital española que antaño funcionaban como arroyos afluentes del río Manzanares. Para que impacte en el espectador lo disímil del pasado y el presente a c o m p a ñ a l a s imágenes actuales con el sonido del transcurrir del agua por una zona agreste, dotándolo de bucolismo. Un año más tarde y en conexión con el proyecto anterior realiza un video (14' 12'') titulado "Bajo el cemento crece la hierba"<sup>9</sup> en el que recorre las zonas actuales que se fueron marcadas como jardines y arboledas en los planos de época de los Austrias, fundamentalmente el de Pedro de Texería de 1656. Ambos son dos trabajos en los que conjuga no sólo pasado y presente sino técnicas más tradicionales como la investigación documental con otras de carácter contemporáneo como el video. Además muestra sus cualidades en el ámbito de bellas artes y de artista completa que no sólo utiliza las nuevas tecnologías, la pintura o sus conocimientos sobre la historia del arte sino también sus dotes como dibujante.

También en el año 2008, una tela de color rojo e imaginación son los únicos componentes para realizar una propuesta original que ayuda a que la ciudadanía deje de tratar el suicidio como tema tabú. Su intervención se denominó "Lets´fall in love", juego de palabras cargado de ironía con el que pretende por un lado dar un vuelco a las convenciones establecidas y por otro, al disponer la palabra "love" en color rojo en el suelo explicar el sentimiento que las personas sentimos cuando nos enamoramos. El monumento utilizado en esta ocasión es el viaducto que vuela por encima de la calle Segovia de Madrid, levantado en 1872 para comunicar el Palacio Real con la iglesia de San Francisco el Grande y que se convirtió ya en el s. XIX en uno de los espacios elegidos por aquellas personas que desean quitarse la vida. para la autora el trabajo viene evocado por el fotomontaje "El pintor del espacio se arroja al vacío" de Ives Klein (1960) o el proyecto de arquitectura utópica "Torre para suicidas" (1984) de Isidro Varcacel.

Sus últimas producciones en esta línea se desarrollan en el 2009 y muestran dos modos contrapuestos de relacionarse con el patrimonio. En primer lugar, observamos el de carácter más crítico que tiene lugar a través de una imperceptible pero intensa intervención sobre el actual Ministerio de Justicia en Madrid, antiguo Palacio de la marquesa de la Sonora levantado entre 1798 y 1828. En concreto en una escultura del s.XX que muestra a una figura femenina apoyada sobre la fachada del antiguo palacio. Diana Larrea la transforma efímeramente en la alegoría de la justicia insertando elementos realizados en cartón propios de esta representación como es la balanza intentando hacer que los viandantes reflexionaran a cerca de la situación predominante en la contemporaneidad, cargada de representaciones huecas que piden a gritos una redefinición. la segunda se titula "la nueva Hespería" y consiste en situar manzanas doradas en un árbol sito en la plaza de la Sagrada Familia de Gaudí. Con ello intenta relacionar el mito griego con el poema de "L´Atlantida"<sup>10</sup> de Verdaguer junto al interés de Gaudí por la hagiografía de San Jordi.

En el campo de la utilización del patrimonio escultórico y las nuevas tecnologías que desarrolla el arte contemporáneo debemos destacar al artista madrileño Fernando

---

8 Se puede observar en: <http://www.dianalarrea.com/obras2007c.html>

9 A través del siguiente enlace podemos observar el video <http://www.dianalarrea.com/obras2008cc.html> ..

10 Parte del poema reza: Vora la mar de Lusitania, un dia/ los geganonns turons d'Andalusia/ veren lluitar dos enemics vaixells;/ flameja en l'un bandera genovesa,/ i en l'altre ronca, assedegat de presa,/ lo llea de Venecia amb sos cadells./ Van per muntar-a-se les tallantes proes,/ com al sol del desert enceses boes,/ per morir una o altra a rebolcons;/ i roda com un carro el tro de guerra,/ fent en sos pols sotraquejar la terra,/ temerosa com ells d'anar a fons.

Sánchez Castillo que plantea propuestas como Ciudad sin héroes, serie de fotografías y dibujos de esculturas ecuestres conocidas por la población en las que sólo se observa el pedestal, con objeto de que los espectadores reflexionen entorno a las distintas facetas del poder, es decir, su simbología, violencia, formas de vigilancia o debates en boga, como la memoria histórica. El artista explica su obra diciendo: En todas las revoluciones se eliminan los símbolos de los regímenes depuestos para ser sustituidos, al poco, por otros nuevos. Es el decepcionante final de las revueltas. La revuelta como periodo en el que se suspende el cuestionamiento en beneficio de valores nuevos que olvidan cuestionarse a sí mismos. Se reconcilian en su propia estabilidad. Dicha estabilidad, ilusoria, se torna casi unívocamente en totalitarismo. Es lo que Julia Kristeva ha denominado suspensión del retorno retrospectivo; suspensión del pensamiento. Por tanto anima al espectador a que reflexione sobre la relación entre la imagen y el poder a través de un elemento reconocido como son las esculturas ecuestres producto de esa interrelación.

¿Sabías que estoy fuera del mercado y que la única colección que tiene algo mío es la del MUSAC? Esta es la pregunta que plantea Valeriano López en la entrevista realizada por Jesús Rubio Lapaz<sup>11</sup>, significativa de la realidad en la que vivimos, donde el arte, en la mayoría de las ocasiones, es soterrado sino posee un uso político. Ahora bien, los verdaderos creadores no se dejan llevar por estas adversidades y siguen planteando propuestas cargadas de frescura. En el caso de Valeriano López, en lo que respecta a la temática objeto de estudio, podemos destacar su última exposición o, como el autor prefiere denominarla, explosión, en la que modifica el patrimonio alterando sus códigos y signos mediante su obra. El proyecto que realiza supone un enfrentamiento al pasado histórico de la ciudad de Granada desde la contemporaneidad. Lo realiza a su vuelta a Granada después de unos años viviendo en Madrid en los que se produce un retroceso más acusado en la cultura granadina como muestra con su fotografía La Alhambra tenía un precio. Valeriano López en un intento de que la ciudadanía reaccione ante lo que está sucediendo escoge una serie de elementos que conforman el imaginario común de la población de Granada y del pintoresquismo con el que la asocia el resto de la sociedad, para dar un giro crítico. De este modo, haciendo uso de símbolos conocidos por todos, realiza una parodia mordaz, en la que no podían faltar referencias a la Alhambra o al Palacio de Carlos V. El Palacio renacentista, símbolo para el artista de la imposición del cristianismo en territorio musulmán y ejemplo de la conquista, se relaciona ahora, por su almohadillado con el de las granadas de mano, algunas de las cuales se denominan “Alhambra”, lo que permite llevar a cabo una reflexión semántica de estos términos y una revisión histórica fuera de toda mitificación.

En esta misma línea hace referencia a la Alhambra mediante la presentación de El cuento de la Alhambra, escrito con el que hace un guiño a la mitificada obra de Washington Irving dejando claro como Granada vive del cuento. Así como con la utilización de una fotografía de la Alhambra a la que superpone una soga y la cita: La Alhambra tenía un precio recorriendo el cielo granadino a modo de granja horizontal.

Valeriano López sirve de puente entre artistas que, pese a realizar un arte de denuncia a través de referentes conocidos, como es el patrimonio arquitectónico, han conseguido alcanzar un reconocimiento nacional e internacional y, otros artistas que proponen manifestaciones artísticas realizadas fuera del sistema y también desconocidas, pero que, en los últimos años, gracias a las redes sociales y las posibilidades que ofrece la web 2.0, se hacen más visibles. Me estoy refiriendo a propuestas como las desarrolladas sobre las murallas renacentistas de la Alhambra y la Torre de Comares por el colectivo Miga. El

---

11 RUBIO LAPAZ, Jesús. Entrevista a Valeriano... . sp.

colectivo Miga se formó en 2004 por licenciados en Bellas Artes y en medios Audiovisuales de Granada, cuyas referencias musicales y visuales de libre distribución se basan en licencias Creative Commons. Con objeto de aprehender nuevas aptitudes creativas ha realizado entre otro tipo de manifestaciones artísticas una serie de video ataques. En 2006 llevaron a cabo la propuesta que antes anunciábamos, consistente en realizar a través de proyecciones nocturnas, desde una vivienda particular del Albaycín, una crítica al gobierno municipal mediante la presentación de imágenes y textos, en los que se insta al alcalde a que reflexione sobre ciertas prácticas que al grupo le parecen erróneas, además de hacerle llegar peticiones<sup>12</sup>. Recogemos un comentario de uno de sus realizadores, Gaspar Prieto Martín, diseñador gráfico y video-creador, en una entrevista realizada por H2o magazine al respecto: Básicamente consistió en descontextualizar un espacio como es la Alhambra, utilizando el exterior de una de sus torres y la fachada de un hotel abandonado que hay a sus pies como base de nuestras proyecciones. Trasladamos nuestra actividad como videojockeys, que normalmente la desarrollamos en salas o festivales, hasta la terraza de mi amiga Mosh, colocando allí mismo nuestros ordenadores y proyectores. A pesar del frío que hacía, Decolora y yo mismo (Nökeö) pudimos disfrutar unas horas viendo nuestros loops de vídeo en un monumento tan espectacular y tan emblemático para nuestra ciudad, sin ninguna intención provocadora o reivindicativa, sino más bien como un "tenemos los medios, ¿por qué no lo hacemos?". Ya lo habíamos visto en otras ciudades y hecho por otros colectivos, como Telenoika en Barcelona, Easyweb en Dijon (Francia) o Ni9e en Nueva York, así que cuando hemos tenido la oportunidad lo hemos realizado donde creíamos que sería más relevante<sup>13</sup>.

## CONCLUSIONES

Como vemos todas las actuaciones artísticas sobre las que hemos estado reflexionando utilizan el patrimonio sin dañarlo produciéndose un ejercicio de favores mutuo entre el patrimonio arquitectónico y las creaciones contemporáneas, ya que el primero renace y vuelve a cobrar esplendor planteándose con una utilidad que va más allá de su importancia histórica, estética o funcional y el segundo al utilizar el patrimonio como canal consigue que el mensaje llegue a un mayor número de personas, minimizando la problemática que presentan otro tipo de manifestaciones contemporáneas como las instalaciones y que muestra muy bien el instalador ruso Ilya Kabakov cuando señala que la instalación es absolutamente inmaterial, nada práctica para un mundo tan práctico como el nuestro, toda su existencia sirve para refutar el principio de rentabilidad<sup>14</sup>.

Entre las características de estas creaciones cabe destacar que presentan la peculiaridad de establecer un contacto directo con un público no especializado en el campo artístico. Por otro lado, consiguen su objetivo y es el de ejercitar en las personas la mirada crítica, mostrándoles otra realidad que con demasiada frecuencia permanece oculta y aumentar las voces de denuncia.

Otro de los aspectos que se comprueban con las distintas obras es que el arte público es arte político que puede y debe ser un medio adecuado para el crecimiento de la cultura, convirtiéndose en ocasiones en arte activista. De este modo comprobamos una vez más la unión existente no sólo entre el pasado y el presente a través de arte sino de las

---

12 Se anexa link con el acceso al video de la proyección: <http://www.youtube.com/watch?v=8OmHQUwwbo&NR=1>

13 En el siguiente link se puede ver la entrevista al completo: [http://www.h2omagazine.com/design/251206\\_01.html](http://www.h2omagazine.com/design/251206_01.html).

14 SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. La instalación en España..., p.27.

manifestaciones artísticas.

Para finalizar me permito citar al filósofo francés Roland Barthes diciendo:

*¿Acaso la mejor subversión no es la de alterar los códigos en vez de destruirlos?*

# DE POLVO Y CENIZAS: Arte en el burning man festival

Ana María Gómez Llorente, Universidad de Extremadura.

## 1.Introducción.

Cada año y desde hace décadas, miles de personas se reúnen en medio del desierto de Nevada para compartir, crear, participar y después desaparecer sin dejar rastro. Entre las nubes de polvo, esculturas de dimensiones extraordinarias pueblan la ciudad-campamento de Black Rock, una urbe bulliciosa y colorida que sólo existe durante el tiempo que dura el evento conocido como Burning Man Festival. Brillando como espejismos, las más extrañas piezas de arte abarrotan las calles circulares, dispuestas en torno a “El Hombre” que da nombre al festival. Los asistentes acamparán durante una semana en torno a su inmensa figura, que será quemada durante la última noche en compañía de casi todo lo creado durante ese lapso de tiempo.

Debido a su particular organización, la complejidad de este evento dificulta ofrecer una definición concisa del mismo. Como señala Molly Steenson<sup>15</sup>, “intentar explicar qué es el Burning Man a alguien que no lo ha vivido es como intentar describir los colores a una persona ciega”, y tal vez por ello ha sido considerado tanto un original festival de arte como un ejemplar experimento social o una fiesta excéntrica que agrupa a todo tipo de freaks. En nuestra opinión y dada la naturaleza de este trabajo, nos parece interesante el enfoque marcado por Larry Harvey, fundador del festival, quien considera que la sociedad creada en Black Rock City es esencialmente una materialización de la idea de la “Zona Temporalmente Autónoma” de Hakim Bey, “una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo”<sup>16</sup>.

En efecto, la ciudad de Black Rock puede considerarse como la consecución de una utopía, con su sociedad no monetaria basada en la radical libertad de expresión y en la participación dentro de una comunidad vertebrada mediante el arte. En este contexto la creación artística, en su inmensa mayoría de vocación efímera, puede romper totalmente sus ataduras con el mercado y reconquistar tanto el terreno de la libre expresión individual como su papel como herramienta de organización social. Esperamos que, pese a que seguramente la afirmación de Steenson es muy cierta, gracias a la extraordinaria labor de documentación llevada a cabo por la organización en su página web, unida a los numerosos testimonios gráficos y escritos tanto de periodistas como de asistentes, a los estudios académicos y a la variada bibliografía sobre el tema, podamos tomarlo como un objeto de estudio válido desde multitud de perspectivas teóricas.

---

15 STEENSON, Molly. What is Burning Man?.  
[http://www.burningman.com/whatisburningman/about\\_burningman/experience.html](http://www.burningman.com/whatisburningman/about_burningman/experience.html)

16 BEY, Hakim. La Zona Temporalmente Autónoma. En consonancia con las ideas que propugna, el texto no está sujeto a ningún tipo de copyright y puede consultarse íntegro en:  
[http://www.merzmail.net/pv\\_obj\\_cache/pv\\_obj\\_id\\_D31AE3768B9BDBFD3A9B443C6CF855A37A410500/filename/taz.pdf](http://www.merzmail.net/pv_obj_cache/pv_obj_id_D31AE3768B9BDBFD3A9B443C6CF855A37A410500/filename/taz.pdf)

## 2. Una voz en el desierto: Historia del Burning Man Festival.

La historia del Burning Man comenzó en 1985, cuando Jerry James, constructor, y Larry Harvey, paisajista, se reunieron junto con otros amigos en la playa de Baker Beach en San Francisco para quemar dos figuritas de madera (un hombre y un perro) que habían hecho para la ocasión. Según lo recuerda Harvey<sup>17</sup>, las demás personas que estaban en la playa se congregaron junto al fuego, y algunos de ellos empezaron a tocar música y a bailar: "lo que habíamos creado espontáneamente era una comunidad", afirma. Durante varios años el evento se repitió en la misma playa, pero debido al creciente número de participantes y al también creciente tamaño del hombre, finalmente fue prohibido y en 1990 Harvey y sus amigos decidieron trasladarlo al desierto de Nevada.

Desde entonces el Burning Man no ha parado nunca de crecer, y ha pasado de reunir un centenar de personas en ese año de 1990 hasta las cerca de 45.000 de su última edición. Así, la ciudad-campamento de Black Rock se convierte durante unos días en el núcleo urbano más poblado de los alrededores, contando con servicios tales como un departamento de bomberos, hasta 20 estaciones de radio y dos periódicos diarios. Ante un número tal de visitantes, reunidos además en un medio con temperaturas extremas y azotado de forma casi constante por tormentas de arena, resulta evidente la necesidad de una buena organización antes, durante y después del evento. En este sentido la labor de los comités encargados de velar por la seguridad de los participantes resulta ejemplar, y sorprende la casi total ausencia de incidentes durante el evento<sup>18</sup>. Además de la buena labor de estos equipos, sin duda el motivo de que no haya más problemas es la gran responsabilidad mostrada por los asistentes, muy conscientes de la necesidad de seguir las normas relativas a la seguridad.

Como comentábamos, la ciudad de Black Rock se dispone en forma semicircular y su diseño ha sido objeto de atención por parte de urbanistas e ingenieros<sup>19</sup>, habiendo sido descrita por el London Observer<sup>20</sup> como "una bella "tentópolis" diseñada con una precisión que los idealistas del renacimiento aprobarían". La primigenia disposición semicircular permanece, pero como es obvio a lo largo de los años el diseño urbanístico ha ido evolucionando y creciendo a la par que el festival, que en diez años ha quintuplicado su aforo. Así, el número de calles ha aumentado exponencialmente, pasando de las cinco de 1997 a las trece de 2007 y el diámetro del semicírculo alcanza ya los tres cuartos de una circunferencia completa. El arquitecto detrás de tan complejo proyecto es el californiano Rod Garret, que se enfrentaba al reto de crear una ciudad temporal que además de crecer constantemente pudiera desaparecer del mapa de manera sencilla y sin dejar rastro. Muy ligado a la cultura beat de principios de los sesenta, Garret se incorporó al equipo del Burning Man en 1997 tras dos años participando como asistente. Su diseño, aplicado por primera vez en 1998 y mantenido en sus líneas básicas desde entonces, puede ponerse fácilmente en relación con movimientos arquitectónicos que van desde las antiguas ciudades megalíticas pasando por el urbanismo renacentista hasta llegar, salvando algunas diferencias ideológicas, a los movimientos modernos como Archigram<sup>21</sup> y su idea

---

17 MILLER, Dan. Raising The man. <http://blog.burningman.com/2010/07/metropol/raising-the-man/>

18 Especialmente si tenemos en cuenta que ya en la entrada para asistir al festival se advierte que "You voluntarily assume the risk of serious injury or death by attending." (Con su asistencia usted asume voluntariamente el riesgo de sufrir graves daños o la muerte). Sin embargo, la realidad es que, por su número y naturaleza, los incidentes en Black Rock son muy similares a los de cualquier gran festival de música.

19 Vid. KOHLESDT, Kurt. Black Rock City Urbanism: A Burning Man Community Intervention under the Spokane Street Viaduct in Seattle. Washington: University of Washington, 2007.

20 GARRET, Rod. The city of Burning Man. <http://blog.burningman.com/2010/04/metropol/the-city-of-burning-man/>

21 Peter Cook y David Greene fundaron Archigram en 1961 con la intención de producir una revista de arquitectura que terminó convirtiéndose en el grupo de referencia de la arquitectura europea del fin de

de “Instant city”. Sin embargo, pese a los parecidos con estas ideas urbanísticas más o menos utópicas, Black Rock funciona más como un hogar que como una ciudad. Aquí, el papel del individuo así como el de la cultura ocupan un lugar fundamental que afecta a todos los aspectos de la vida dentro de la comunidad, convirtiendo esta urbe en un ejemplo de ciudad habitable y sostenible. En definitiva, lo que convierte el desierto en ciudad no es el diseño urbano sino sus habitantes, y lo que convierte a la ciudad en hogar es la manera en que éstos habitantes se relacionan como comunidad.

## 2.1 Learn before you burn: Organización social en Black Rock City.

El funcionamiento de la comunidad de Black Rock se basa en diez normas, que en la práctica podrían reducirse a tres principios esenciales. Durante una semana la premisa fundamental seguida por los asistentes es la participación; todo el que desee vivir la experiencia es bienvenido sin discriminaciones de ningún tipo, y dado que el punto de partida es prácticamente la nada absoluta, todo debe ser creado por los participantes. Existe además un equilibrio, a nuestro juicio muy sano, entre la responsabilidad individual y la responsabilidad social, y se anima a que cada uno confíe en sus propios recursos y desarrolle su autonomía. Como decíamos antes, consideramos que en gran parte ésta es la causa del buen desarrollo del festival, pero nunca hay que olvidar que en este contexto el esfuerzo comunal y la responsabilidad cívica son fundamentales no sólo para experimentar plenamente la vivencia, sino para lograr la supervivencia.

En segundo lugar, esta sociedad se basa en la “des-acomodación”, entendida como alejamiento de la sociedad de consumo. Con la intención de proteger la cultura autóctona, en el Burning Man no hay sponsors ni marcas<sup>22</sup>, y además no existe el dinero; nada, a excepción del agua, se puede comprar ni vender y se fomenta la utilización habitual del regalo, no necesariamente material, como forma de interacción con los demás.

Como consecuencia de esta medida las personas que forman el grupo pasan a depender unas de otras para su supervivencia en un medio hostil, fomentando la conciencia de formar parte de una comunidad basada en la solidaridad y el compañerismo. Sin duda éste aspecto es uno de los grandes atractivos de este evento, que trata de mantener este espíritu alternativo pese a los cambios derivados de la masificación. Pese a que no es nuestra intención profundizar aquí en este último aspecto, sí cabe señalar que hace ya tiempo que algunos artistas y asistentes veteranos comenzaron una corriente muy crítica con ciertos cambios que han afectado a la libertad de expresión a favor de un mayor control por parte de la organización. Es el caso de Brian Doherty<sup>23</sup>, periodista autor de varios libros sobre el festival, que hace ya años escribía que *“ciertamente, el Burning Man ha pasado de ser un evento verdaderamente anarquista (...) a ser una corporación de responsabilidad limitada que cobra entrada y dedica una enorme cantidad de recursos al apaciguamiento de agencias de gubernamentales (...) actualmente deben tratar con no menos de una docena de autoridades antes de que puedan abrir sus puertas”*.

---

siglo. Junto a Warren Chalk, Dennis Crompton, Ron Herron y Mike Webb, Archigram explora nuevas vías para el pensamiento arquitectónico y urbano surgidas de la condición cambiante de la sociedad de consumo en que son generadas. (<http://www.atributosurbanos.es/terminos/instant-city/>)

22 Vid. KOZINET, Robert. “Can Consumers Escape the Market? Emancipatory Illuminations from Burning Man” *Journal of Consumer Research*, volumen 29 (2002). Consultado en [http://www.sfu.ca/medialab/archive/2007/428/Resources/articles%20for%20presentations/Kozinets\\_BurningMan.pdf](http://www.sfu.ca/medialab/archive/2007/428/Resources/articles%20for%20presentations/Kozinets_BurningMan.pdf)

23 DOHERTY, Bryan. “Can the nation’s premier underground event survive its success?” *Reason Magazine*, (Febrero de 2000). Disponible en <http://reason.com/archives/2000/02/01/burning-man-grows-up/singlepage>



Pero dejando de lado este aspecto, aparentemente inevitable, y volviendo a los fundamentos del festival, el espíritu del Burning Man se basa en la llamada “radical self-expression<sup>24</sup>”, que supone la total libertad creativa<sup>25</sup> independientemente de lo ilógica que pueda parecer una idea. La inspiración se libera de condicionamientos y ataduras, y muchas de las piezas que adornan la ciudad parecen en efecto sacadas de sueños delirantes, con la creatividad desbordando en elementos tan cotidianos como los campamentos, la ropa o los transportes<sup>26</sup>. Así, el desierto actúa como una pantalla de cine en la que cada uno de los asistentes proyecta algún aspecto de su propia visión interior, creando una sociedad del espectáculo en la que sin embargo no existe el espectador pasivo.

### 3. Creando desde la nada: el arte liberado del “mundo del arte”.

Ya hemos comentado en la introducción el vínculo profundo existente entre los fundamentos del Burning Man y las teorías propuestas en el libro *La Zona Temporalmente Autónoma* de Hakim Bey. Desde este punto de vista podemos encontrar otras muchas vinculaciones teóricas y filosóficas con movimientos ligados al hacktivismo, el artivismo, la contrapublicidad y otras formas de guerrilla, tanto urbanas como virtuales. Trasladando estas formas de acción política más directamente al mundo del arte encontramos que también se abre un abanico de reflexión interesante, relacionado en primer lugar con las teorías y acciones de las décadas entre los años 60 y 80.

#### 3.1 El arte y los artistas en la sociedad del consumo.

Comenzando en los años 60 y reforzados por el espíritu de Mayo de 1968, en estas décadas asistimos al apogeo de todo tipo de movimientos sociales englobados bajo el término de “contracultura”. Como explica Aznar Almazán al hablar del arte de acción (performances, happenings, body art, land art, etc), es este mismo espíritu es el que alimenta la creatividad de aquellos artistas que tratan de reinventarse, con el objetivo último de liberar la obra de arte de su papel como objeto económico. Paralelamente los teóricos del arte, especialmente aquellos de base marxista, elaboran tesis cuya naturaleza está totalmente enraizada en los orígenes del festival a través del bagaje cultural de sus fundadores.

Este es el caso de algunas ideas expresadas en 1978 por Ernst Fischer<sup>27</sup> cuando observa que “desde la disolución de las culturas homogéneas, penetradas bien del principio de comunidad o bien de autoridad absoluta, toda forma de arte va unida a la vivencia de la alienación”. Muy en la línea antisistema de los participantes en el Burning Man, Fischer<sup>28</sup>

---

24 HARVEY, Larry. *La vie Bohème. A History of Burning Man*  
[http://www.burningman.com/whatisburningman/lectures/la\\_vie.html](http://www.burningman.com/whatisburningman/lectures/la_vie.html).

25 Pese a que impera la libertad creativa, desde 1998 la organización del festival propone anualmente un tema con el objetivo de promover la colaboración entre los artistas, que de esta manera tienen un punto de partida común sobre el que trabajar (2010, Metropolis. 2009, Evolution. 2008, American Dream. 2007, The Green Man. 2006, Hope & Fear. 2005, Psyche. 2004, Vault of Heaven. 2003, Beyond Belief. 2002, The Floating World. 2001, The Seven Ages. 2000, The Body. 1999, The Wheel of Time. 1998, The Nebulous Entity)

26 Además de los coches pintados, decorados, y tuneados de todas las formas imaginables, el diseño de vehículos de arte ha crecido hasta incluir camiones de bomberos, autobuses, bicicletas, scooters, motocicletas, carros de golf, y todo tipo de ruedas y objetos móviles que sirven de transporte. Bajo la categoría de vehículos, podemos encontrar también barcos, barcos piratas, cohetes, salas de estar, peces, caballos, insectos, gatos, sofás, langostas, las cabezas de gigantes, y hasta platillos volantes.

27 FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones península, 1978, p.272.

28 *Ibidem* , p. 121.

considera que “un rasgo común a todos los artistas y escritores importantes del mundo capitalista es su incapacidad de aceptar plenamente la realidad social que los rodea. Todos los sistemas sociales han tenido grandes apologistas en el arte (junto a rebeldes y acusadores): solo bajo el capitalismo todo el arte situado por encima de cierto nivel de mediocridad es y ha sido siempre un arte de protesta, de crítica y de rebelión. La alienación del hombre respecto a su medio y a sí mismo ha llegado a ser aplastante bajo el capitalismo.; la personalidad humana, liberada de los vínculos del sistema medieval de gremios y estamentos, tiene una conciencia vivísima de haber sido privada de la libertad y de la plenitud de vida de que podría haber gozado. La transformación de todos los bienes de la tierra en mercancías; el utilitarismo general, la total comercialización del mundo: todo esto ha provocado una repugnancia tan intensa en los hombres dotados de imaginación que todos ellos han acabado rechazando de forma muy violenta el sistema capitalista victorioso”.

También Arnold Hauser<sup>29</sup>, autor fundamental para la teoría del arte marxista, se expresa en la misma línea cuando dice que “el artista alimenta de antemano sentimientos antisociales al ver un principio hostil en cada institución permanente, en cada organización rígida, en cada orden extraño al sujeto. Se resiste contra toda institución (...) la oposición del artista contra la sociedad (...) dimana de la incertidumbre de los objetivos en un mundo que se ha perdido para la idea de hermandad entre los hombres. Esta oposición conduce a su progresivo aislamiento y a la autodefensa contra todo lo extraño e impuesto desde fuera”

Ante esta situación existen dos posibles vías para el espíritu sensible del artista: la huida o la confrontación. En cuanto a la primera opción, la huida ligada a la búsqueda de aislamiento y al abandono de una sociedad que se considera catastrófica para alcanzar un supuesto estado de ser puro o desnudo aparece casi como un tópico literario<sup>30</sup>. Para Fischer, la actitud de estos artistas es una expresión típica de un estado de ánimo muy extendido en el mundo burgués moderno, y casi parece referirse a lo que acontece en el desierto de Nevada cuando habla de que “millones de personas, jóvenes especialmente, intentan escapar a sus empleos insatisfactorios, a sus vidas vacías, a un aburrimiento proféticamente analizado por Baudelaire, a todas las obligaciones e ideologías sociales lejos, muy lejos (...) Como empujadas por un desastre próximo, como si sintiesen la llegada de una inminente tempestad, generaciones enteras del mundo capitalista huyen de sí mismas para plantar, en medio de lo desconocido, una leve tienda de campaña donde habrá más luz que en la oscuridad exterior<sup>31</sup>. Pero en el Burning Man hay una diferencia fundamental que cambia todo el significado de esta huida, y es el sentido de comunidad. Es como si, al despertar, Nick saliera de su tienda y se encontrara rodeado de miles de personas que buscan exactamente lo mismo que él, y juntas trabajaran para recuperar el auténtico sentido de la expresión individual dentro de una comunidad. Así, en el Burning Man se aúna esa actitud romántica de huida con la actitud combativa y activa. Creando en mitad del desierto, libres para soñar e inventar, los artistas encuentran aquí un lugar que les es propio y propicio.

Fuera del mercado, con su mera asistencia están manifestando una actitud esencialmente antisistema que es en efecto muy propia tanto de las diversas guerrillas urbanas como de

---

29 HAUSER, Arnold. Sociología del arte. II Tomo. Madrid: Editorial Labor, 1975, pp. 271-72.

30 Es el caso de estando El lobo estepario de Hermann Hesse, hasta en El Castillo de Kafka y otras obras de Gertrude Stein y Hemingway.

31 Según el autor comenta más adelante, esta frase hace referencia al libro In our Time de Hemingway, concretamente a un relato en el que Nick acampa solo en la noche: “Arregló su campamento. Ya estaba instalado. Quedaba lejos de todo. Era un buen sitio para acampar. Había encontrado el lugar preciso. Allí estaba su hogar... Afuera estaba muy oscuro, había más luz en la tienda.”

las atrevidas acciones de artistas como Ana Mendieta, Gina Pane o Wolf Vostell. En palabras de Lucy Lippard<sup>32</sup>, mientras que algunos artistas nunca han puesto tela de juicio el estado del mundo del arte y se contentan con trabajar dentro sus límites, “durante la última década otros han hecho intentos conscientes para combatir la mercantilización incesante de sus productos y volver a entrar en el "mundo exterior". En los años 60, después de un período en el que el arte más vanguardista se separó drásticamente de los sujetos sociales, muchos artistas (...) empezaron a plantearse a sí mismos grandes preguntas. Cuando levantaron la vista del lienzo y el acero enfocaron su atención en la política, la naturaleza, la historia y el mito". Siguiendo esta filosofía, los artistas que asisten al Burning Man crean por el puro placer de comunicarse y compartir, y aunque su manera de producir arte ha ido evolucionando con los años siempre han estado y permanecen completamente fuera del mercado del arte.

### 3.2. El arte y los artistas en la Ciudad de la Roca Negra

Resulta apasionante observar las consecuencias derivadas de la negación del mercado por parte de los artistas. En una suerte de arte contra el arte, gracias a este enfrentamiento recuperan en primer lugar la capacidad de crear en grupo, dejando de lado un aspecto muy bien explicado por Hauser cuando observa que “la actividad creadora del artista puede manifestarse tanto en contra como a favor del hombre, pese a su sentido social, humanitario en última instancia. En y de por sí no garantiza en ningún caso la solidaridad de todos con todos, ni la de los artistas con sus iguales. Por estrecho que sea su parentesco ideológico y estilístico los separa la ambición, la competencia y el acento de su manera propia”. En Black rock se sustituye el “yo” por el “nosotros”, y durante siete días el ego del artista pierde su sentido y queda libre para trabajar en proyectos conjuntos con otros artistas, compartiendo recursos y cooperando en lugar de competir. La propiedad intelectual así creada es siempre colectiva y comunitaria, y el papel del arte es vital para el buen funcionamiento del grupo.

Resulta ilustrativo a este respecto lo observado por la artista y comisaria de arte Christine Kristen<sup>33</sup>, asistente veterana al evento desde 1995, quien en primer lugar destaca la gran diferencia de actitudes entre los artistas que trabajan dentro y fuera del mercado: “[en mi experiencia profesional] no he visto mucha cooperación o colaboración entre los artistas, sino una gran cantidad de competencia que en lugar de unirnos nos separaba. En un mundo artificial en el que los recursos eran muy escasos, no es sorprendente que todo lo que se podía conseguir estuviese vigilado con mucho cuidado. Además, los años ochenta fue una década en la que la economía era muy saludable y se convirtió en rentable a coleccionar arte. Algunas galerías comenzaron la promoción de artistas muy jóvenes, manipulando el mercado y haciendo subir los precios, por lo que pronto nació la figura del joven artista como estrella. Para aquellos de nosotros que estábamos luchando para ganarnos la vida y para que nuestro trabajo se mostrara, este contexto era totalmente desmoralizante”. No es de extrañar que para ella lo más sorprendente tras su primer año en el desierto fuese “saber que estos artistas estaban tan lejos de las nociones de valor de mercado que de hecho quemaban su trabajo al final del evento”. En la ciudad de la Roca Negra las creaciones de los artistas se encuentran expuestas en la vía pública y los participantes no tienen que ir a un museo o galería a mirar el arte de una manera independiente; de hecho pueden ayudar a construirlo e incluso pueden (y en el caso del arte interactivo deben) tocarlo, habitarlo y jugar con él. Al recuperar el arte su papel

---

32 LIPPARD, Lucy: Superposición: Arte Contemporáneo y el arte de la Prehistoria. Nueva York: Editorial New Press, 1983. Extracto del Texto Consultado en <http://www.flybynews.com/bartjordan/overlay.html>.

33 KRISTEN, Christine. Curator's Statement: How I Fell From the Art World and Landed at Burning Man. [http://www.burningman.com/art\\_of\\_burningman/curator\\_statement.html](http://www.burningman.com/art_of_burningman/curator_statement.html).

comunitario los artistas ya no tienen que preocuparse de atraer a un distribuidor o un coleccionista, no pretenden entrar en una galería ni buscan la atención de un crítico; crean “sólo para sí mismos, por la experiencia y para la comunidad”.

Esta relación directa con el público es otra de las grandes conquistas del arte fuera del mercado tradicional, acabando con la alienación derivada del hecho de que en éste “cualquiera que sea la constitución de una obra de arte, normalmente pasa por muchas manos antes de llegar del productor al consumidor. La sensibilidad y la capacidad asociativa, el gusto y el juicio estético del público son influenciados por una larga serie de intermediarios, intérpretes y críticos, maestros y expertos, antes de constituirse en pautas más o menos obligadas y criterios rectores para obras que todavía carecen de una asignación cualitativa, de un sello académico y problemáticas según la opinión pública”. Por tanto nos encontramos ante una comunidad que está creando su propia cultura, basada en el humor, el juego, la imaginación, la responsabilidad compartida, la cooperación y la relación directa con el arte, liberando al espectador tanto de intermediarios como de lecturas no nacidas de la propia observación y experimentación del arte. En este contexto el esfuerzo del artista puede enfocarse en hallar la mejor manera de expresar sus vivencias, sensaciones e ideas a los otros, traspasando el terreno de lo íntimo para lograr resultados entendibles que puedan ser acogidos e interiorizados por la comunidad.

#### 4. La cuarta parte: Arte en el Burning Man Festival.

Como hemos visto, la plena libertad creativa tiene como consecuencia una producción artística caracterizada por su inmensa variedad y originalidad. No es fácil encontrar elementos comunes que nos permitan agrupar un cierto número de obras con intención de proceder a su estudio, pero sí podemos señalar ciertos aspectos fundamentales presentes en casi todo el arte producido por la comunidad de Black Rock: -La Interactividad: Es el primer elemento fundamental presente en prácticamente todas las piezas creadas, en consonancia con el espíritu comunitario de la ciudad. Los asistentes pueden habitar el arte, tocarlo, a veces incluso comerlo, y siempre relacionarse con él con un espíritu de descubrimiento y juego. -La relación con la naturaleza: La filosofía de no dejar huella en el paisaje es el primer indicador de la conciencia ecológica de la comunidad de Black Rock pero además, tanto por sus elementos constructivos como por sus temas, el arte del Burning Man está muy enraizado con los elementos naturales.

En pleno desierto, las fuerzas de la naturaleza hacen sentir al hombre vulnerable, devolviéndole a una especie de estado primitivo que sin duda caracteriza todo lo creado en su seno. Como describe Van Rhey<sup>34</sup>, “Imponentes nubes de tormenta, a punto como las fragatas con las velas izadas, generan tormentas eléctricas temibles. La naturaleza, palpable e inminente, nunca está lejos de la mente, o incluso de la piel de los ciudadanos. Frente a estas energías impresionantes dentro de un teatro a escala cósmica, los artistas han incorporado aspectos de este mundo natural en su arte”. A su vez, esta relación con el lado más primitivo de la creación permite reflexionar sobre el papel del ritual en la sociedad de Black Rock, como hacen Raquel Bowditch<sup>35</sup> o Lee Gilmore<sup>36</sup> al explorar bajo esta luz el espectro de prácticas relacionadas con la performance, el espectáculo, lo

---

34 VAN RHEY, Darryl. The Art of Burning Man (Part II). [http://www.burningman.com/art\\_of\\_burningman/art\\_of\\_bm2.html](http://www.burningman.com/art_of_burningman/art_of_bm2.html)

35 BOWDITCH, Rachel. On the Edge of Utopia: Performance and Ritual at Burning Man. Seagull Books, 2009.

36 GILMORE, Lee. Theater in a crowded fire: ritual and spirituality at Burning Man. California: University of California Press, 2010.

profano y lo sublime. Según su lectura, el festival crea continuamente nuevos paradigmas para la performance, las instalaciones, la comunidad y los rituales paganos e improvisados que crean puentes entre las tradiciones ancestrales y el siglo XXI. De una forma similar, para el periodista griego Jean-Marc Barbieux, "Peace and Unity Festival, Rainbow Gathering, Burning Man: en Goa, en Ibiza, en Berlín, en Crimea o en Australia, pero sobre todo en Estados Unidos, estos encuentros conforman la unión sagrada de las tribus del siglo".

# La fiesta de la naranja

César González Martín



Fotografía impresa sobre papel fotográfico. 50 x 70 cm. 2011. César González Martín

Esta fotografía es una pieza de una serie que basa en el funcionamiento de la memoria, que es una deconstrucción de la realidad. Dicha realidad no es otra cosa que otra deconstrucción de otra realidad más amplia. Para poder hacernos una idea de todas las realidades que se conjugan en un momento, necesitaríamos una inmensidad de representaciones que no podemos abarcar, por tanto nuestra memoria es una invención coherente de ese momento.

El cine es la expresión artística que aúna todos los fragmentos de realidades para acercarnos a una realidad lo más fiable posible. Sin embargo, en mi proceso creativo para desarrollar estos conceptos utilizo la fotografía, que es una herramienta que me interesa para descontextualizar fragmentos de la realidad para que el observador traspase esta imagen a su propia realidad o imaginario. Realidad y ficción están presentes en mis fotografías, puesto que una escena, como la que presento, tienen un “aire” de irreal, puesto que son escenas incomprensibles, fuera de las rutinas de actuación comúnmente establecidas, lo cual violenta al espectador con preguntas que intentan explicar una situación descontextualizada.

Múltiples lecturas se pueden realizar de esta imagen, que se acerca a la documentación de una violenta performance realizada por unos chicos, que frente a un edificio se ensañan contra una de sus paredes utilizando como armas arrojadas naranjas. Como una manifestación de indignados descargan su energía, sin saber el espectador el por qué, lo que es el detonante de esa violencia anteriormente citada, que incomoda al que observa por falta de información.

# La destrucción como realidad travestida: sit tibi terra levis.

Ramón Melero Guirado

*“Resulta fácil y reconfortante reconocerse entre los reflejos luminosos de aquellos siglos; en cambio, es mucho más incómodo y problemático mirar de frente a la oscuridad. Y es que, nos guste o no, también en su crueldad, irracionalidad y pragmatismo extremos se encuentra nuestro propio reflejo”<sup>37</sup>*

La historia universal se rige por las leyes de la destrucción. Desde el origen del hombre la incesante lucha por los recursos o simplemente por el dominio ha generado una recalcitrante sintomatología en las manifestaciones culturales ya sean artísticas o antropológicas. Esta inminente condición es la que ha escrito con sangre las páginas de nuestra historia y la que ha forjado con candente hierro las religiones.

Hacia el 2450 a.C. una horda de guerreros armados de Lagash avanzó hacia la vecina ciudad de Umma a fin de destruirla, su dios Ningirsu, les facilitó el trabajo sometiendo a aquéllas gentes a terribles castigos tal y como nos muestra la Estela de los Buitres; Ramsés II, tras una sangrienta batalla en Kadesh, consiguió mitigar la amenaza hitita, así lo narran los relieves del Rameseum hacia el 1237 a.C.; los frisos del templo de Afaia en Egina exhiben orgullosos como Temístocles, con la ayuda de los eginetas y espartanos, consiguió destruir la flota persa allá por el 480 a.C.; la institucionalización de la violencia durante el Imperio Romano tiñó de rojo una cultura que influenció fuertemente la sociedad occidental, como más adelante veremos; los martirologios, tan populares durante el Medievo, se convirtieron en la fuente de inspiración para todo “artista” desde la génesis del cristianismo; el lenguaje que galardonaba la nueva y refinada cultura del renacimiento no hacía más que travestir una truculenta realidad, ¿o acaso la cruda escena que protagoniza el David de Donatello, pisando sutilmente la cabeza del gigante Goliat, deja de ser violenta gracias a la andrógina y sinuosa figura del joven?; en el siglo XVI Pieter Bruegel el Viejo retrata la visión apocalíptica de la destrucción a través del triunfo de la muerte; ya sea con Caravaggio en Italia o con Valdés Leal en España, el fenómeno se alza como la auténtica pandemia de la cultura, una afección interiorizada, asimilada y traducida en muchas ocasiones de manera encubierta.

No existe periodo de tregua, no existe una historia de la no destrucción, la esclavitud, el horror y el caos a través de la violencia nos han perseguido desde los albores de la humanidad, inexorable es, por tanto, que todo arte encierre un lado destructivo.

El siglo XX no es más que la punta del iceberg, la circulación, acceso e inmediatez de la información habla mucho más que las fuentes antiguas, creando en nosotros la idea de que el cataclismo es más inminente a día de hoy. La espectacularidad con la que la tecnología bélica se ha desarrollado en los últimos años nos aleja de la idea diacrónica con la que tenemos que contemplar el pasado: todas las épocas experimentaron una sofisticación tecnológica hacia una búsqueda más asequible del dolor, la muerte y la destrucción. Así por ejemplo durante el siglo III d.C. la legión romana introdujo unos importantes avances tecnológicos en su panoplia incorporando la lancea como arma

---

37 GARRIDO, Javier. «El anfiteatro: una oscura imagen de la Antigua Roma». Berceo, 149 (2005), p.155.

arrojadiza, ya que su coste de producción era menor y la distancia de alcance mucho mayor, o la plumbata, que consistía en una flecha lastrada con abultamiento de plomo que incrementaba su poder de penetración<sup>38</sup>.

Los 4437 años que separan el Estandarte de Ur del Guernica de Picasso son la prueba inequívoca de que la violencia, la destrucción y la muerte son el leit motiv de una historia que tiene como protagonista al hombre.

A pesar de la insistente presencia del fenómeno durante todos los momentos de nuestra historia, el Imperio Romano propició una coyuntura perfecta pocas veces superada. No debemos olvidar que la gloria del imperio y la apertura de sus fronteras, desde Britannia a Cappadocia, sucedió a golpe de gladius, gracias a una sociedad extremadamente militarizada. Esta población se convierte en la institución matriz donde se diagraman los modelos vinculares que van a tener mayor impronta en los individuos que la componen, haciendo posibles grandes urbes donde “autodepredadores egoicos” convivieron utilizando la violencia como el único modo de actuación<sup>39</sup>.

El modelo social en la antigua Roma reconoció la imposibilidad de escapar a esa tortuosa realidad convirtiéndose en un elemento autodestructivo que frustraba las posibilidades de experimentar el mundo en modo nutritivo, asistiendo a una ley incondicional de dependencia en el que uno es el amo y otro el esclavo. De este modo se hicieron posibles manifestaciones culturales tan brutales como las ejecuciones en el anfiteatro, la marginación funeraria o las maldiciones más escurridizas, todas ellas orgullosamente representadas a través del arte y cuyos vestigios aún afloran en nuestra sociedad.

La dualidad amo-esclavo, cobró protagonismo en muchos aspectos de la vida del romano, la más simple e irrefragable de sus manifestaciones violentas es la esclavitud como medio de explotación, podemos extremar este fenómeno si la consideramos como un medio económico de compra-venta y agudizar su atrocidad si la reducimos a ámbito infantil, un comportamiento más que demostrado<sup>40</sup> perceptible aún a día de hoy. La lacerante escena del comercio de esclavos caló en el imaginario decimonónico, como manifiesta Jean-Léon Gérôme en 1862 y Gustave Boulanger en 1887, sendas creaciones inspiradas en una conducta evidentemente violenta y destructiva.

Alejándonos de la naturaleza somática de la sociedad y acercándonos a la divina, el problema se hace más acuciante aún, no sólo basándonos en una simple lectura de su historia, sino en los rituales que éstas imprimen en las sumisas hordas de fieles. En la antigua Roma, uno de los casos más evidentes lo protagoniza la serena y virtuosa figura de las vestales, sacerdotisas de la diosa Vesta. La ortodoxa vida de estas mujeres comienza entre los seis y los diez años, congregadas en collegia en grupos de seis. Muchos privilegios favorecen su condición de mediadoras, pero también quedan sometidas a duras restricciones. La virginidad es una cláusula que debe quedar asegurada durante los treinta años que dura su servicio a la diosa. Si en cualquier caso ésta norma se violase la pena inmediata sería la muerte. Las fuentes nos han permitido conocer trece casos de «incesto» penalizados, seguramente fueron muchos más los suicidios para evadir tal castigo.

Entre las vestales conocidas destaca Orbinia, cuyo suplicio conocemos gracias a la

---

38 MENENDEZ, Adolfo Raúl. «Evolución del armamento del legionario romano durante el siglo III d.C. y su reflejo en las tácticas». Habis. (Sevilla), 31 (2000), p.339.

39 ÁLVAREZ, Aníbal. Gestalt y Violencia. Montevideo: Editorial Psicolibros, 2009, p.32.

40 MANGAS, Julio. «Niños esclavos en la Hispania Altoimperial». En: La sociedad de la Bética. Contribuciones para su estudio. Ed. Cristóbal GONZÁLEZ ROMAN. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 365-380.



descripción que de él hace Dionisio de Halicarnaso:

*“Orbinia viene immediatamente allontanata dai sacra, processata e riconosciuta colpevole; dopo essere stata batutta con verghe, la conducono attraverso la città fino al luogho di sepoltura. Termina a questo punto la pestilenza y la strage de donne”<sup>41</sup>*

El martirio de las trece vestales conocidas fue exactamente el mismo, sepultadas vivas con un poco de pan y de agua, totalmente aisladas a la espera de la muerte<sup>42</sup>. En este caso el delito viene provocado por la contaminación de la relación con lo sagrado. Augusto Frascetti propone el origen del suplicio durante la monarquía romana, concretamente bajo el reinado de Tarquinio Prisco (616 a. C. – 578 a. C.), coincidiendo con la muerte de la primera vestal (Pinaría), aunque no descarta la idea de que se trate de un ritual formalizado a partir de una leyenda<sup>43</sup> fruto de la mescolanza del espacio-tiempo, tradiciones, cuentos e historia<sup>44</sup>.

La pureza y dulzura que Frederick Leighton imprimió en el siglo XIX en la representación ideal de una vestal lejos se encuentra de la quebradiza y frágil realidad que éstas encierran: uno de los primeros casos documentados de violencia de género por imposición religiosa.

La más inicua de las manifestaciones que germinaron durante la antigüedad romana fue la del anfiteatro. Más allá de los tópicos arraigados por la sociedad actual que nos conducen a una imagen perniciosa fruto de juicios de valores realizados por historiadores, o de la morbosa percepción romántica de ese espacio. El anfiteatro fue un auténtico microcosmos de liberación a la ideología imperial y al pragmático sentido de ciudad que tanto caracterizó la antigua civilización.

Para que este icono del mundo antiguo alcanzase tal status debemos aludir sucintamente a sus orígenes. La religión romana exigió una serie de manifestaciones culturales concretas, en todas ellas la sangre jugó un papel fundamental (sólo tenemos que pensar en el taurobolio o el poder de la sangre virginal<sup>45</sup>), era pues, en este espacio donde se realizaban algunas de estas tareas rituales ligadas con el mundo funerario<sup>46</sup>. Es posible que, fascinados por la naturaleza universal y atemporal conexas a la muerte, el pueblo llano comenzara a acudir a estos rituales en los albores de la civilización itálica. Durante la república, grandes patricios vieron en este comportamiento una oportunidad de acallar a la plebe, así como un medio para poder enriquecerse a costa del comercio con gladiadores. El anfiteatro se convirtió en un auténtico laboratorio del ocio, un espacio de suspensión momentánea de la realidad donde contemplar y controlar lo incontrolable.

El impacto que protagonizó esta construcción supuso una conversión a un espacio de estrategia política, donde se controlaba mesuradamente cada palabra pronunciada. El riquísimo y complejo mosaico que formaba la conjunción social, ritual, ética y política realizada en el anfiteatro generó un nuevo sistema de comunicación visual, que inundaba la vida cotidiana de la ciudad (mosaicos, pinturas, relieves, juguetes...).

---

41 FRASCETTI, Augusto. «Le sepolture delle Vestali alla Città». En: Du châtiment dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Roma, 1982. Rome: École Française de Rome, 1984. p. 104.

42 MARTÍNEZ, Cándida. «Virginidad-fecundidad: En torno al suplicio de las vestales». Studia historica. Historia antigua, 6 (1983), p. 139.

43 FRASCETTI, Augusto. «Le sepolture delle Vestali...». p. 96.

44 CARRASSI, Vito. Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico e culturale. Bari: Mario Adda Editore, 2008, p. 39.

45 MARTÍNEZ, Cándida. «Virginidad-fecundidad ...» p. 141.

46 GARRIDO, Javier. «El anfiteatro ... », p.158.

La espectacularidad con la que se consolidó este fenómeno de amplificación social no permitió que nadie cuestionara las cláusulas emanadas del anfiteatro. La violencia fue el elemento canalizador de todas estas manifestaciones sociales, la sangre el combustible que permitió su funcionamiento y la muerte el éxtasis. La brutalidad del espectáculo embriagaba a un público desinhibido, incluso algunos emperadores dejaron al descubierto un estado de crueldad e irracionalidad sin límites<sup>47</sup>.

Entre los siglos II d.C. y IV d.C. la religión cristiana comenzó a calar en la sociedad romana, la oficialidad de la religión pagana imposibilitó la convivencia de ambos cultos durante estos años. Los practicantes cristianos fueron duramente represaliados, el miedo a terribles torturas les condujo a reunirse clandestinamente para oficiar sus liturgias y a desarrollar un lenguaje iconográfico particular. La parte cristiana adoptó el papel de sumisión respecto al dominio pagano manifestado en clave de la violencia más brutal.

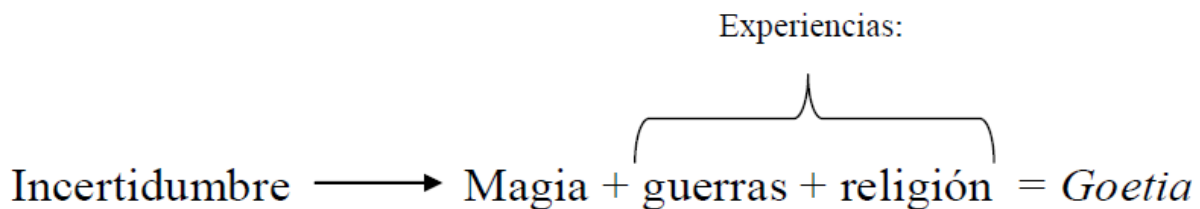
Para tal empresa las fuerzas romanas no atendieron a atenuantes de género o edades, las penas se impartieron por igual<sup>48</sup>. Una vez que el cristianismo se configuró como religión oficial las actas de mártires se encargaron de recoger todos aquéllos “héroes del cristianismo”. Sin embargo el rol de la mujer mártir quedaba ensombrecido y apenas conocido. Su papel les permitió experimentar el mismo castigo pero no la misma gloria, una victoria afianzada por la violencia.

He aquí el testimonio de una de las pocas mártires conocidas recogido en un acta de mártires:

*“Y añadió Anulio a los oficiales del tribunal: Hay que dejar a esta mujer totalmente fea, y así empezad por raerle a navaja la cabeza, para que la fealdad comience por la cara”.*

La compleja situación vivida por el cristianismo durante el Imperio Romano se convirtió en la acreditación y posterior argumentación para un comportamiento parangonable al de sus represores. Dicha justificación se asimiló por la plástica cristiana estereotipándose hacia la conquista del mundo.

La debilidad de una sociedad fuertemente influenciada y terriblemente quebradiza ha visto la salida a través de una senda lejana a las leyes de la physis desde donde intentar imponer su voluntad ante una realidad incontrolable. Esta alternativa a la sustantividad se ha visto irremediadamente influenciada por las guerras y la religión, de aquí que su modus operandi sea a partir de la violencia.



Nos referimos a la magia como un fenómeno inherente al espíritu humano, un punto de encuentro propio del hombre, cuyo carácter es eminentemente atemporal y universal, (al igual que la propia muerte, con la que tanto se vincula). La magia negra o Goetia advirtió su punto de eclosión durante la civilización romana; la hoguera, la pera vaginal, el potro, y

<sup>47</sup> Ibidem, p.159

<sup>48</sup> PEDREGAL, Amparo. «Las mártires del cristianismo: género, violencia y dominación del cuerpo femenino». Studia Historica, 18 (2000), p.278.

un largo etcétera han llevado a asociar la brujería al período medieval ya que la represalia cristiana ante éstas prácticas hizo mucho más eco en la historiografía y la tradición europea que aquéllas gestadas entorno al año cero.

Cada época y cada cultura tiene una imagen propia de la superstición, ésta imagen se diversifica a la par que el medio en la que se desarrolla, y éste a su vez se genera a partir de las experiencias de su sociedad, esencialmente las guerras y religiones. Las supersticiones y manifestaciones mágicas no son más que particulares mecanismos de defensa a través de los cuales los individuos y grupos sociales justifican sus fracasos e intentan dominar la incertidumbre del destino.

Éste compleja mescolanza de anhelo y realidad (terriblemente corrompida) ha propiciado unas manifestaciones rituales pérfidas, perversas y especialmente violentas.

Las sociedades en la antigüedad creían que un intenso deseo proyectado fuera de sí mismo podía determinar un cambio en el orden de las cosas. El mal de ojo, por ejemplo, se fundamenta en torno a este principio: la influencia negativa practicada por los hombres y animales, en algunos casos intencionadamente, y en el poder atribuido al propio ojo, que propaga influjo destructivo y de mal augurio. La pervivencia de esta práctica es excepcional, en nuestros días podemos contemplar amuletos de carácter apotropaico para prevenir sus fatales efectos.

Otro de los ejemplos más extendidos a lo largo de los siglos son las maldiciones recitativas, ejecutadas según fórmulas de muy diversa índole, a veces según recetas del propio mago. Todas ellas adquirieron finalidades también muy variadas, pero su razón principal era eminentemente violencia. Tácito<sup>49</sup> en sus Anales (II, 69) nos narra la agonía y muerte del general Tiberio Druso Nerón, según sus contemporáneos a causa de una maldición, hecho que conmocionó a todo el pueblo debido a la popularidad del joven general.

Estas execrables manifestaciones han impreso sobre el imaginario artístico un importante sustrato, dejando entrever obras que encierran esta peculiar forma de violencia incluso en el siglo XVII. Tal es el caso de la Muerte de Germánico realizada por Nicolas Poussin entre los años 1626 y 1628, donde retrata el pasaje reseñado por Tácito.

El romanticismo visionario de Fuseli, Blake y de toda su generación retomó este singular repertorio reproduciendo en sus cuadros las más escabrosas escenas donde brujas y divinidades del inframundo recuerdan aquella tétrica realidad aparentemente superada hace más de dos mil años.

El caso concreto de las Tabellae Defixionum merece un estudio especial y más concreto que nos acerque a la peculiar forma de violencia cotidiana en la antigua Roma, una alternativa a la agresión directa pero cuyas intenciones denotan una terrible intención. En estos códigos la venganza moverá su ejecución y el delirio guiará su proceso. Las Tabellae Defixionum son unas tablillas de plomo sobre las que se escribían maldiciones y encantamientos que surtían efecto mediante el oportuno ritual. Era un medio muy frecuente para maldecir en la antigua Grecia y Roma, los dioses actuaban para satisfacer los términos expuestos por el solicitante en contra de cualquier otro individuo. Estos solicitantes no respondían a un grupo concreto, la magia era practicada por toda la sociedad y no atendía a ningún tipo de restricciones sociales.

Gran cantidad de estos vestigios materiales (se han recuperado aproximadamente un

49 DI NOLA, Alfonso. *Lo specchio e l'olio, le superstizioni degli italiani*. Bari: Editore Laterza, 2006 pp. 41-43.

millar y medio de estas tablillas por todo el imperio<sup>50</sup>) nos han permitido profundizar en su estudio, revelándonos datos de gran importancia tanto a nivel cultural (sobre el ritual y las creencias) como técnico (epigráfico y material). Su origen griego y consiguiente pervivencia en el imperio romano determinaron una cronología de uso que abarca desde el siglo V a.C. hasta el siglo V d.C., una dilatada carrera de diez siglos de maldiciones.

El término Defixionum proviene del latín, Defixio que deriva del verbo defigo, defixi, defixum significa clavar, inmovilizar, fijar: el enemigo es inmovilizado ante la maldición que sobre él se proyecta. La expresión atañe directamente al procedimiento de ejecución: la tablilla de plomo es atravesada por un clavo o cualquier otro elemento puntiagudo. La propia palabra ya nos está desvelando unas connotaciones violentas, especialmente relacionadas con la sumisión. Nuevamente vemos trasgredidos los códigos racionalistas clásicos por una suerte de violencia clandestina.

Para que las tablillas pudieran llegar a consumarse debían seguir un proceso que comenzaba por la obtención del material. En el British Museum se conserva un interesante rollo de papiro procedente de Egipto fechable en el s.III ó IV d.C. donde aparece todo un recetario con prácticas mágicas de todo tipo. Entre éstas se presenta una fórmula maléfica que da las instrucciones para obtener cuidadosamente el material de la defixio:

*“Genuina fórmula para silenciar y someter y de posesión. Toma plomo de una cañería de agua fría, haz una lámina y escribe con un estilo de bronce como aparece después, y ponlo junto a un muerto prematuro [...]”<sup>51</sup>*

Una vez adquirido el plomo el mago o bruja procedía con la redacción de la tablilla. En cuanto a las características epigráficas algunas presentan rasgos muy singulares, tan dispares y complejos como la mezcla de dialectos locales con el latín, el griego, la creación de un vocabulario de raíz mágica completamente inventado, el empleo de una cursiva casi extrema, redacción retrógrada y signos pseudoepigráficos<sup>52</sup>.

El siguiente paso consistía en enrollar la tablilla, atravesarla con un objeto punzante y enterrarla junto a un “muerto molesto<sup>53</sup>”. Este tipo de difuntos serían los encargados de ejecutar las peticiones de los furibundos solicitantes actuando como fante de los dioses infernales. La razón por la que el panteón de la muerte eligió estos brazos ejecutores es muy sencilla: el hecho de abandonar el mundo de modo violento y la consecuente conversión en potencialmente peligrosos.

Según algunos investigadores como Arnold van Gennep: “la muerte es un proceso, no un suceso”<sup>54</sup>, y ese proceso requiere unos pasos fundamentales para que el difunto, que perteneció al mundo de los vivos, pueda descansar en el mundo de los muertos. Según la doctora Silvia Alfayé<sup>55</sup> el punto de inflexión donde podemos establecer ese cambio de orden (de difunto a muerto molesto) estaría en el nexo entre la vida y la muerte, y en torno

---

50 VAQUERIZO GIL, D. Funus Cordubensium. Córdoba: Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba, 2001, p. 192.

51 VENTURA, Ángel. « Magia en la Córdoba romana ». Anales de Arqueología Cordobesa, 7 (1996), p. 141.

52 VAZQUEZ, Ana María. «La magia de la Palabra, aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la Antigüedad III». Espacio, Tiempo y Forma, Serie Antigua, 7 (1994) pp. 330-333.

53 ALFAYE, Silvia. « Sit Tibi Terra Gravis: prácticas mágico-religiosas contra muertos molestos en el mundo antiguo. En: IV Coloquio Internacional de Historia Antigua. Formae Mortis: el tránsito de la vida a la muerte en la sociedad antigua, Zaragoza, 2007, pp. 23-25.

54 VAN GENNEP, Arnold. Los ritos de paso. Madrid: Taurus, 1986.

55 ALFAYE, Silvia. « Sit Tibi Terra Gravis... » p.27.

a ese tránsito se genera un malestar que azota eminentemente tanto a los vivos que rodean el cadáver como al propio cuerpo sin vida. Los primeros por el simple hecho de exponerse a la polución generada por el muerto, en cambio el segundo presencia el acto impotente y reacio a aceptar su nuevo estado. Surge ahora la idea de “cadáver vivo” que vaga alrededor de la tumba, el sujeto perfecto para llevar a cabo cualquier acto negativo. Pero este tipo de “espíritus inconformes” se convierten en potencialmente peligrosos en función a la conducta que llevaron en vida o las circunstancias que rodearon su muerte. De este modo tendremos el sujeto perfecto que lleve a cabo de forma contundente la maldición de nuestras tablillas: un espíritu vagante, peligroso, vengativo y manipulable.

Entre los hechos traumáticos que convierten el cadáver en peligroso están: El haber sido enterrado sin rito: conocidos como *ataphoi*, que esperaban ansiosamente ser sepultados adecuadamente. Estos muertos se acercaban a los vivos para exigirselo, sin descansar hasta conseguir su objetivo; los *Aoroi* eran aquellos que murieron de forma prematura; los *agamoí* aquellos que murieron antes del matrimonio. Este grupo también era considerado fuertemente peligroso, tanto que llegaron a contar con su propio ritual de apaciguamiento; otra categoría estaría formada por los *biaiothanatoi*, aquellos que murieron de forma violenta, es decir: asesinados, suicidas, caídos en batalla, por enfermedad, etc. cuyo único objetivo es aterrorizar a sus asesinos. Éste grupo es especialmente amplio ya que se englobarían dentro del mismo todas las muertes violentas que se produjesen<sup>56</sup>.

La Muerte de Virginia, que Guillaume Guillon-Lethière retrató en el siglo XIX, disfrazaba la funesta historia de una joven asesinada por su propio padre, en un intento de salvaguardar el honor familiar, antes de sucumbir a los violentos impulsos de Apio Claudio. El errante “cadáver vivo” de Virginia no desistió hasta alcanzar justicia (Tito Livio, *ad urbe condita*, 59 a.C.).

Estas marginales creencias debieron de estar fuertemente arraigadas en la sociedad romana, un punto de encuentro entre clases sociales. Suetonio en su obra dedicada a la vida de los once primeros emperadores, nos habla de la muerte de Agripina, madre de Nerón, y como ésta, tras ser ejecutada por orden de su propio hijo (59 d.C.), se manifestaba tanto físicamente como en sueños que llevaron al joven emperador a contratar los servicios de magos que exorcizaran tan molesta presencia. John William Waterhouse plasmó sobre el lienzo la atormentada figura de Nerón en 1849. Y es que la creencia en estos “muertos molestos” está estrechamente ligada al remordimiento generado tras una acción violenta.

Concluimos reincidiendo en la idea de que la historia universal se rige por las leyes de la violencia: la guerra, la amenaza, la sangre, el martirio, el apocalipsis, la esclavitud, el dolor, la marginación, la religión, el suplicio y la defixio, son las reminiscencias que leemos entre las líneas de nuestra cultura: *sit tibi terra levis*.

## BIBLIOGRAFÍA

ALFAYE, Silvia. «Sit Tibi Terra Gravis: prácticas mágico-religiosas contra muertos molestos en el mundo antiguo». En: IV Coloquio Internacional de Historia Antigua. *Formae Mortis: el tránsito de la vida a la muerte en la sociedad antigua*, Zaragoza, 2007. Barcelona: Col·lecció Instrumenta, 2009, pp. 181-217.

ÁLVAREZ, Aníbal. *Gestalt y Violencia*. Montevideo: Editorial Psicolibros, 2009.

CARRASSI, Vito. *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico*

---

56 ALFAYE, Silvia. « Sit Tibi Terra Gravis... » pp. 5-12.

e culturale. Bari: Mario Adda Editore, 2008.

DI NOLA, Alfonso. *Lo specchio e l'olio, le superstizioni degli italiani*. Bari: Editore Laterza, 2006.

FRASCHETTI, Augusto. «Le sepulture delle Vestali alla Città». En: *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*. Roma, 1982. Rome: École Française de Rome, 1984, pp. 96-129.

GARRIDO, Javier. «El anfiteatro: una oscura imagen de la Antigua Roma». *Berceo*, 149 (2005), pp. 153-178.

GIL, Juan. y LUZÓN, José María. «Tabella Defixionis de Itálica». *Habis*, 6 (1975), pp. 117-134.

MANGAS, Julio. «Niños esclavos en la Hispania Altoimperial». En: *La sociedad de la Bética. Contribuciones para su estudio*. Ed. Cristóbal GONZÁLEZ ROMAN. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 365-380.

MARTÍNEZ, Cándida. «Virginidad-fecundidad: En torno al suplicio de las vestales». *Studia historica. Historia antigua*, 6 (1983), p.137-144.

MENÉNDEZ, Adolfo. «Evolución del armamento del legionario romano durante el siglo III d.C. y su reflejo en las tácticas». *Habis*. (Sevilla), 31 (2000), pp. 327-344.

MUÑIZ, Elena. «Hágase mi voluntad. La magia y los dioses domesticados». *ARYS: Antigüedad: Religiones y Sociedades*. (Huelva), 3 (2000), pp. 151-162.

PEDREGAL, Amparo. «Las mártires del cristianismo: género, violencia y dominación del cuerpo femenino». *Studia Historica*, 18 (2000), p.277-294.

VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.

VAQUERIZO, D. (Coord.). *Funus Cordubensium. Costumbres funerarias de la Córdoba romana*. Córdoba: Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba. 2001.

VAZQUEZ HOYS, A.M<sup>a</sup>. (1994) «La magia de la Palabra, aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la Antigüedad III». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Antigua* (Madrid). 7 (1994), pp. 327-362.

VENTURA, Ángel. «Magia en la Córdoba romana». *Anales de Arqueología Cordobesa* (Córdoba). 7 (1996), pp. 141-162.

# II faut cultiver notre jardin.

José María Muñoz Guisado

I

*Frontosus esto, prorsus frotosus esto. Quid times fronti tuae, quam signo crucis armasti?* Esta cita con la que se abren las memorias de Hugo Ball<sup>57</sup> posiblemente contiene todo lo que podamos decir sobre el dadaísmo sin caer en una mística de la complejidad. Está extraída de la obra póstuma de Cornelius Jansen, *Augustinus seu doctrina Sancti Augustini de humanae naturae sanitate, aegritudine, medicina adversus Pelagianos et Massilianses*, publicada en Lovaina en 1640. Según esta capitulación teológica de los textos de San Agustín, el mundo solo puede degradarse en infinitos matices, a cuál más oscuro. Tampoco me estoy imaginando por mi cuenta, créanme, movido por el mórbido placer de la iconofilia satánica, a san Agustín hinchado de morfina, con una máscara de cartón y estropajo, bailando la danza del sapo junto a Marcel Janco. Más bien fue San Agustín quien confesó, llegada la aurora, haber bailado como una sibilina posesa para conseguir una corona de laurel. Después reconoció que se le envenenaba el estómago y se le llenaba de úlceras cuando escuchaba hablar del teatro.

II

«Da igual cómo se haya llegado a este estado de cosas; está ahí y nadie puede substraerse a él»<sup>58</sup>. Este es el modo en que se llega al final, con el sentimiento nada grato de que, se haga lo que se haga, las cosas ya no tienen remedio. El 28 de julio de 1914 el mundo llegaba a su término, me parece a mí, tal como demuestran las señales de la indiferencia. No me refiero a un cambio de ciclo, a un colapso del espíritu, no únicamente. Si bien es cierto que este final no era algo inmediato, y que a veces parecía la elucubración de los vocingleros anunciadores de la degeneración y la sanidad en las artes, de la enfermedad y el sentido común. Parecía una especie de calvario lento y agónico que se extiende hasta la segunda guerra. Ni se puede decir que la señal de indiferencia fuera apática, o nihilista, más bien adoptaba muchas formas, o actitudes diría yo, porque las formas ya estaban ahí desde mucho antes de que las señales fueran tan agónicas. Las actitudes en cambio eran expresionistas, es decir, alemanas. Vestido de obispo y de cafetera a la vez, como un San Agustín histérico, con una suerte de ristra de cuerdas a modo de corazón de fuego, había venido para anunciar algo, su retirada a la montaña. Como un Zaratustra cansado justo antes del banquete final. Como un hombre que ha sufrido una transformación del espíritu. De hecho, Jean Arp se dio cuenta de que «según las leyes del azar, hacia 1914 el espíritu humano había sufrido una transformación», en cierta medida, por primera vez se le había «planteado un problema ético». Este problema ético era más bien un problema de aburrimiento, o en cualquier caso, un problema debido a no saber, ni entender, ni escuchar nada.

---

57 BALL, Hugo. *La Huida del Tiempo* (Trad. Roberto Bravo de la Varga). Barcelona: Acantilado, 2005, pp.23.

Se ha tenido en cuenta, BALL, H. *Sämtliche Werke und Briefe* 06. Die Flucht aus der Zeit. [Volumen 6 de Sämtliche Werke und Briefe / BALL, H. Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung zu Darmstadt Volumen 6 de Hugo Ball, Sämtliche Werke und Briefe](#). Berlín: Wallstein Verlag GmbH, 2012

58 *Ibidem*, p. 27.

### III

¿Qué hacer entonces? Execrando humo y vapor, malogrando la seriedad de una gran broma que habría de catalizar los síntomas de la conversión. Lo mejor es que Hugo se describe a sí mismo, cosa que nadie parece advertir, como si por un momento hubiera trascendido el cuerpo y se pudiera observar en la distancia. Aunque no lo califica de gracia, en el sentido jansenista, describe la situación como una conversión o una metamorfosis luminosa, un momento de reflexión en el espejo. « me pareció como si en mi máscara cubista apareciera el rostro de un jovencito pálido, azorado, aquel rostro mitad asustado, mitad curioso de un muchacho de diez años que, en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su pueblo, está pendiente, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote. Entonces se apagó la luz eléctrica, como yo había dispuesto, y fui bajando de la tarima del escotillón, cubierto de sudor como un obispo mágico»<sup>59</sup>. Se examina con horror. En aquella fotografía efectivamente parece asustado. No se trata de un hecho extraordinario, en otra ocasión también se había sorprendido examinándose ante la expectación de un público de japoneses y turcos; «por primera vez advertí con vergüenza el jaleo que originaba nuestra actividad, la confusión de estilos y orientaciones, cosas que físicamente ya no soporto desde hace semanas». Estas liturgias, no tenían mucho que ver ya con el teatro, sino con la «cadencia arcaica de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la mista, tal y como suena». Es decir, un canto expresionista «con aflicción».

### IV

El segundo « ¡Ay!» del juicio final. Es decir, el simple jaleo de la incertidumbre y la inopia. Johannes Baader, más cercano al grupo de Ball que al de Tzara, si es que hubo alguna vez tales grupos, en *Grandeza y decadencia de Alemania* (1918) llegó a afirmar que la guerra mundial no había existido nunca, era una guerra ficticia que sólo existía en los periódicos ¡Qué gran ficción! ¿A fin de cuentas, quién podía demostrar que existía una guerra que nadie podía ver? Era una guerra de mosquitos, como diría Karl Kraus, a la luz de su linterna de solitario profeta<sup>60</sup>. En cualquier caso, incierto o no, está claro que las variedades eran un signo inequívoco de la época.

«Los ideales de cultura y arte como programa de variedades... Éste es a nuestro modo, el Cándido con el que nos oponemos a esta época. Hacen como si no hubiera pasado nada»

Pero Cándido no parece un nombre muy apropiado para un cabaret, quizás para un *kindergarten*. Parece una buena razón para optar por Voltaire... No olvidemos que un cabaret es un cabaret, los intelectuales que allí iban sólo buscaban carnaza, y ruido. El ruido era importante, era una suerte de alienación macabra de los excesos. Ruido había en todas partes, pero lo peculiar de una sala de variedades, decía el bueno de Bulgákov sobre cierto salón moscovita, es que la gente iba buscando el ruido (curiosamente para luego salir a la calle en cueros, bajo los efectos maléficos y la hipnosis de un diablo que, presumiblemente, venía de Alemania, o en ocasiones tenía acento alemán). El ruido hipnótico. Sin ruido, ¿quién más, aparte de Hugo, no se habría convertido en arrepentido? El resto seguro que sólo se acercaban a ver las piernas descubiertas de Emmy, de la que se corría el rumor (para nada infundado) que en Munich había sido una especie de mártir sexual que recibía, después de sus actuaciones en los cabarets, y antes

---

<sup>59</sup> Ibid, de ahora en adelante el resto de citas sin pie de página pertenecen al texto en el que fundamentamos todo nuestro trabajo. Todos los extractos pertenecen a la traducción de Roberto Bravo. No se señalarán las entradas a menos que parezcan significativas por alguna circunstancia especial.

<sup>60</sup> “El ocaso del mundo por la magia negra” en KRAUS, Karl. La antorcha. Selección de artículos de Die Fackel. Adan Kvacsics. Barcelona: Acantilado, 2011. Dice Kraus



de sus clases de pintura, a todo aquel poeta expresionista que lo quisiera<sup>61</sup>. Esto no es cosa mía, tanto Ball como Emmy se dieron cuenta en numerosas ocasiones. Baste recordar cierta actuación en la que representaron una pieza teatral (*La esfinge y el hombre de paja*, de Kokoschka) usando «máscaras trágicas, que cubrían todo el cuerpo». Máscaras iluminadas con luces eléctricas que seguramente debían ser bastante extrañas en la penumbra. Y sin embargo, Emmy era la única que no llevaba máscara, representaba el Alma femenina «mitad sílfide, mitad ángel, violeta y azul claro». Pero me parece a mí que no era sencillo abstraerse hasta pensar que Emmy era un ángel, más bien era una «sola presencia», como había advertido ella misma al recordar todo aquello hacia 1948. Además, Tzara repetía «como un papagayos» -¡Ánima, dulce Ánima! Por si algún alemán despistado no se había percatado de que una mujer con las piernas descubiertas bailaba sobre aquel escenario.

En resumidas cuentas, Cándido no parece un buen nombre para un Cabaret. La obra, curiosamente firmada bajo el seudónimo de «*Monsieur le docteur Ralp*», es una sátira descarada de la filosofía de [Leibniz](#), así como a la extravagante exhibición de los horrores del teatro del mundo en el s. XVIII. Como bien advierte Jean Starobinski, que considera la propia obra de Voltaire como una *escopeta de dos tiros*; «la libertad en el contenido va pareja con la obsesión del mal omnipresente; donde quiera que se vuelva el individuo la violencia absurda aplasta toda la libertad»<sup>62</sup>. Leibniz aparece representado ante un hipnotizado doctor Pangloss, tonto, o más bien miope, cuya convicción de que «*tout est au mieux*», le conduce a afirmar de este mundo que es «*le meilleur des mondes possibles*», una y otra vez. Se perfila el gran nihilismo en el ya viejo Voltaire, bajo el epitafio "Il faut cultiver notre jardin". ¿No tendremos ahí más bien un ejemplo de repliegue a la existencia privada?, se pregunta Starobinski, «el grupo formado en torno a Cándido no forma un estado, ni siquiera una familia; en el mejor de los casos es un enclave menudo en un mundo abandonado al mal; refugio, asilo (como se decía en la época) para tullidos a quienes el azar y los infortunios han reunido». En su prelude apocalíptico, Hugo Ball escribe sobre Rathenau (sobre *Crítica de nuestro tiempo*), «apuntaba yo entonces, ya no se logrará nada. Lo que hace falta es una liga de todos aquellos que quieran escapar a este mecanismo». Pero vamos a esperar un poco para desentrañar esto. Primero vamos a escuchar algunos repiques de tambor, para saber con más precisión cómo es el ruido al que ya hemos aludido varias veces.

## V

Desde Zurich, 1919, llegaba una carta a París, habla Tzara a Picabia, sin nada de particular, como otra carta cualquiera en la periódica correspondencia entre ambos: «pero qué cosa importa la explicación, porque, quiero decirle, la simple afirmación del trabajo destructivo (que cada arte irradia) es la productividad misma, y esto está sólo en la fuerte individualidad»<sup>63</sup>. Qué importa la explicación, la vorágine destructiva era un estado de las cosas, una premonición un tanto absurda. Uno podía encontrar los signos de la destrucción en cualquier sitio. Entiéndase que los repiques no aparecen aquí por mi simple beneplácito sino que para Ball parecen anunciar, en determinados puntos de su diario, la llegada inminente de algo. Del tiempo. «Aquí todo el mundo, por así decirlo, lleva

61 "Emmy Hennings. The mother of the Cabaret Voltaire", cit. en HEMUS, Ruth. Dada's women. New Heaven: Yale University Press, 2009. Se alude a una entrada en los diarios de Erich Mühsam en 1910, uno de los amantes de Hennings durante los años inmediatamente anteriores a la etapa dadaísta.

62 STAROBINSKI, Jean. Remedio en el mal. Crítica y legitimación del artificio en la era de las luces. Madrid: Antonio Machado, 2000. – cap. "IV. La escopeta de dos tiros de Voltaire". "Cándido tiene sentido por la pareja que forma con el mundo: una pareja deliberadamente asimétrica en que la imagen ficticia, sumaria y alocada obliga a percatarse mejor del mal serio, la rigidez, la gravedad malvada, la intolerancia dogmática que los hombres aceptan como orden obligado de su existencia", p. 161.

63 Correspondencia editada por GRAZIOLI, Elio. Dadá a Parigi. 1918-1924: André Breton, Francis Picabia, Tristan Tzara. Cernusco Lombardo (Milan): Hestia, 1998.

consigo el tambor (ahora hablo del pequeño, no del grande) como adorno en la cadena del reloj o como amuleto colgado del cuello», Parece ser que, tal y como se nos muestra la visión (entiéndase la idea de visión en su más elevado rango psicológico, la visión del cordero místico), aquello acabó siendo una especie de duelo que, a golpe de bombo, infundía terror, a los demonios del «Juicio Final». El flautista de Hamelin guiando a los niños. «Esto del tambor es demoledor. Considerado como alarma y despertador es la resurrección de los muertos». Ustedes me dirán qué día resucitan los muertos si no es el día en que el mundo llega a su fin. Por si fuera poco, con un humor un tanto cáustico Hugo continúa comparando su habitación de Basilea con una sala de operaciones de un hospital de tercera clase. Todos sabemos que este tipo de enfermos recibían la extremaunción de un sacerdote antes de ser abierto en canal. Pero no, no había traca. Nos da que pensar ese famoso verso de Elliot, el modo en el que el mundo llega a su fin, *no con una explosión sino con un gemido*. Versos de un hombre hueco, o un espantapájaros, pero no de un pierrot como advirtió otra vez Starobinski. Me gustaría señalar, por analogía formal, un poema de Hugo que Emmy recitó en numerosas actuaciones, «So leben wir»: [...] así morimos, así morimos/ morimos cada día/ porque nos resulta agradable morir/ mañanas aún durmiendo y soñando/ mediodías ya idos/ tardes ya en la tumba». Aunque fue Elliot quien se atrevió a describir el gemido final. Puede parecer en este caso una estúpida casualidad, los signos del comienzo en el Apocalipsis de Juan no son precisamente las trompetas (en este caso los tambores), sino tres gemidos que duran excursos y que anuncian la visión del Arca de la Alianza. Signo de la esperanza.

## VI

«¡Qué arruinado está todo y cuánta desesperación! ¿Qué saldrá de aquí? Hay que considerar como una gracia el poder vivir en este albergue de piedra, e incluso es una gracia; esto es lo peor. 'Si les place, pueden irse' No me place en absoluto. Pero tampoco me place para nada quedarme aquí». En este fragmento, Hugo se refiere a Basilea, pero bien podría estar describiendo su marcha de Zurich no mucho tiempo después. «A veces un muñeco de paja tiene más valor que un hombre. La corneja más ordinaria tiene consideración por él ¿O acaso una corneja se limpia el pico en un muñeco de paja?». Hay más espantapájaros en toda esta historia, pero por ahora lo vamos a dejar aquí. Entre tanto, el repique de tambor pronto se empezó a escuchar en el propio cabaret, cuando en una de las actuaciones se escuchó un Chant nègre, proporcionado por el señor Jan Ephraim, o fúnebre dice Ball, cuyos «ejecutantes vestían hábitos negros y tocaban tambores exóticos de todos los tamaños, grandes y pequeños, como en un tribunal secreto de la Edad Media»<sup>64</sup>. Por esta época dice que le place debatir sobre teorías artísticas con Huenselbeck, sin mucha aprensión porque «no escucha», o quizás por eso mismo. Y ambos parecen coincidir en que cualquier poema es necesariamente un «rostro soterrado de esta época». Es decir, tampoco nadie escucha nada, ni ve nada, ni sabe nada. No me extraña que no le molestase la indiferencia de su compañero, y que tampoco pretenda saber nada. Tampoco hay mucho que saber, y puestos a escuchar ¿qué habrían de escuchar? Y puestos a pensar igualmente, entre la música, la poesía y el ruido, no había mucha diferencia a los oídos de Napoleón, quien parecía convenir con nosotros en que la música era el menos atroz de todos los ruidos, no por eso menos insufrible. En definitiva, ritmo de tambores o el tic-tac de los relojes suizos, el ruido parecía ser el mismo tanto en Basilea como en Zurich.

---

64 Ibid, BALL, Hugo. La huída del tiempo. p.115

## VII

Como pájaros... "Il faut cultiver notre jardin"

En *Die Aktion* apareció un artículo de Surlai con una de las descripciones más significativas que se conservan de aquella época, había una señorita, dice Surlai, de infinitas poses eróticas, en un cabaret suizo perdido de la mano de Dios, que cada noche salía a bailar y brincar sobre «los cadáveres», cubierta de maquillaje e hinchada de absenta, medio hipnotizada también por los efectos de la morfina, «trinando conmovedora como un canario amarillo». Un pájaro, así es como Ravien veía a Emmy. Esto podría ser un comentario anecdótico, de no ser porque el propio Ball se había referido, primero a Basilea pero también a Zurich, como una jaula. Una jaula rodeada de leones. También dijo que «la timidez de mi tono de voz, mi paso lento y vacilante hace tiempo que le han revelado que soy un artista, un idealista, un personaje de aire». Hay quien podía haber visto en Emmy un cuervo, como Richter, pero también quien vio un ser alado más benevolente. Por ejemplo, parece ser que Hugo guardaba con mucho aprecio un dibujo hecho por la hija de Emmy. Según él había pintado a la virgen María, y a un ser alado, una sombra sobrenatural, una suerte de sacerdote con máscara. Pero ya sabemos que los niños no pintan vírgenes y santos sino a sus padres y a sus madres. Y aún si fuera un dibujo alegórico, como parece creer Hugo, de alguien tiene que tomar el modelo. La cosa no queda ahí, porque Herman Hesse escribe a Emmy, hacia 1928, inmediatamente después de la muerte de Hugo, en respuesta a una carta en la que, de manera anecdótica, Hennings se quejaba de cierto doctor que le había prescrito el uso de malta y de una dieta frugal: «Lo habrá hecho con su buena intención», dice Hesse, «Él habrá creído que usted es una mujer y que sería muy conveniente para usted recuperar un poco de salud y de fuerzas para resistir mejor los viajes, el hambre y el desconsuelo. Si hubiese sospechado siquiera que usted es un pájaro encantado y un pequeño ángel, sólo se hubiese atrevido a acercarse a usted con muchas reverencias y le hubiese prescrito puro café turco»<sup>65</sup>.

Podría citar más anécdotas ornitológicas, sobre todo si nos olvidamos de los pájaros y nos concentramos en las alas simplemente, pero lo que nos interesa en realidad es saber qué tienen que ver los pájaros con todo esto. Yo creo que la solución más interesante puede estar encerrada en esta misma carta. Lo del pájaro parece ser la metamorfosis de Hennings en el Espíritu Santo.

## VIII

Hennings estaba muy acostumbrada a las metamorfosis, de hecho, cuando llegó a la capital suiza todavía adoptaba la forma de calavera. Hugo se refería en cierta ocasión

---

<sup>65</sup> HESSE, Hermann. *Soul of the Age: Selected Letters of Hermann Hesse, 1891-1962*. Londres: Farrar, Straus and Giroux, 1991). No obstante la correspondencia de Hesse, por su exorbitante volumen de más de 30.000 cartas, se distribuye en múltiples compilaciones en las que se pueden encontrar las dos cartas que citaremos aquí. También, Hans Sturzenegger: *Briefwechsel 1905-1943*, P. Meili, 1984. Así mismo las entradas en los diarios de Ball, en las que aparece Hesse, se remiten al final del manuscrito cuando el propio Hugo parece completamente alejado de los círculos dadaístas. «Acabamos de conocer al autor de Demian en persona. Llamaron a la puerta a mediodía y entró un hombre pequeño, de apariencia juvenil, de cara afilada y carácter dolorido...al momento, estamos charlando como si nos conociéramos muy bien desde hace mucho tiempo». Ibid, p. 340.

Algunos datos han sido tomados de la conferencia de V. Michels, "¡Lo más lejos posible de Berlín!" sobre el propio Hesse. Pronunciada el 22 de julio de 1995 en el museo Hesse-Höri y que aborda, con muchos paralelismos a nuestro ensayo, la "huída" de Hesse a diferentes parajes rurales, entre ellos Ascona.

a un cráneo de una jovencita que llevaba consigo a todas partes. «Pero por fin, cuando me marché a Suiza, la abandoné precisamente en Berlín» Sin embargo siguió portando con otro cadáver «A esa calavera me recuerda la que en este caso todavía vive. Cuando contemplo a la muchacha, me gustaría tomar las pinturas y dar color a su rostro consumido dibujándole flores». Por aquella época el consumo habitual de morfina debía de reflejarse de una manera u otra en la cara de Hennings, (igual que en muchos de los presentes en el cabaret), por lo que nos lleva a pensar, que antes de pájaro, Emmy había sido un cadáver. Así lo había reflejado ella en la “Carta de un cadáver” dedicada a Wedekind. Y así debió ser antes que un pájaro.

La hagiografía católica está llena de pájaros. Por lo que no me parece extraño que, en lo anecdótico de la carta, se escondiese un significado encriptado más profundo. Al fin y al cabo, y perdóneme por forzar tanto la maquinaria, Hesse había pasado bastante tiempo trabajando en la biografía de un Santo Ornitólogo, San Francisco de Asís. Pero no hay que dudar en ningún momento que esto de los pájaros venía del padre mismo de la iglesia católica, de San Agustín, de su interpretación de los salmos (103, III, 16). « ¿Quiénes son los pájaros?», se pregunta San Agustín, « Las aves y los volátiles del cielo son pájaros, pero suelen llamarse pájaros los pequeños volátiles. Luego hay ciertos espirituales que anidan en los cedros del Líbano, es decir, existen determinados siervos de Dios que ponen en práctica la máxima del Evangelio: Abandona todas tus cosas o vende cuanto tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en el cielo; y ven y sígueme». Poco a poco nos vamos acercando a la solución de ese extraño título, que para nada tenía que ver con el cabaret. El cabaret, no fue más que un error, una «carcajada», dijo Hugo años más tarde. A decir verdad, la traducción española es de por sí un desastre porque «*Die Flucht aus der Zeit*» tiene que ver con volar. Volar fuera del tiempo. Y así me parece a mí que fueron las actuaciones de Emmy los primeros años del cabaret, como el revoloteo de los pájaros por encima de las cabezas de muchos gatos hambrientos. Si continuamos con San Agustín, pronto vamos a ver que la fundación del Cabaret era una fundación monacal que, poco o nada en un principio tenía que ver con la variedad, sino que esto era consecuencia de vivir en multitud. Dice San Agustín, entonando, como en los cantos históricos, con la cadencia final de un profeta: «Esto no sólo lo oyeron los potentados, sino también los pobres, y, queriendo llevarlo a la práctica y ser espirituales, no se unieron a las esposas, no se consumieron con el cuidado de los hijos, no tuvieron moradas propias en las que se incardinaran, sino que eligieron la vida común. Pero ¿qué dejaron estos pájaros, pues parecen ser estos pájaros los seres más pequeños del mundo? ¿Qué abandonaron? ¿Qué cosa extraordinaria dejaron? Un hombre se convierte a Dios, y deja la pobre morada de su padre: apenas un lecho, un caudal. Pequeñísimo. Sin embargo, se entregó a Dios, y se hizo pájaro, buscó lo espiritual».

Sabemos ya qué tipo de huida es una huida del tiempo. Se trata de una conversión católica en medio del Juicio Final. Sabemos que aquel vuelo de Hugo fue también una especie de vuelo espiritual, una elevación sobre las conejeras bélicas. Y que no había ninguna ironía en sus actuaciones artísticas, sino un sencillo ritual. Una liturgia que no arrastró consigo a muchas ovejas. Sabemos que, Karawane no era una sátira de nada, sino la consumación de la liturgia. El sermón entre los gentiles.

## IX

En la interesante carta de Hesse, algo prolija en anécdotas fatuas, también se habla de Hugo. Al parecer en ese mismo momento habían aparecido dos cartas de Hugo en *Neue Rundschau* que tenían el propósito fallido de cambiar el mundo, y lo que es más interesante de «acercar el tiempo a la eternidad». Aunque según Hesse, sólo habían

dato consuelo a una docena de hombres (no cinco, ni seis, exactamente a una docena) y aliviado sus penas. Pero vamos a ir más allá en el tiempo, en 1934, Hesse escribe a Max Machhausen sobre Ball. Le explica que también había conocido a Ball en los años de la guerra, pero que es algo después, en 1919, cuando llegan a mantener una relación estrecha. «Arribados ambos al Tessino como fugitivos, después de una existencia más o menos fracasada». El hecho que se refiera a sus viajes como los viajes de un fugitivo no es algo trivial, en realidad por aquella época parece que Europa estaba llena de fugitivos. El propio Ball, de sobra conocido es que huyó de Alemania y adoptó distintas identidades para no prestar servicio militar. Pero Hesse había secuestrado a su mujer en Basilea, literalmente. Seguramente se refería a eso.

«En sus años postreros era un católico de rígida ortodoxia, y aunque yo le contradije en muchas ocasiones y no disimulé nunca mi escasa simpatía por los curas, me agradó siempre en él, y ganó mi corazón, el que estuviese siempre dispuesto a sacrificar el intelecto, que intentase la heroica empresa de llevar a cabo este sacrificio, y que para él fuese más importante y más sagrada la realización del ideal romano en la vida individual, que todos los grandes edificios ideológicos. Fue conducido hasta la tumba por brazos heréticos, y yo también llevé tras de su ataúd, bajo la lluvia de la borrasca, un largo cirio hasta la iglesia de San Abbondio».

X

Fue conducido a la tumba en un féretro, delante de una comitiva de herejes. Esto nos da una idea de lo mucho que se pudo subestimar la empresa Voltaire en los primeros años del cabaret. Quiero decir, según Hesse, todos los que habían participado en la comitiva eran personas que se habían escapado de la ortodoxia. Cadáveres reacios a convertirse en pájaros. Un hereje no es necesariamente un ateo, pero para los ojos del ortodoxo eso da igual, no hay mucha diferencia entre un hereje y un ateo. Esto podía significar dos cosas: por un lado que evidentemente ninguno de los amigos de Hugo estuviese bautizado en el rito católico, es plausible. Por otro lado, quizás se refería a que todos eran heréticos a los ojos del propio Hugo, es decir, todos habían claudicado a la tentación del tiempo, algo así como una especie de vicio ¿Entonces, si en los años de humo y tambor los artistas empezaron a revelarse como seres heréticos, quizás a excepción de Emmy, qué disposición había que tomar? ¿Hacia dónde había que marchar, en qué lugar de la montaña había que buscar el mundo vacío de espectros y alucinaciones? ¿Y el arte?

"Il faut cultiver notre jardin" Como un Voltaire nihilista, había que buscar un jardín que cultivar. Un lugar de trabajos monacales: la caligrafía, la meditación y el cultivo de la "naturaleza" (palabra que necesariamente requiere corchetes), o más bien el arte del jardín. Ese jardín estaba seguramente en Italia, algún lugar perdido entre los relatos del Decamerón, un lugar aislado de las pestes, donde los hombres se podían entregar al tedio pastoral, y la sensualidad mística –si es que existe tal sensualidad. Y sobre todo a cultivar flores, esas mismas flores que Hugo había querido pintar sobre el cráneo que guardaba en su maleta, con todo lo que eso tiene de ritual. En este momento había dos claros hechos consumados en su mente. «El Teatro de los Artistas» había degenerado por el desinterés, y por el efecto del tiempo. Y lo que parece más importante, el arte le importaba un pito, aún menos le importaban los artistas, que se habían entregado a los juegos orgiásticos, «pecados que parecían olvidados». He aquí explicado de un modo sencillo, en 1921, cómo los artistas se habían transformado en bestias insaciables: «El placer de cualquier desenfreno, también en el caso de la guerra, se apoya en una venganza contra la cultura. Consideremos impropio de nuestra dignidad divertirnos de tal modo». Tanto es así que cuando quiere «reconciliarse con la Iglesia», considera que todo

un legado de faltas morales le persigue. Pero no cualquier falta, al fin y al cabo Hugo había llegado al colmo de la obscenidad en *Der Henker*, queriendo desvirgar a la Virgen. Pero al menos, la visión apocalíptica ya no le compromete, mira los signos de la destrucción, escucha el repique de tambor como quien escucha los gritos en la lejanía. Pasa por Berlín y confiesa no haberse enterado de nada, ni de haber podido entenderse con nadie. Hubo ascendido al cielo, que paradójicamente estaba en el sur, en Italia, al menos esa Italia de la Verità que por otra parte acabó llenándose de expresionistas, e intelectuales alemanes, desde Landauer a Eric Mùshman. Resulta un lugar distinto ¿Quizás el lugar de los elegidos? «En este nuevo círculo de gente, todos los que vivimos aquí abajo estamos muy aislados, no quiero saber nada más de crítica de una época y de problemas culturales. Prácticamente me ha sido imposible leer el nuevo libro de Sternheim El Almanque de los dadaístas también lo he dejado tirado. Parece que todo el continente se desmorone; pero, cuando vuelvo a encontrarme una uno con los intelectualismos y logaritmos en su monstruosidad, es como si rascaran una chapa». Con más ironía aún se detiene sobre Sternheim. «Me llama uno de los doce precursores. (Me tendría que llamar el Director del coro de la nada)». En aquellas regiones al sur de Ascona no sabemos muy bien en que gastaba sus energías Hugo, y tampoco Emmy, es decir más allá de su labor literaria y la lectura de sus autores favoritos León Bloy, las hagiografías de Gourmont, viajar todos los días a la biblioteca cantonal de Lugano, o ayudar a la revisión de las confesiones de Emmy, *Estigma de fuego*. Sin embargo coincide con la época en la que recibe visitas rutinarias de Hesse: «Ahora Hesse viene con más frecuencia, con útiles de pintura y caballete. Luego tomamos juntos una taza de café. Unas veces vamos a bañarnos, otras se marcha a pintar. Luego se sienta en alguna parte sobre la paradera y apenas se le puede ver, porque el sol deslumbra». Nos podemos imaginar perfectamente qué estaba haciendo Hesse. Uno de sus mayores entretenimientos era la jardinería. Estoy seguro que seguía conservando esta pasión, al fin y al cabo de eso se trataba, como había logrado en Gaienhofen antes de la guerra, lograr arriates llenos de flores. Y los frutales, si, los frutales y los girasoles. Podar frutales. «Hay algo de goce de creación, y uno puede crear para el verano sus frutas favoritas, sus colores favoritos, sus olores favoritos. Un pequeño bancal, un par de metros cuadrados de tierra desnuda, se puede convertir en un alegre ondular de colores». Así la vida llevó los posos del cabaret, sus excrementos, allí donde estos podían germinar. Cultivar nuestro jardín, eso es lo único que debemos hacer, dijo Voltaire.

# Autorretratos: El cuerpo como campo de batalla en la fotografía femenina del s. XX

Irene Romero Fernández, Universidad de Granada

El autorretrato es un género con una enorme presencia a lo largo de toda la historia del arte. Son muchos los artistas que han recurrido al autorretrato por distintas motivaciones: desde un análisis del alma y la expresión de su propio yo, a considerarlo únicamente como objeto de estudio en el marco de la anatomía humana. Pero a pesar de la gran cantidad de autorretratos que podemos encontrar dentro de las distintas esferas artísticas, son escasos las teorías y los análisis sobre este tema. En la mayoría de los casos el análisis se centra en autorretratos pictóricos caracterizados por ser el modelo el propio artista, ya que es su propio cuerpo el más cercano y el más disponible, en tiempo y lugar, para esta práctica. Esto vendrá a caracterizar más adelante el mundo de la fotografía. Es el autorretrato, a partir de la aparición de la fotografía, el que hace que el artista, en este caso el fotógrafo, comience a ver la cámara fotográfica como un medio recurrente para el estudio del Yo, de aquello que se vislumbra más allá de la propia apariencia física. En el caso de las artistas, la fotografía se convierte desde su inicio en vehículo de liberación y autoafirmación, en constante desarrollo, demostrando su evolución en el tiempo a través de sus obras.

Según hemos podido apreciar a lo largo de toda la historia de la fotografía, es éste un medio que permite a la mujer artista ser considerada una más dentro del mundo artístico, donde siempre había tenido un papel secundario. El medio fotográfico le permitirá, en muchos casos, realizar una obra íntima, alejada de los parámetros artísticos masculinos.

El título escogido para este artículo hace referencia a una obra de la alemana Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, que fue utilizada por la artista en uno de sus fotomontajes para convocar una manifestación proabortista en 1989, y que resume de forma concisa y clara la esencia de los autorretratos escogidos.

Con campo de batalla nos referimos por tanto a la tendencia artística a la autodestrucción, que ha sufrido el arte desde finales de s. XX, en el que se pretende que las obras tengan una vida más ligada a la naturaleza, es decir, que comprendan un nacimiento, desarrollo y muerte, como así ocurriese con las esculturas de Tinguely, las cuales estaban diseñadas para autodestruirse al finalizar su etapa vital.

Las obras de las artistas que veremos a continuación evocan una autodestrucción del cuerpo-objeto, pues una de las características más relevantes sería la apreciación de éste como soporte matérico de la obra, como veremos en las obras de Marta M<sup>a</sup> Pérez Bravo, Ana Mendieta o Francesca Woodman, las cuales destruyen su cuerpo de forma metafórica. Por otra parte acciones como las de Marina Abramovic o Gina Pane aludirían a una destrucción física, y por último y mediante una autodestrucción conceptual se presentarían obras como las de Valie Export o Hannah Wilke, que aluden a la destrucción de ideas establecidas en la sociedad, como pudiera ser la del cuerpo femenino como mercancía, hecho que critican y pretenden desmentir. A partir de esta idea de cuerpo-objeto, muchas artistas con la intención de reivindicar a la mujer como sujeto dentro de

una sociedad patriarcal, reivindican el uso de su propio cuerpo como parte fundamental dentro de su obra, utilizan su cuerpo como “altar”, tratándolo como un soporte artístico cualquiera. Siendo el puro campo de lo artístico – cosificado, mancillado, herido, etc. –. El cuerpo por lo tanto adquiere un papel actante, no sólo es receptor sino agente. Muchas de estas obras son consideradas como performativas, pues aunque sea la fotografía el medio usado para su elaboración, la artista interactúa en la obra, su cuerpo está en continuo cambio, pues para llegar a su objetivo de reivindicación se vale de diferentes objetos, que transforman su fisionomía. Una de las artistas más destacables, de lo que podemos considerar el cuerpo como altar, será la cubana Marta M<sup>a</sup> Pérez Bravo. Con su obra, abre un campo crítico a la reflexión sobre el yo físico, al emplazar las tiranías morales y políticas del discurso ideológico institucional subyacentes en los cánones de representación del cuerpo femenino, más allá de sus macrosistemas políticos. Como anteriormente hemos mencionado, en sus fotografías apreciamos claramente el uso de su cuerpo como altar, en este caso, pretendiendo un acercamiento a la religión afrocubana, recreando sus lenguajes y sus formas materiales de expresión.

Pero Marta M<sup>a</sup> no retrata iconos o atributos religiosos, sino que los simula, utilizando la materia prima fundamental, su cuerpo. Aunque también su cuerpo aparece en ocasiones martirizado, con objetos que parecen herirle, simulando las heridas (físicas o psíquicas) que durante siglos han sufrido las mujeres. En estas obras, las reflexiones sobre el yo y sobre la identidad personal vienen enunciadas como una construcción – desde lo más íntimo – de nuevos fetiches<sup>66</sup>. Su obra se ha constituido sobre la base de una investigación del lugar que ocupan la religión, la magia y los mitos en la reelaboración simbólica de las relaciones entre los individuos y la realidad.

En este caso el hecho de que la artista fotografíe su propio cuerpo, hace, según Juan Antonio Molina, que el resultado señale más hacia una subjetividad que hacia un sujeto. Mientras el sujeto permanece latente en algún rincón de la trama de significados de la obra, la subjetividad se expande como un aura en torno al objeto estético, soportándolo y constituyéndolo. Un cuerpo que es representado, al mismo tiempo, como el templo y como la ofrenda, o sea, como un lugar al que se acude a rendir culto, pero también como lo que se ofrece o lo que se sacrifica<sup>67</sup>. Esta teoría nos invita a pensar en el cuerpo de Marta María como imagen de madre tierra. En sus imágenes es bastante notable la relación con la naturaleza. La tierra como madre es centro de oración y de culto, pero es por su parte la que sufre las mayores vejaciones, en este caso sería comparada con el cuerpo de la mujer, pues es por su parte tan amado como odiado.

En el caso de Ana Mendieta, la crítica ha aislado en su lectura el trabajo de esta artista, convirtiéndolo en una mera transcripción de sus dificultades personales o en una encarnación de la feminidad y la espiritualidad de las tradiciones sincréticas afrocubanas, en un intento de ubicación taxonomizadora en el que no deberíamos obviar el substrato etnocéntrico y/o patriarcal<sup>68</sup>. Su obra se articula en torno a su propia identidad. El hecho de ser mujer y latina en Estados Unidos, le hace mostrar las dificultades a las que se tiene que enfrentar en un mundo de poder masculino y anglosajón. Todo esto hace que en muchas de sus obras aparezca como tema central la violencia de género y la construcción del cuerpo sexuado como territorio de lucha política. Para llevar a cabo estas obras recupera algunos rituales de diferentes culturas, como es la santería afrocubana, a la que Mendieta se sentirá muy ligada debido a ser Cuba, su país natal. Con éstas interpretaciones tratará de mostrar resistencia frente a la homogeneización pretendida en el mundo occidental, en el cual todo lo extraño parece ser una amenaza.

---

66 *Ibíd.* Pág. 100

67 MOLINA, Juan Antonio. Marta María Pérez Bravo: El templo y la ofrenda. Sin publicar.

68 RUIDO, María. Ana Mendieta. Ed. Nerea. Madrid, 2002. Pág. 9.



Sus primeros trabajos conocidos datan de 1972, en ellos ya se observa el uso de su propio cuerpo como material artístico, algo que será constante a lo largo de toda su trayectoria. En estos primeros trabajos mostrará una comprensión del cuerpo (de la imagen del cuerpo) como territorio representacional por excelencia, como un espacio de lucha política en cuya redefinición Mendieta participó utilizando estrategias y manteniendo posturas cercanas en gran medida a las compartidas por algunas artistas feministas de su tiempo<sup>69</sup> como será Hannah Wilke, la cual veremos más adelante. Una de las obras que mejor representan esta lucha política, será su *Glass on body* (Iowa, 1972), en la cual vemos como el rostro de la artista aparece deformado y dolorosamente limitado sobre un cristal. Mediante esta metáfora de opresión, quiere representar las dificultades con las que se encuentran la mayoría de las mujeres en un universo totalmente masculino.

El cuerpo de Ana Mendieta se presenta como un cuerpo liminar, cuestionando las tecnologías de inscripción que configuran las políticas de representación hegemónica, ofreciendo modelos de reconocimiento que no pasan necesariamente por la reproducción de lo visible (sus huellas, sus siluetas) o que reelaboran la violencia simbólica de la mirada y/o la violencia material (sus acciones, sus incorporaciones) a partir de la transformación ritual, una estrategia colectiva altamente performativa: el suyo, un ejemplo claro de cuerpo (inter)textual, un cuerpo-referencia que permite la reinterpretación de las imágenes desde la divergencia y la articulación de discursos heterogéneos<sup>70</sup>.

Pero Ana Mendieta quiso llegar a la máxima expresión del autorretrato, y para ello optó por la huella, por la impronta de su cuerpo, pues nada más fiable que una huella para autenticar el haber “estado allí”. Siendo el último y más radical autorretrato de Ana Mendieta, y tal como diría Juan Antonio Ramírez, la huella de su cuerpo sobre el pavimento, lanzado al vacío desde la ventana de su apartamento<sup>71</sup>. Ramírez llega a plantear que es, este gesto final, la mejor y más radical metáfora del autorretrato fotográfico que podemos encontrar. La obra de la estadounidense Francesa Woodman, aún hoy día no deja de asombrar, pues a pesar de su prematura muerte a los 22 años de edad, son numerosas las fotografías inéditas que se conservan. Dentro de la fotografía fue una artista sobresaliente, que experimentó con muchas de las corrientes que estaban floreciendo en las décadas de los 60-70. Su primer autorretrato se lo hizo a los 13 años, en blanco y negro y en pequeño formato, técnica que seguiría utilizando en sus posteriores obras, y que le permitía mostrar ese halo de intimidad constante siempre en sus fotografías. En sus imágenes nos revela la fascinación estética por la muerte y la decadencia, algo que puede apreciarse con la aparición de casas decrepitas, flores secas y paredes desconchadas. Pero no era esta decrepitud lo que mostraban sus fotografías, sino que rezumaban vitalidad, energía y ansia de experimentación, pues como la propia artista dijese en alguna ocasión, el arte era su vida, y fue para el arte por quién vivió, pero también éste el responsable de su trágica muerte. Dentro de sus fotografías el cuerpo se convirtió en uno de los temas centrales, las figuras aparecen en muchos casos borrosas, perdidas en la sombra, pareciendo formar parte de las salas invadidas por el deterioro.

En otros de sus autorretratos, y en este caso, siguiendo una línea más feminista, en la que se adentraría durante su estancia en Providence (1975-78), “tortura” su cuerpo al igual que hicieran otras artistas, como ya hemos visto anteriormente. En estos casos su cuerpo se convierte en objeto de la autodestrucción, en el que dejar patente, paradójicamente, la vitalidad del mismo, pues éste es destructible ya que está vivo. De esta forma, Woodman toma las riendas de su propia existencia. En estas imágenes alude por una parte al desasosiego personal causado por las crisis emocionales que sufría y por

---

69 *Ibíd.* Pág. 13.

70 *Ibíd.* Pág. 23.

71 RAMIREZ, Juan Antonio. “Automodelo e identidad quebrada”. En: *Revista Exit. Autorretratos*. mayo 2003, nº 10. Pág. 20.

otra parte deja ver claramente una búsqueda de identidad a la que teme, pues en pocas ocasiones su rostro forma parte de la imagen tomada. En algunas de sus fotos, podemos ver cómo, mediante el uso de metáforas visuales, alude a la situación vivida por las mujeres durante décadas, cómo era la exclusión del derecho a voto, y la consideración de éstas como un objeto más dentro del mundo doméstico, y así lo podemos apreciar en Autorretrato, en la que se muestra con un muelle tapándole la boca, impidiéndole hablar, sometiéndola a la voluntad imperante en la sociedad.

En otra de sus fotografías, y a la manera de Ana Mendieta, Woodman se autorretrata desnuda con un cristal apoyado en el cuerpo, y el cual presiona contra su pecho. De esta forma experimenta los límites de la carne, al violentarlos simbólicamente contra el cristal, un elemento transparente y aparentemente inapreciable (como el mismo sistema ideológico creador de los mecanismos de dominio corporal), pero al mismo tiempo eficazmente duro y resistente<sup>72</sup>. Las acciones llevadas a cabo por artistas como Gina Pane o Marina Abramovic, aluden a una destrucción claramente física del cuerpo. Estas artistas utilizan en sus acciones objetos que son usados para automutilarse, con el objetivo de hacer ver al espectador, la unión existente entre ellos, pues la sangre simbolizaba ese sufrimiento que en parte caracteriza a la sociedad. Además de ello ambas artistas se caracterizan por la búsqueda de sus limitaciones a través de su propio cuerpo. Gina Pane es una de las grandes artistas del denominado body art, sus performances han sido tan elogiadas por unos como criticadas por otros, pero lo que no deja lugar a dudas es que no se puede sentir indiferencia hacia ellas. Fue a partir de los años 70 del s. XX, tras una serie de intervenciones corporales en la naturaleza, cuando decide apostar por un arte más rompedor y alejado totalmente de los patrones artísticos europeos, los cuales Pane consideraba algo “machistas”, y en los que se anteponía la fuerza a la sensibilidad que ella pretendía mostrar en sus obras. Contra esto Pane ofrecía no ya un nuevo arte, sino su propia vida en el proceso. En las performances acontecidas en torno a los años 70, su principal material de acción fueron las hojas de afeitar, con las que se hería repetidas veces, pero nunca en el lugar donde la herida ya hubiese cicatrizado, pues su materia prima era la sangre y las heridas se convertían en elemento de reflexión sobre el dolor y la capacidad del cuerpo humano para expresar los sentimientos más profundos.

En obras como Psiqué (1974), ésta notablemente influida por las teorías psiconalistas de Jung, intenta desprenderse de su condición “humana” que la ata al mundo terrenal y por tanto social, para adentrarse en el inconsciente, para restituir su conciencia a las fuerzas primitivas, a como ella misma dijese, que la acercasen a los Secretos de la vida<sup>73</sup>. Unos Secretos de la vida que estaban reprimidos en el inconsciente y que sólo era posible traerlos a la superficie mediante el cuerpo.

En esta acción muestra parte de su cuerpo, concretamente la barriga, a la que usando una hoja de afeitar traza en torno al ombligo cuatro heridas sangrantes en dirección a los puntos cardinales. Embocando de esta manera la unión existente entre la madre y el hijo, mediante el cordón umbilical, pero también la unión de su propio cuerpo con la psiqué, con el universo<sup>74</sup>.

Sobre esta imagen inscrita en su vientre nos dice: “La incisión crucial: cuatro líneas parten del centro del cuerpo: el ombligo “YO” va hacia los otros con el fin de realizar la proyección que junta de dos en dos los puntos diametralmente opuestos; aspecto de

72 RUIDO, María. Ana Mendieta. Ed. Nerea. Madrid, 2002. Pág. 16.

73 PANE, Gina. Lettre á un(e) inconnu(e). École Nationale Supérieure de Beaux Arts, París, 2003. Pág. 15 .

74 DUQUE, Felix. La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos). Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002. Pág. 190 .

centro difusor en las cuatro direcciones, trayendo a la unidad los puntos extremos en una síntesis de Amor donde se entremezclan el tiempo y el espacio del cordón umbilical (jamás cortado del otro cuerpo) y el cosmos unido al centro original. La cruz es una figura totalmente de arriba abajo, barra transversal de abajo arriba<sup>75</sup>.” Esta acción por tanto tendría claras connotaciones sagradas, pues el ombligo en muchas civilizaciones es centro de creación, no solo maternal sino también simbólica, como pudo ser el nombre que los Incas dieron a su capital Cuzco “el ombligo del mundo”, centro de creación de una civilización, el origen.

En esta misma sintonía, en la que el cuerpo es un simple objeto que nos aleja del mundo material y nos acerca al espiritual, estaría la obra de la yugoslava Marina Abramovic. Marina Abramovic sometió su cuerpo (frecuentemente desnudo) a prácticas que la llevaban a experimentar emociones extremas. El cuerpo como la materia que, a través de la repetición obsesiva de determinados gestos, de auto-agresiones o rituales absurdos, se transforma en una obra de arte orientada a la búsqueda de inusuales formas de expresión corporal. El cuerpo también como el último reducto de libertad que es posible conservar frente al orden social<sup>76</sup>. Sus primeras acciones las llevo a cabo junta al que fue su pareja sentimental, Ulay. Tras su última intervención conjunta *The Lovers* (Los amantes, 1987), en la que cada uno recorrió 2.000 kilómetros de la Gran Muralla china desde extremos opuestos, simbolizaron el final de su etapa conjunta.

A partir de su separación Abramovic centraría sus acciones en la conjunción de la historia y la política. Al igual que vimos en la obra de Pane, Abramovic se autoinfligió heridas para sangrar con el propósito de escapar de su cuerpo culturalmente determinado y disciplinado.

En *Lips of Thomas* (Labios de Thomas, 1975) Marina Abramovic se rasgó con una hoja de afeitar junto al ombligo la conocida como estrella de David, caracterizada por tener cinco puntas. Esta herida tiene también unas connotaciones rituales, pero alejándose de la cruz que Gina Pane se inscribe, la estrella de Abramovic deviene en símbolo político y cultural de la desmembrada Yugoslavia en la que nació<sup>77</sup>. Todas sus obras ponen fin cuando parte del público, abrumado por las grandes dosis de sangre mostradas por la artista, deciden que la acción debe terminar e interviene para que así sea. Una de sus performance más exigentes fue, la llevada a cabo en 1974 y titulada *Rhythm 0* (Ritmo 0). En esta, Abramovic asumía toda la responsabilidad legal por lo que pudiera suceder en la acción y le confirió el derecho a los espectadores de usar en ella o contra ella cualquiera de los sesenta y dos objetos que tenían a su disposición. Los objetos eran de gran variedad, desde unas botas, pasando por cuchillas hasta una pistola. Marina Abramovic se entregaba durante seis largas horas a sus espectadores con la convicción de que estas personas, potencialmente, podrían infligirle toda suerte de humillaciones, laceraciones, quemaduras, tormentos, abusos sexuales y hasta la propia muerte.

Tras esto la artista se pronunciaría de la siguiente forma: “La experiencia que aprendí fue que...si dejas la decisión en manos del público, te pueden asesinar. Me sentí verdaderamente violada: cortaron mis ropas, clavaron rosas en mi estómago, una persona apuntó a mi cabeza con la pistola y otra la retiró. Se creó una atmósfera agresiva. Después de seis horas, como estuvo planeado, me levanté y comencé a caminar hacia el

---

75 PANE, Gina. *Lettre á un(e) inconnu(e)...*, Pág. 75.

76 Marina Abramovic y la gratuidad del Ser. En: <http://lapizynube.blogspot.com/2010/05/marina-abramovic-y-la-gratuidad-del-ser.html>

77 SANCHEZ, Manuel. Los cuerpos de Gina Pane: de lo físico a lo metafísico. En: [www.ucm.es/info/arteplyjtk/texto-manuelsanchez.html](http://www.ucm.es/info/arteplyjtk/texto-manuelsanchez.html)

público. Todos huyeron, eludiendo una confrontación real<sup>78</sup>.” Tanto Gina Pane como Marina Abramovic desarrollan su obra en torno al público, la acción no está completa sin el observador, que en ocasiones también se convierte en agente activo.

Hannah Wilke, desarrollaría su obra en la década de los 70-80, años en los que se produce un auge en los movimientos sociales y políticos por los derechos humanos. En estos años también en el mundo del arte se aprecia un cambio, incorporándose discursos sobre el racismo, el sexismo o el militarismo, surgiendo nuevas corrientes al margen de los ismos que habían dominado el panorama artístico occidental durante la primera mitad del s. XX.

Los primeros trabajos de Wilke estaban ligados al incipiente movimiento feminista surgido en esta década, y del que serían precursoras historiadoras como Linda Nochlin, la cual escribiría un artículo en la revista Art News titulado ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?<sup>79</sup> En este artículo Nochlin hace hincapié en los factores socioculturales que habían impedido a la mujer el acercamiento al mundo artístico. Su estudio serviría como punto de arranque a una gran cantidad de estudios de recuperación de mujeres artistas. Pero la teoría feminista tan defendida en las obras de Wilke durante sus primeras obras, fue criticada por otras artistas que seguían la misma línea de actuación, tachándola de narcisista, por el hecho de exhibir su cuerpo desnudo, ya que como podemos ver en gran parte de sus obras, el cuerpo de Wilke se ajustaba al modelo de belleza establecido por la sociedad. Wilke llamó a sus autorretratos Self-Portraits performalist, pues la mayoría de sus obras fueron en origen performance, que evidentemente, nos han llegado a la actualidad como fotografías.

Su serie SOS Starification Object Series [SOS. Serie de objetos sobre la escarificación y el estrellato] 1974-79, gira en torno a la iconografía vaginal de la que Wilke fue pionera. Su cuerpo aparece cubierto de chicle modelado en forma de vagina, pues pensaba que la vagina era aquello que la convertía en mujer y por ello decide elevarla a los “altares”, por considerar que su representación siempre había supuesto un tabú. Por otra parte, las formas vaginales del chicle, eran usadas como una mascarada que evitaba el escrutinio masculino y como un medio psicológico para deshacer la represión de que depende la conversión en fetiche<sup>80</sup>. En estas obras la artista se convierte en objeto de su propio arte, exhibiendo su cuerpo, exponiéndolo a la contemplación del público. Un claro ejemplo del yo-sujeto es la obra Exchange Values [16], perteneciente a la serie So Help Me Hannah (1978-1984), en la que la artista aparece montada, completamente desnuda, encima de un compresor de aire.

En el compresor puede leerse la siguiente cita extraída de El Capital de Marx: “Si las mercancías pudiesen hablar dirían: nuestro valor de uso tal vez interesa a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancías así lo demuestra. Solo nos referimos unas a otras como valores de cambio”<sup>81</sup>.

La intención es clara: equiparar el concepto de mercancía a la mujer, cuyo cuerpo, sistemáticamente objetivizado, se convierte en valor de cambio dentro de la sociedad

---

78 Marina Abramovic y la gratuidad del Ser. En: <http://lapizynube.blogspot.com/2010/05/marina-abramovic-y-la-gratuidad-del-ser.html>

79 NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En: ALIAGA, Juan Vicente. Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX. Ed. Nerea. Madrid, 2004. Pág. 101.

80 PULTZ, John. La fotografía y el cuerpo. Ed. Akal. Madrid, 2003. Pág. 130.

81 GARBAYO MAETZU, Maite. Hannah Wilke: yo objeto, yo sujeto. En: <http://magdalaharia.blogspot.com/2009/05/hannah-wilke-yo-objeto-yo-sujeto.html>

capitalista y patriarcal. Pero esta obra ofrece una doble lectura, por un lado Exchange Values podría traducirse como “valores de cambio” y en este caso sería el cuerpo desnudo de la artista, que como objeto, actuaría como mercancía. Por otro lado, vendría a significar “cambiar valores”, en este caso, su pose desafiante, parece avistar que la revolución feminista es ya una realidad imparable, y que el arte se ha unido a ella para agitar conciencias y “cambiar valores”. En la misma línea de actuación, aunque con claras influencias del accionismo vienés, la artista austriaca Valie Export, comenzaría a usar su propio cuerpo como tema y punto de partida de su trabajo. Al modo de los accionistas, en sus obras se aprecia un claro intento de superar los límites impuestos por los tabúes sociales, pero se observan grandes diferencias respecto a éstos, en primer lugar por su feminismo, ya que destruía las imágenes de las mujeres que había impuesto una sociedad dominada por hombres y en segundo lugar la producción artística de Export fue desde el comienzo una crítica a los medios de comunicación. Desde los años 60, intenta revelar y dismantelar el régimen de visión patriarcal y las estructuras de poder que favorecen imágenes de “feminidad”. En una de sus primeras fotografías, Autorretrato (1968) [19], aparece con una cajetilla de cigarrillos en primer plano, tapando en parte su rostro, otorgándole así una mayor importancia al objeto y a aquello que representa. En esta caja vemos como el logotipo ha sido manipulado pasando de Smart Export a Valie Export, en el centro una foto suya y bajo ésta, una leyenda en latín y alemán “Semper et ubique, Immer und Uberall” (siempre y ubicua). La propia artista haría referencia a este cambio de su nombre original, Waltrud Lehner-Hollinger al de Valie Export. “Lo decidí cuando comencé con mi labor artística hacia 1967. Pensé que no quería tener el nombre de mi padre, y pensé que no quería tener el nombre de mi marido, quería tener mi propio nombre.

Así que elegí “Export” porque quería exportar mis ideas, salir de mi misma, y “Valie” era un mote. Así que con mi mote y con Export (de exportar mis ideas) me inventé mi nombre”<sup>82</sup>.

Aunque Export, no ha limitado su trabajo al campo de la fotografía, pues fueron notables sus performances, un ejemplo de ello es su célebre Pánico Genital. Este Pánico Genital fue una de sus performance más comentadas<sup>83</sup>. Realizada en 1969, la tituló Aktioshose: Genitalpanik [20] (Acciones de pantalón: pánico genital). Durante la performance decidió entrar en un cine porno vestida con una chaqueta roquera, un pantalón vaquero que dejaba a la vista su sexo y “armada” con una metralleta, lo que hizo que muchos espectadores abandonaran la sala. “Esta acción es una metáfora sobre el discurso de autoafirmación de la diferencia, con evidentes referencias críticas a la teoría freudiana sobre el complejo de castración. Blandiendo el símbolo fálico del arma destructiva, Valie Export asumía un rol activo y de verdadero poder, mostrando la propia naturaleza de la diferencia sexual” (Programa del Festival Internacional de Fotografía de Castilla y León, 2006)<sup>84</sup>. En estas primeras obras encontramos algunas de las constantes de su producción: el tema de la identidad, el cuestionamiento de los medios de comunicación y su afán por destruir la imagen tradicional de la mujer como objeto.

---

82 Entrevista de Valie Export concedida a Sibley Labandeira y Laura Doñate. En: <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/valliexport.htm>

83 Esta obra ha sido escogida, pues aunque en el momento de su realización fue una performance, estas acciones son recogidas como fotografías para muestras futuras.

84 Web: [lavidanoimitaalarte.blogspot.com](http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com)

# ICONOCLASIA EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: ORTEGA Y ZÓBEL<sup>85</sup>

Javier Sánchez Clemente

Uno de los textos más importantes para la comprensión del arte contemporáneo en España es «La deshumanización del arte»<sup>86</sup> de José Ortega y Gasset. La Revista de Occidente, que el propio Ortega y Gasset había fundado en 1923 y dirigido hasta el final de su primera época en julio de 1936, fue la encargada de la publicación del citado ensayo en septiembre de 1925. El propósito de Ortega era tratar de comprender el «arte nuevo». Básicamente, deshumanización es la retirada de los sentimientos humanos del arte. En la música, la pintura y la literatura del s. XIX, los espectadores podían disfrutar de los dramas humanos (amor, tristeza, etc.) representados en las mismas. Sin embargo, esto ya no es posible en el arte del s. XX porque éste ha renunciado a la representación realista a favor de poner un mayor énfasis sobre los propios recursos de cada una de las artes. En la música de Debussy, en la poesía de Mallarmé y en la pintura de Picasso, Ortega y Gasset observa una voluntad de estilo<sup>87</sup>, esto es, menos atención sobre la mimesis y más sobre los propios elementos de cada arte. En el caso de la pintura, había sido Picasso el primero que liberó las formas de la representación realista. Si Alberti había podido decir en el Renacimiento que la pintura era una ventana abierta, Ortega constata que esa ventana se ha vuelto opaca y detiene nuestra mirada sobre la propia superficie del cristal<sup>88</sup>.

«Iconoclasia»<sup>89</sup> es el título de uno de los epígrafes del ensayo orteguiano. Durante los siglos VIII y IX en Bizancio, el movimiento iconoclasta fue aquel que cuestionó la existencia de las imágenes de la divinidad por motivos religiosos (idolatría), llegando a su destrucción física. En otros momentos de la historia, como la Reforma en el s. XVI, se reprodujeron otros brotes iconoclastas. Ortega recupera este término para referirse a la destrucción de la figura en el arte. En su opinión, el arte nuevo siente «asco» hacia las formas vivas o los seres vivos. En consecuencia, uno de los rasgos más sobresalientes del arte nuevo es el geometrismo introducido por el cubismo.

Más adelante, Ortega observa que las posiciones del arte nuevo se han extremado aún más. No se trata tan sólo de su renuncia a la figura, sino de incluso su odio u aversión por el propio arte<sup>90</sup>, esto es, por el arte tal y como había sido considerado hasta entonces<sup>91</sup>. De ahí su afinidad con las artes más lejanas y sin tradición (lo prehistórico y lo salvaje) y su

---

85 Esta comunicación es resultado de la investigación doctoral que desarrollamos bajo la dirección de la Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> María del Mar Lozano Bartolozzi con la ayuda económica de Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, a los cuales hacemos constar nuestro agradecimiento.

86 ORTEGA Y GASSET, José. «La deshumanización del arte». En: La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. José ORTEGA Y GASSET. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

87 *Ibidem*, p. 67.

88 *Ibidem*, pp. 53-54.

89 *Ibidem*, pp. 80-81.

90 *Ibidem*, pp. 84-85.

91 *Ibidem*, pp. 81-84.

carácter de broma. Si el arte decimonónico era como una religión, el arte nuevo es intrascendente<sup>92</sup> y sólo se preocupa de su propia materialidad, lo que había llamado voluntad de estilo.

Aunque Ortega y Gasset no reconoció el paso hacia la abstracción<sup>93</sup>, hay que considerar que la iconoclasia y el odio hacia el arte acerca de los que escribe están a tan sólo un paso de ésta. En efecto, el resultado lógico en el arte de investigar sus propios elementos, renunciar a toda figura y odiar lo que hasta entonces había sido considerado como tal sólo podía conducir a la abstracción. Pintura abstracta es precisamente aquella que no es figurativa. Un caso ejemplar aquí es el de Piet Mondrian, cuya pintura ha sido considerada como de proceso autodestructivo<sup>94</sup> o iconoclasta<sup>95</sup> (la misma palabra que empleó Ortega) por cuanto fue destruyendo todas las convenciones de la pintura (representación, línea, plano) hasta su última obra. De hecho, para otros numerosos autores españoles de las décadas de 1920 y 1930, como Guillermo de Torre o Sebastián Gasch, el neoplasticismo al que perteneció Mondrian hasta 1924 será el ismo ejemplar en lo abstracto y lo autónomo, en el caso de De Torre para alabarlo y en el de Gasch para condenarlo como decoración<sup>96</sup>. El hecho de que Ortega no haya sido capaz de reconocer cuál era el resultado lógico del concepto que investigó en 1925, cuando en el resto de Europa hacía por lo menos diez años que la carrera por la abstracción había comenzado, no resta méritos a su propuesta. Ortega fue uno de los primeros autores en España en sentir que el arte se estaba orientando en esta dirección.

Lo verdaderamente interesante es considerar que Ortega, junto a De Torre o Gasch, entre otros muchos en España, se encuentra dentro de una línea estética que se caracteriza por apreciar que el arte posee una serie de condiciones, de supuestos, de presuposiciones, etc., que son arbitrarios, esto es, que no pertenecen realmente al propio medio empleado, y por ello pueden ser eliminados. Antes existía la convención de que la pintura tenía que representar la realidad, de ahí el empleo de la perspectiva, del disegno y del modelado. El arte contemporáneo quería que la pintura fuera ella misma y nada más, y lo verdaderamente propio de la pintura es ser una superficie plana (el lienzo) cubierta con colores. Ortega se encuentra en el lugar de renunciar a la representación realista, aunque su iconoclasia no alcanza a renunciar a la figura completamente. Aunque no era la única posibilidad que se abría en los caminos del arte hacia 1925, esa línea existe, se realizó en artistas abstractos como Piet Mondrian y Ortega fue un pionero su conceptualización en España.

Sin embargo, en este punto hemos de formularnos la pregunta de si este proceso «autodestructivo» tuvo lugar en el arte español del s. XX y, en caso de que así fuera, cómo se produjo. La respuesta ha de ser doble, si pensamos en la teoría y en la práctica. En la teoría artística, es necesario referirse a que las ideas diseminadas por la deshumanización del arte dieron frutos especialmente en el grupo de escritorescolaboradores de la Revista de Occidente durante los años siguientes a la publicación del ensayo orteguiano. Al citado Guillermo de Torre, habremos de añadir a

---

92 *Ibidem*, pp. 86-90.

93 *Ibidem*, p. 64.

94 BOIS, Yve-Alain. «Piet Mondrian, New York City». En: *Painting as Model*. Yve-Alain BOIS. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1993, pp. 157-183.

95 PRANGE, Regine. *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

96 TORRE, Guillermo de. «Un falso balance del arte nuevo». *Revista de Occidente*, t. XL, n.º 119 (mayo de 1933), pp. 230-240. GASCH, Sebastián. «Naturaleza y arte». *La Gaceta Literaria*, 15 (01/01/1928), p. 5.

autores como Marjan Paszkiewicz<sup>97</sup>, Antonio Marichalar<sup>98</sup>, Manuel Abril<sup>99</sup>, Fernando Vela<sup>100</sup> y Ramón Gómez de la Serna<sup>101</sup>. Todos ellos reelaboraron o propusieron su apropiación de esta línea. No necesariamente van a coincidir en todos los puntos de vista. Por ejemplo, Manuel Abril insistió en que el proceso de destrucción de la pintura era una vuelta al espíritu, a lo absoluto, cuando la definición totalmente materialista y ceñida a lo visual de Ortega describía de una manera diferente y más objetiva este proceso sin necesidad de anteponerle ninguna referencia a algo ajeno al arte como es la idea de absoluto.

En cuanto a la práctica, ésta se acomodó con lo que los teóricos ponían por escrito. El puesto de la Modernidad en la pintura durante la década de 1920 en España fue ocupado por una figuración geometrizada, estilizada, tal y como pedía Ortega. Entre otros artistas, Gabriel García Maroto, Rafael Barradas, el primer Salvador Dalí o Maruja Mallo, cuyas obras aparecieron reproducidas en la Revista de Occidente<sup>102</sup>, se caracterizaron por una figuración geométrica. En esto seguían la línea de Picasso, que había regresado a la figuración después de la Primera Guerra Mundial. Los pintores españoles de la época concuerdan con Ortega y otros autores, como los ya citados Paszkiewicz, Gasch y Manuel Abril<sup>103</sup> o Ángel Sánchez Rivero<sup>104</sup>, en considerar impracticable la total abstracción. Así pues, tanto en la teoría como en la práctica, se considera que el arte ya no puede representar la realidad, pero no que pueda perderla por completo. La ventana puede volverse opaca, pero no puede dejar de ser una ventana. Además, estos autores coinciden en valorar que fue el cubismo el primer movimiento que alcanzó la abstracción, cuando éste nunca lo hizo realmente. Gran parte de los teóricos españoles de la década de 1920 considerarán que el arte de su época se esforzaba en la dirección de la síntesis entre los valores abstractos del cubismo y un sentido de realidad<sup>105</sup>. Así, Ortega, con unas antenas muy finas para detectar los nuevos cambios, hizo traducir y publicar en 1927 el libro de Franz Roh Realismo mágico<sup>106</sup> sobre los pintores de la nueva objetividad, quienes llevaron a cabo esta síntesis en la pintura alemana.

Entonces, si se buscaba más bien la síntesis, ¿este proceso destructivo tuvo lugar en España en la práctica? La respuesta nuevamente ha de ser positiva, pero será necesario buscar a los herederos de la posición materialista de Ortega en los pintores abstractos de la segunda mitad del s. XX. Con excepciones muy aisladas como es el caso de Joan Miró, no será hasta entonces cuando España conozca la irrupción de diversas escuelas de

---

97 PASZKIEWICZ, Marjan. «Reflexiones sobre la pintura nueva». Revista de Occidente, t. IX, n.º 27 (septiembre de 1925), pp. 302-316.

98 MARICHALAR, Antonio. «Girola (Divagaciones en torno al misterio de la estética actual)». Revista de Occidente, t. XII, n.º 36 (junio de 1926), pp. 329-343.

99 ABRIL, Manuel. «Itinerario ideal del nuevo arte plástico». Revista de Occidente, t. XIV, n.º 42 (diciembre de 1926), pp. 343-367.

100 VELA, Fernando. «El arte al cubo». Revista de Occidente, t. XVI, n.º 46 (abril de 1927), pp. 79-86.

101 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo». Revista de Occidente, t. XXV, n.º 73 y 74 (julio y agosto de 1929), pp. 63-102 y 224-250.

102 MORENO VILLA, José. «Nuevos Artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos». Revista de Occidente, t. IX, n.º 25 (julio de 1925), pp. 80-91. GARCÍA MAROTO, Gabriel. «Escorzos. El Viaducto». Revista de Occidente, t. 9, n.º 26 (agosto de 1925), p. 194. ABRIL, Manuel. «Maruja Mallo». Revista de Occidente, t. XXI, n.º 61 (julio de 1928), p. 95.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Completa y verídica...».

103 ABRIL, Manuel. «Donde dicen que dije... digo...». La Gaceta Literaria, 34 (15/05/1928). p.5.

104 SÁNCHEZ RIVERO, Ángel. «Papeles póstumos». Revista de Occidente, t. XXXI, n.º 91 (enero de 1931), pp. 29-51.

105 El citado Gasch fue uno de los que más escribió acerca de esta síntesis. En La Gaceta Literaria, además del citado artículo de Gasch, puede consultarse al respecto: TÉRIADE, E. «Pintura de los jóvenes en París». La Gaceta Literaria, 24 (15/12/1927), p. 7.

106 ROH, Franz. Realismo mágico: post expresionismo. Madrid: Revista de Occidente, 1927.



pintura abstracta. Así, los grupos El Pórtico en Zaragoza, Dau al Set en Cataluña o El Paso en Madrid son ineludibles a la hora de escribir los inicios de la historia de la pintura abstracta española. Sin embargo, ninguno de ellos se va a caracterizar por la iconoclasia, esto es, ninguno de ellos va a renunciar a «presentar» figuras en sus pinturas, aunque sean figuras que no tengan parecido visual alguno con la realidad. El informalismo de Saura, por ejemplo, es abstracto sólo relativamente en este sentido, porque conserva la representación de figuras contra el fondo, aunque éstas sean completamente informes. De ahí le viene precisamente la denominación, prestada de la pintura francesa, de pintura informal. Allí donde el tradicional disegno sigue funcionando y un perfil delimita algo que se puede reconocer por cuanto contrasta con el fondo, no se puede hablar de genuina pintura abstracta.

Lo verdaderamente materialista en el sentido descrito por Ortega era potenciar los propios elementos de la pintura y renunciar a la figura. Este proceso ha sido a veces denominado como «autonomía del arte». Autonomía significa que el arte debe darse a sí mismo sus propias normas y reglas. Si la pintura consiste en una superficie plana recubierta de colores y formas, ¿por qué no aceptar esta planitud de manera completa? El resultado lógico sería la monocromía, que es uno de los paradigmas de la vanguardia internacional. No fue hasta 1921 que el artista ruso Alexander Rodchenko realizó tres cuadros de los colores primarios: rojo, amarillo y azul. En ellos no había la más mínima sombra de matiz ni de figura<sup>107</sup>. El historiador del arte alemán Benjamin H. D. Buchloh<sup>108</sup> ha demostrado que el tríptico de Rodchenko alcanzaba la conclusión de la pintura moderna al redefinir el valor de lo táctil y acabar con cualquier significado mítico o transcendental para el cuadro y con la autoría artística. Al fin y al cabo, cualquiera podía realizar un cuadro como aquellos que Rodchenko presentó. El aura de la obra desaparecía para dar paso a lo colectivo, tanto en la creación como en su recepción. Buchloh contrasta esta primera consecución de la monocromía con la repetición neovanguardista de la misma en la década de 1950 por el artista francés Yves Klein, un autor que fraudulentamente se autoconsideró como el inventor de la monocromía contemporánea, apropiándose además de un color que ya existía con anterioridad, que él rebautizó como International Klein Blue (IKB). El énfasis en la contemplación, en el significado mítico (incluso místico) de sus obras y la importancia de sí mismo, el artista, como aquel capaz de dar el toque artístico o aurático a los once lienzos, enteramente azules IKB e iguales de tamaño (aunque con precios diferentes según la experiencia «mística» que él les había conferido), que Klein presentó en la milanese Galleria Apollinaire en 1957, hacían de Klein un artista entregado por entero a las convenciones de la industria cultural y la sociedad del espectáculo, donde lo verdaderamente importante era la producción de una mercancía de lujo, un producto único con un elevado valor de mercado.

Con estos dos polos en mente y regresando a España, ¿qué es lo que sucedió aquí con la iconoclasia? Los únicos pintores que propusieron sus propias versiones de la misma fueron Fernando Zóbel y Gerardo Rueda. Sin embargo, más que con la sociedad comunista o consumista, en ambos casos tiene más que ver con un esteticismo y un humanismo. Trataremos de demostrar esto en la obra de Zóbel.

Fernando Zóbel nació en Manila (Filipinas) en 1924 en el seno de una familia de ricos empresarios españoles. Después de residir y estudiar en diversos lugares en Asia y Europa, prosiguió sus estudios tras la Segunda Guerra Mundial en la norteamericana

---

107 En este sentido, no puede considerarse la serie de blanco sobre blanco de Malevich (hacia 1918) como pintura verdaderamente monocromática, ya que en ella aún se presentan figuras, separadas del fondo por un leve cambio tonal dentro de la gama del blanco.

108 BUCHLOH, Benjamin H. D. «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde». *October*, 37 (verano de 1986), pp. 41-52.

Universidad de Harvard. Fue en los EEUU donde comenzó a pensar seriamente en dedicarse profesionalmente a la pintura. Hasta el año 1961 en que se instale definitivamente en España, sin embargo, compaginará su vocación artística con el trabajo en la empresa familiar. A partir de entonces, su dedicación a la pintura y el arte será completa hasta su temprano fallecimiento en 1984 en el transcurso de un viaje a Roma<sup>109</sup>.

¿Qué relación guarda la pintura de Fernando Zóbel con ese proceso materialista descrito previamente por Ortega y otros pensadores españoles en la década de 1920? La relación es en realidad muy estrecha. Si repasamos brevemente la obra zobeliana y las ideas que Zóbel tenía al respecto de su propia obra, encontraremos muchos puntos en común con la línea iconoclasta anunciada por José Ortega y Gasset y otros autores en la década de 1920 en España.

Los inicios de Zóbel en la pintura fueron figurativos. Entre los años de 1954 y 1956, se produjo su conversión a la pintura abstracta por el descubrimiento de la pintura completamente abstracta de Mark Rothko y de la fotografía<sup>110</sup>. A partir de 1957 concentró sus esfuerzos en su primera serie madura, titulada Saetas. Influida por el gestualismo y el Action Painting norteamericano, en esta serie se ocupó de representar el movimiento de la mano del artista<sup>111</sup>, para lo cual se valió del empleo de una jeringuilla. Las formas lineales y el contraste de color fueron muy importantes en esta época. Sin embargo, esto está dentro de la abstracción, incluso es su serie más abstracta, pero no de la iconoclasia tal y como ha quedado definida anteriormente por la presencia de las figuras lineales.

Seguiría en los años siguientes hasta 1963 su serie Negra, en la cual iba a emplear un procedimiento similar al de su serie anterior, pero con la salvedad de que iba a renunciar al color para quedarse exclusivamente con la forma en negro sobre blanco. La figuración venía aquí reforzada por los títulos de las obras que componen esta serie, muchos de ellos nombres de ciudades. El cuadro que mejor resume esta serie es el «Ornitóptero» (1962) del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En cualquier caso, más que la copia de la figura, entra en juego aquí la estética de la metáfora y el recuerdo, algo que iba a caracterizar toda su pintura posterior. Por ejemplo, en el citado «Ornitóptero», las líneas, a través de su esfumado en una dirección mediante el barrido de un pincel seco, trasladan metafóricamente<sup>112</sup> el movimiento de algunos de los primeros intentos, fracasados, de vuelo artificial por parte del ser humano en aviones con alas articuladas como las de un insecto. Así, la serie Negra aún continúa con el interés por la plasmación del movimiento que había heredado del gestualismo norteamericano.

Su periodo más maduro, cuando abandona la serie Negra, abarca su producción posterior al año 1963, cuando recuperó el color. A partir de entonces, iban a seguir otras series, de las cuales son las más importantes las series Diálogos con la pintura, que comenzó a fines de la década de 1960; el Júcar (1971-72); la Vista (1973-4); la serie Blanca (1975-1978); y las Orillas (1979-1982). En la mayor parte de ellas, Zóbel parte de algo observado en la realidad, de lo que solía tomar fotografías y apuntes. El punto de partida

109 La información biográfica sobre Zóbel ha sido extraída de: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. «Cronología Fernando Zóbel». En: Zóbel. Dir. Rafael PÉREZ-MADERO. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ediciones Aldeasa, 2003, pp. 205-236.

110 Así lo afirmó, por ejemplo en una entrevista realizada por Miguel Veyrato y publicada en el Nuevo Diario en 1972. Fue recogida en: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. Fernando Zóbel: vida y obra. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 858-859. En lo sucesivo citaremos textos de entrevista preferentemente en el último texto de Villalba Salvador, que las recogió todas.

111 La literatura crítica sobre Fernando Zóbel en general también hace hincapié sobre su semejanza con los trazados de líneas de los jardines japoneses de arena como otra posible fuente para Zóbel, basada en sus propias declaraciones: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. Fernando Zóbel: vida ..., p. 853.

112 PÉREZ-MADERO, Rafael. La Serie Blanca. Madrid: Rayuela, 1978, p. 19.

en la serie Diálogos son pinturas y obra gráfica de artistas del pasado; en el Júcar y en las Orillas, vistas del río Júcar, que pasa por Cuenca; en la Vista, el paisaje que se ve desde la ventana de su estudio en Cuenca; y el cuerpo humano, entre otras cosas, en la serie Blanca. La renuncia a la figuración, la iconoclasia, se alcanzará a través del empleo de sutilísimas veladuras que llegarán prácticamente a la monocromía en su serie blanca, en la que el color deja paso a gamas frías y cálidas de grises. Así pues, Zóbel siempre parte de la observación de la realidad, en particular de las manchas de luz de una cierta realidad, que él se ocupaba de sintetizar en sus pinturas.

Se puede hablar de esteticismo en la pintura de Fernando Zóbel porque el artista trataba en ella de sintetizar y universalizar una sensación visual, la suya. Juan Manuel Bonet la ha denominado muy acertadamente «impresionismo abstracto»<sup>113</sup>. La importancia del placer visual en Zóbel era lo suficientemente importante como para que él mismo hiciera apología de un esteticismo decadente, «a mucha honra»<sup>114</sup>. Asimismo, quería que esta sensación visual funcionara también sobre el espectador. De hecho, él mismo solía afirmar que en su pintura trabajaba con su propio recuerdo de las cosas y buscaba que el espectador reviviera en sí mismo alguna experiencia anterior en la que él se hubiera expuesto a la misma armonía visual de luces que él proponía en sus cuadros<sup>115</sup>.

Hemos presentado someramente la versión de la autonomía artística tanto en Ortega y otros autores españoles de la década de 1920 como en una de sus realizaciones más plenas en la España unas décadas posterior, la pintura de Fernando Zóbel. Consideramos que ambos momentos están relacionados y que Zóbel fue, por tanto, el heredero de los debates iniciados en España entre otros por Ortega, por muchas razones. En primer lugar, la voluntad de estilo preconizada por Ortega tuvo su cumplimiento en ese impresionismo abstracto de Zóbel, en el que la transformación estética de la realidad a través de los propios elementos de la pintura era lo más importante. Siguiendo a Ortega, la pintura de Zóbel es una ventana opaca a través de la cual ya no se veía tanto un paisaje como la propia opacidad del cristal. Zóbel lo llamaba «el misterio de lo transparente» porque no quería que su estilo fuera ruidoso o llamativo, sino casi invisible como el de las sonatas de Mozart<sup>116</sup>. Además, lo mismo que Ortega, en Zóbel la abstracción absoluta, esto es, la construcción de figuras absolutamente originales y no extraídas de la realidad, es un límite que no fue traspasado salvo en la serie Saetas. Como ya hemos comentado, es el proceso del Zóbel maduro uno que parte siempre de una impresión visual, que el artista recogía a través de fotografías y de apuntes tomados del natural, y que después transformaba en una composición abstracta. En relación con lo anterior, hemos de señalar la iconoclasia, esto es, la renuncia de Zóbel a la representación de figuras, que alcanzó su punto final cuando más se acercó a la monocromía en su serie blanca.

El término de lirismo, aplicado frecuentemente no sólo a la pintura de Fernando Zóbel, sino también a la de sus compañeros de la llamada Escuela de Cuenca (Gerardo Rueda y Gustavo Torner), es una palabra que describe la importancia de las emociones del artista, pero que no debe confundirse con los sentimientos que el drama romántico y realista del s. XIX despertaban en el público y que el arte del s. XX había perdido, según Ortega. Zóbel calificaba su estilo de «lirismo abstracto». Es más, solía dividir la historia del arte en artistas expresionistas, constructivistas y líricos, caracterizados estos últimos por la

113 BONET, Juan Manuel. «Introducción». En: Zóbel..., p. 11.

114 BONET, Juan Manuel. «Tributo a Fernando Zóbel». En: Zóbel..., p. 35.

115 En diversas entrevistas recogidas en VILLALBA SALVADOR, María Ángeles, Fernando Zóbel: vida..., pp. 806-807, 834, 864, 875 y 928. También en PÉREZ-MADERO. La Serie Blanca..., p. 35.

116 HERNÁNDEZ, Mario. Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente. Madrid: Rayuela, 1977, p. 19.

búsqueda de la sensación de belleza y su comunicación a través de la metáfora<sup>117</sup>.

Uno de los puntos más interesantes de Zóbel es cómo la voluntad de estilo de la que escribía Ortega tiene su paralelo en el pintor hispanofilipino en un proceso autodestructivo de la pintura, similar, a su modo, al de Mondrian, por la investigación y disolución en los elementos de la misma. Así, si la línea tradicionalmente había cumplido la misión de delimitar las figuras (disegno), ésta llega a ser independiente en Zóbel (como antes en Mondrian). En la serie Negra, la línea va a moverse por el afán de evocar el movimiento, pero a lo largo de sus series posteriores esta movimiento va a terminar por convertir la línea en mancha, hasta que en la serie Blanca finalmente desaparezca o aparezca velada<sup>118</sup>. Otro de los elementos que parecen desaparecer es el plano. Tradicionalmente, el plano cumplía la misión de ser la superficie blanca que, a modo de tabla rasa, esperaba que las líneas trazaran figuras que idealmente se disponían por encima suya. En cambio, llegará un punto, especialmente en la serie blanca, en el que no podamos identificar ninguna figura y todo devenga fondo<sup>119</sup>. En relación con esto está la mancha de color. La mancha de color, que había servido anteriormente para dar cuerpo y modelar a las figuras, también va a ser destruida al ser diluida en suavísimo sfumatto. Las transiciones indefinidas contrastan con los perfiles nítidos de algunos de los lados de estas manchas, lo cual refuerza el hecho de que hubo un momento en que esas manchas se correspondían con un cuerpo ya desaparecido. Y por último, la geometría y la cuadrícula, empleadas para el control racional de la perspectiva y para el traslado de figuras a la superficie del lienzo en la pintura clásica, va a ser igualmente destruida al ser desbordada frecuentemente por las manchas. Por tanto, los medios tradicionales de la figuración son empleados por sí mismos y no para la mimesis, camino por el cual Zóbel alcanza su propia versión de la iconoclasia.

La estética del recuerdo y el proceso de evocación metafórica en el pintor también guardan una gran relación con el concepto de metáfora orteguiana. En «La deshumanización del arte», la metáfora es una de las estrategias más importantes por las cuales los artistas jóvenes deshumanizan el arte, e incluso se le dedica un apartado en exclusiva<sup>120</sup>. Para Ortega, la metáfora va más allá de la literatura, puesto que la naturaleza de todas las artes se ha vuelto conceptual y consiste en la designación de las cosas por métodos que han renunciado a la mimesis. Cuando hablamos de metáfora en Zóbel y en Ortega, nos referimos a cómo en los dos el arte es diferente a la realidad visual pero en cualquier caso existe una relación entre ambas. La diferencia entre la metáfora orteguiana y el método pictórico de Zóbel estriba en que el primero, influido quizás por aquellas ideas tan en boga entonces de que el cubismo representaba las ideas, escribe acerca de la metáfora como algo puramente conceptual<sup>121</sup>, mientras que el método pictórico del segundo puede ser calificado de sensible porque se ocupa de transcribir una sensación visual, la suya. Ahora bien, en tanto en cuanto Zóbel esperaba universalizar esta sensación para que cualquier espectador pudiera volver a experimentarla, hay que hablar igualmente de algo conceptual en él. Asimismo, tanto en el filósofo como en el pintor, el origen de la metáfora es una auténtica semejanza visual. Por ejemplo, Ortega escribe acerca de la semejanza entre una llama y un ciprés, mientras que Zóbel se ocupó en su obra de buscar la semejanza entre unas manchas de color y las luces que encontraba en un paisaje, una escena con figuras humanas o un cuadro. Además, Zóbel empleó en

---

117 En una entrevista recogida en: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. Fernando Zóbel: vida..., p. 770.

118 PÉREZ-MADERO, Rafael. La Serie Blanca..., p. 34.

119 *Ibidem*, p. 35.

120 ORTEGA Y GASSET, José. «La deshumanización del ...», pp. 74-75.

121 ORTEGA Y GASSET, José. «Sobre el punto de vista en las artes». Revista de Occidente, t.III, n.º 8 (febrero de 1924), pp. 129-160.

numerosas ocasiones el término de metáfora para caracterizar su pintura<sup>122</sup>. En cualquier caso, podemos decir que en ambos se trata de poner de manifiesto cómo el arte no tiene por qué copiar miméticamente la realidad, sino más bien transformarla. Ortega emplea el término de metáfora para comprender y describir la pérdida de la representación realista por parte del arte de su tiempo, pérdida que también está presente en Zóbel.

Este esteticismo zobeliano está enraizado en un humanismo, pero no en el sentido clásico del término. No es que para Zóbel el hombre fuera el centro del universo ni que la realidad y la mente humana fueran prácticamente transparentes y se correspondan entre sí, y de ahí por tanto que el ser humano tenga la capacidad de trasladar la imagen visual de la realidad de manera científica y objetiva mediante el empleo del disegno. Así fue quizás la pintura durante el Renacimiento. Más bien, la pintura de Zóbel está basada en la individualidad ilustrada y en la capacidad del gusto, esto es, en la posibilidad de que un individuo, el artista, experimente una sensación visual que le proporcione un placer estético, que Zóbel denomina genéricamente como belleza<sup>123</sup>, y de que esté en facultades de comunicársela a otro individuo, el espectador. Nuestro pintor era un ojo capaz de experimentar placer ante la naturaleza y ante el arte, no sólo pictórico, de ahí los numerosísimos viajes que emprendió a la búsqueda de esta experiencia. Tampoco conoce ninguna frontera temporal o geográfica, pues amasó una gran colección de arte abstracto contemporáneo, pero también de arte oriental, y en sus viajes fueron de su predilección las pinacotecas de arte antiguo. El color posee tanta importancia que frecuentemente tomaba anotaciones muy precisas acerca del mismo en su cuadernos de apuntes. Investigó los colores en la naturaleza y en el arte, frecuentemente observando los trasvases entre ambos, como en su identificación del gris propio de la atmósfera sevillana con los grises de Velázquez<sup>124</sup>.

Asimismo, tampoco debe olvidarse el esteticismo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que se inauguró en 1966 con la colección de pintores abstractos españoles que atesoraba Fernando Zóbel. Ya de por sí reunir una colección exige una cierta sensibilidad, pero quisiéramos aquí poner énfasis sobre el hecho de que Zóbel, junto a Gerardo Rueda y Gustavo Torner, se esforzaron deliberadamente en que la disposición espaciada de los cuadros entre sí, la elección de un muy determinado tono blanco para las paredes y la orientación de las luces, entre otras cosas, permitieran el espectador abandonarse a la contemplación de las obras expuestas. La contemplación es un término clave de la pintura de Zóbel. Ésta jugaba un papel importante incluso en la elaboración de sus cuadros, porque el uso de la veladura para obtener las más sutiles transiciones entre los tonos le obligaba a esperar al secado del óleo durante largos ratos<sup>125</sup>.

Otro aspecto del esteticismo en Zóbel es su amor por la música, que no se limitaba a disfrutar como público sino que practicaba en el instrumento de la flauta. La flauta fue además la protagonista de una subserie dentro de la serie Blanca. En otros cuadros, se dejará inspirar por la música para la creación pictórica, acercándose así a la sinestesia.

Si regresamos por un momento al citado artículo de Benjamin Buchloh, comprenderemos que la versión de la monocromía de Zóbel no guarda mucha relación con el fin de la pintura en la sociedad comunista de la Rusia soviética propuesto por Rodchenko ni con la

---

122 En diversas entrevistas recogidas en: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. Fernando Zóbel: vida..., pp. 774, 838, 896-897 y 966.

123 En este sentido, Fernando Zóbel se explicaba a sí mismo la belleza según el tradicional concepto de orden. Véase PÉREZ-MADERO, Rafael. La Serie Blanca..., p. 78.

124 En una entrevista a Zóbel realizada por Juan Manuel Bonet para el Correo de Andalucía en 1970 y recogida en: VILLALBA SALVADOR, María Ángeles. Fernando Zóbel: vida..., pp. 828-289.

125 SORIANO, Peter. «Apuntes biográficos sobre los años de formación de Zóbel». En: Zóbel..., p. 16.

exaltación de la nueva sociedad consumista y del espectáculo de la Francia de posguerra por Klein. La incorporación de España a la sociedad consumista, que emergió en los países de la Europa occidental después de la Segunda Guerra Mundial y que podría ser considerada como un requisito para la reconstrucción de los mismos, se produjo de una manera mucho más tardía y tímida. Ha faltado antes en España una auténtica burguesía liberal, cuya individualidad sería precisamente la que la industria cultural de la sociedad consumista de masas habría liquidado en los países europeos a mediados de siglo, en opinión de Buchloh. Zóbel pertenecía a una familia burguesa, trabajó durante una década en los negocios familiares y como artista aceptaba plenamente las convenciones de la institución artística burguesa: el formato exposición, la intermediación de la galería, el artista que trabaja solo y saca sus productos al mercado, etc. Incluso en la fundación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca jugó un papel muy importante la total independencia con respecto a cualquier poder oficial o estatal, siendo un ejemplo de lo que debe ser la iniciativa privada en una sociedad liberal, hasta el punto de que antes de morir, en 1981, Zóbel prefirió cedérselo a una institución privada nacida de la banca, la Fundación Juan March, que a una institución pública. No se aceptaron por parte de ésta ningún tipo de donaciones o ayudas, con la excepción del edificio de las casas colgadas que cedió el Ayuntamiento de Cuenca. Así, podemos llegar a plantear que la pintura de Zóbel ponía sobre la mesa esa mentalidad burguesa individualista, la autonomía del arte y la categoría del gusto, sino de la belleza, que había nacido precisamente en ese momento revolucionario liberal en que las burguesías alcanzaron el poder sobre las viejas aristocracias en el resto de Europa durante la Edad Contemporánea.

¿Pero cuándo tuvo realmente lugar este proceso? Los años finales del Franquismo y la Transición son el momento de ascenso de esta mentalidad burguesa, pero también lo fueron los años previos a la proclamación de la II República. De ahí que en Ortega y sus colaboradores vayamos a encontrar ideas estéticas similares a las de Zóbel. En el campo de la política, Zóbel no se expresó mucho (salvo quizá en el sentido de que, al compararse con los informalistas, atribuía la negrura de éstos al trauma de la Guerra Civil, trauma que en su pintura dejó paso a una amnesia similar a la de los artistas de otros países europeos de posguerra), aunque su apoliticismo está en sintonía con el tipo de arte que se espera en una sociedad liberal. El arte autónomo es el más propio de una sociedad liberal burguesa<sup>126</sup>. Sin embargo, el Ortega maduro sí que fue decididamente liberal<sup>127</sup>. Ortega también fue un humanista en el sentido de que creía plenamente en el ser humano. Su teoría de las artes no fue la excepción, a pesar del término de «deshumanización». Lo humano que se había perdido del arte en opinión de Ortega no era sólo la figura humana, sino sobre todo los sentimientos humanos que la pintura, la música y la poesía del s. XIX se esforzaban por provocar en sus espectadores. Pero no las sensaciones estéticas. De hecho, es precisamente la capacidad de disfrutar de éstas, esto es, la capacidad de disfrutar no de la anécdota, drama o historia representada miméticamente en el cuadro, sino del propio arte, del estilo, de la propia materialidad de la pintura, la clave de la propuesta orteguiana. Ortega, además, orientó esta capacidad en un sentido sociológico. Frente a la masa, es únicamente la aristocracia espiritual o minoría la que es capaz de apreciar el estilo más allá de la anécdota. ¿Cómo no recordar aquí precisamente el aristocratismo y cosmopolitismo de Zóbel?

---

126 No podemos detenernos sobre este punto, pero al respecto véase: BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

127 CEREZO GALÁN, Pedro. «Razón vital y liberalismo», «Experimentos de nueva España», «De la melancolía liberal al ethos liberal (En torno a la rebelión de las masas)» y «Ortega y la regeneración del liberalismo: tres navegaciones y un naufragio». En: Ortega y la razón práctica. Pedro CEREZO GALÁN. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva y Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2011, pp. 271-382.

Así, no es de extrañar que la mirada estética de Zóbel sobre la historia del arte, basada en la transcripción de los esquemas lumínicos de las obras en su serie Diálogos con la pintura, tenga su correlato en la metodología formalista que adoptó la disciplina de la historia del arte en España en la década de 1920. Hablar aquí de formalismo, voluntad de forma y voluntad de estilo es hablar de lo mismo. Gracias a la atención al estilo, la ciencia pudo llegar a apreciar la importancia del arte prehistórico y etnográfico o del Greco, entre otros, lo mismo que Zóbel fue un historiador del arte pionero en el estudio del arte oriental en su tiempo, lo que lo llevó a ejercer de catedrático de Historia del Arte durante un tiempo.

Otro ejemplo de cercanía entre Zóbel y Ortega es la relación entre música y pintura. Para Ortega, pintura y música, junto a literatura, compartían la misma voluntad de forma, siendo Debussy el equivalente visual de Picasso. Aparte, la relación entre pintura y música también será tratada por otros autores, también en el ámbito más internacional<sup>128</sup>, como es el caso de Kandinsky o Mondrian.

Fernando Zóbel nació en 1924, año en que José Ortega y Gasset publicó los primeros apartados de lo que después sería «La deshumanización del arte» en el diario El Sol<sup>129</sup>. El ensayo orteguiano ha sido distinguido aquí como uno de los pocos textos españoles que apostaban decididamente por una línea autónoma y materialista del arte y la pintura de Zóbel como una de las pocas que investigaron esta materialidad. Como Ortega, Zóbel rechazó que el placer estético residiera en el tema de la obra y apostó por la propia artisticidad<sup>130</sup>. Al querer destacar la afinidad que los une, hemos querido demostrar que esta línea, que está muy definida en otros contextos nacionales, también tuvo lugar en España con la peculiaridad de que en nuestro caso aún se conservaron viejos conceptos como es el de belleza propios de un humanismo moderno, del individuo emancipado de la sociedad liberal burguesa.

---

128 Sobre las relaciones de la música con el primer arte abstracto, véase: VERGO, Peter. «Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg». En: Towards a new art. Essays on the background to abstract art 1910-20. Ed. Michel COMPTON. Londres: The Tate Gallery, 1980.

129 Durante los días 1, 16 y 23 de enero y 1 de febrero de 1924.

130 «La frase “cuadro bello” tiene cierto sabor inconsciente a temática decimonónica: acrepúsculos y desnudos suntuosos, a nocturnos con cipreses y agonías históricas. Perversamente se piensa en el tema y no en el cuadro. Evidentemente, la belleza es otra cosa». Palabras de Zóbel recogidas en: HERNÁNDEZ, Mario. Fernando Zóbel: el..., p. 15.

# La destrucción

Marta R. Sobrecueva: Elección del texto y lectura del mismo.

Álvaro Pichó: Vídeo acción, grabación y edición del vídeo.

Cámara: JVC Hard Disc CamRecorder de 5 megapixel.

Grabadora de audio: Zoom H2.

Edición: Adobe Premier CS4.

Fecha: Febrero 2012

Sinopsis de la pieza: La destrucción parte de la construcción, destruimos un objeto para crear una imagen. Inversión de la destrucción a la creación, el tiempo de la grabación nos da los ases para lograr esta antinatura que se convierte en natura por la recuperación de la misma en su representación. Esculpimos el tiempo al lograr que su manipulación consiga crear una forma en una imagen.

Álvaro Pichó: Elegí las flores recurriendo a un elemento asociado a la idea de belleza, una vez destruidas en la realidad se convertirá el acto en irrealidad por la postproducción -o fake-, logrando así horror preciosista.

Marta R. Sobrecueva: Esa semana estaba teniendo momentos de lectura de Obra Poética completa bilingüe de Charles Baudelaire (edición Enrique López Castejón), cuando conocí que Álvaro iba a trabajar con la destrucción de flores y sólo pude pensar en Les fleurs du mal. Cuando le vi consternado tras grabar la imagen, me habló de destrucción y construcción, entonces decidí leerle el poema 'La destrucción' de Charles Baudelaire. La idoneidad del poema fue el perfecto socio sonoro, semántico y subjetivo a la imagen. Así es como el vídeo se convirtió en una pieza común de ambos autores.







# El acto destructivo como creación en la filosofía de Nietzsche

Irene Urquizar Melguizo

En el camino dificultoso de comprender el presente que nos rodea nos encontramos siempre con la extraordinaria ventaja de ver reflejos de la contemporaneidad en el tiempo ya pasado, es por ello imprescindible para el discernimiento de la actual actividad humana en sus más amplias actuaciones, retrotraernos a la historia del pensamiento y buscar en ella ciertas claves que nos ayuden a una mejor comprensión del presente.

A través de la estética romántica podría vislumbrarse de forma liviana una caótica e irreconciliable relación del hombre con la vida, que aún no siendo capaz de extrapolar este tumultuoso sentimiento en la destrucción de la obra de arte, cambia el moderno sentido de destrucción aplicando su potencia *descreadora* a su propia vida. La estética romántica se convierte así en un tributo a lo imperecedero, siendo el principal objeto de todo el acto destructivo la propia vida del artista. La vida es en sí obra de arte, obra de arte que vive en un tiempo determinado y que crea a su vez para luego destruirse y destruir. La afirmación de la propia muerte, es el acto artístico por excelencia de un siglo marcado por esperanzas utópicas, que encuentran su única solución en el acto desesperado de acabar con todas esas esperanzas en el acto de destrucción del propio ser. El suicidio se convierte en el acto artístico por antonomasia, el no ser. Las similitudes que pueden encontrarse entre las tendencias destructivas decimonónicas y las de los últimos tiempos han de quedar a objeto del estudio interno de cada uno de los aquí presentes, con mi exposición pretendo tan sólo aclarar que la relación entre destrucción y creación dentro del ámbito artístico se dibujó con mucha anterioridad al siglo XX. Tanto es así que aunque no se vislumbre esta idea en las obras materiales de una época como el siglo XIX, si se puede apreciar en su pensamiento estético y filosófico una tendencia bien conformada hacia la destrucción con pretensiones artísticas.

Nietzsche es una de las figuras decimonónicas que se adelanta a augurar las cualidades estéticas de la destrucción, y para ello recurre además a ejemplos históricamente lejanos que testimonian el placer que siente el hombre ante el poder de destruir. Las bases para el estudio de la estética nietzscheana se asientan sobre una de las obras principales del autor alemán, *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche expone una visión del mundo griego fuera de todo planteamiento anterior, abordando de una manera novedosa el problema filosófico que abarca la cuestión problemática de las relaciones entre el ser humano y la *physis*, en las que se engloban todos aquellos comportamientos humanos que se dedican a la interpretación del mundo tangible y la metafísica ocupada de las cuestiones del alma y la religión. El discurso que Nietzsche desarrolla acerca de la sociedad griega sigue considerándose hoy día como una de las grandes aportaciones para la comprensión de la evolución del espíritu griego, desde el más puro estado trágico de la vida con el nacimiento de los términos dionisiaco y apolíneo, a la concepción racionalista del mundo, ente basado en los conocimientos empíricos que enlaza con el culto al positivismo de finales del siglo XIX.

Los conceptos apolíneo y dionisiaco son el resumen del camino hacia un mundo basado en la inexistencia de la infinitud humana, o lo que es lo mismo la aceptación de la ausencia de espíritu, entendido como fuerza que sobrevive a la muerte corporal, y del carácter perecedero de todo lo material, y como resumen de todo lo cognoscible. Con el descubrimiento de estos dos términos Nietzsche no hace otra cosa que reconocer en la muerte la belleza. ¿Y que es la muerte sino destrucción de la vida? Con estos términos dibuja la silueta de lo que más adelante se convertirá en una de las claves de su filosofía, el nihilismo, movimiento que en él, adquiere un cariz de aceptación unido a la idea de vitalismo, convirtiéndose así en un pesimista positivo. “Triunfo de la vida en su negación”<sup>131</sup> dice Nietzsche, y con esto reafirma una estética que no tiene miedo al acto trágico. La angustia ante la existencia es el camino que lleva a la creación y esa angustia en muchos casos no es más que la espiral de fuerza que lleva al hombre a destruir lo que conoce. Esta singular apreciación del mundo Nietzsche la recoge de la cultura helénica, más concretamente de su relación con la tragedia que le viene dada por sus estudios en filología clásica.

La tragedia se plantea como experiencia catártica, en la tragedia encuentra Nietzsche la forma en que los griegos se acercaban a todo aquello que no conocían de sí mismos. Dentro del ritual trágico confluían la tendencia dionisiaca y la apolínea, conformando con esta comunión el grado máximo del ser humano. La representación de la tragedia se convierte en sí misma en pregunta y respuesta, la interrogación se abre buscando la esencia, la correspondencia de una vida eterna que dé sentido a la terrenal y se contesta con la reivindicación de la finitud mundana que es finalmente aceptada en un primer término por los griegos y en un segundo lugar por el propio Nietzsche. Al igual que Nietzsche todo artista que opta por la destrucción no está más que reivindicando la finitud de todo aquello que nos es cognoscible. El estado trágico es un estado común, un sentir de todos, una sola voz cantada por una sociedad entera, una voluntad única en la que Nietzsche se deleita a través de toda la obra. Este modo de sentir y proceder se interpone al individualismo de generaciones posteriores al que Nietzsche parece reacio en estos primeros momentos. Sin embargo hoy día el impulso destructivo se ha convertido para el hombre del siglo XXI en un arma de implacable individualismo, también Nietzsche a lo largo de sus obras llega a conclusiones parecidas que le guían hacia esta tendencia del predominio del sentir individual.

En *El origen de la tragedia* encontramos un gran desarrollo del término alrededor del cual Nietzsche forja todo su pensamiento, la voluntad. La palabra voluntad marca toda la obra literaria de Nietzsche, el concepto de voluntad como fuerza que impulsa el devenir del mundo y las acciones humanas evoluciona en la filosofía nietzscheana, desde la concepción más plural o social, hasta convertirse en algunos momentos en un número indeterminado de voluntades que avanzan con cada ser humano en particular, actuando de una forma específica en cada momento. Lo común y lo individual se superponen y es que el filósofo parece afín en sus escritos a la tragedia griega, como ya he dicho, basada en un espíritu unitario. Pero el rechazo que siente por la sociedad de su tiempo le hace apartarse de las concepciones sociales modernas, abogando en este caso por el extremo opuesto, protagonizado en su mayor vertiente por las corrientes de libertad individual que eximen al ser humano de los dictados y prejuicios sociales. Proceso parecido al que suponemos ha de configurarse en la mente del artista que rompe con todo aspecto social predeterminado para adentrarse de lleno en la deconstrucción de ese mundo, en este momento la batalla entre el individuo y la sociedad es ganada sin duda por los pensamientos más íntimos del creador. Nietzsche forja así una teoría basada en la utópica idea de un mundo amoral en el que las concepciones sociales impuestas durante

---

131 NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza Editorial, <sup>10</sup>2010, p. 263.

siglos se convierten en sinónimo de presidio intelectual. El pacto social, que tan ampliamente desarrolló Rousseau, desaparece en el mundo ideal de Nietzsche, pero paradójicamente una de las figuras más representativas en su filosofía, el superhombre, el destructor por antonomasia, que nace de sus preceptos de individuación, es al fin y al cabo una pieza más para el puzzle social. Éste necesita en última instancia, para cumplir con su cometido de guía, de la participación ciudadana. Y aunque se interpele al superhombre como el vencedor de los principios morales, no hace más que crear una nueva moral opuesta a la moral triunfante de su tiempo, la cristiana. Es decir que incluso en el más ferviente acto de destrucción va irremediabilmente emplazada una nueva creación que surge de lo *descreado*. La destrucción se equipara entonces al acto creativo, podríamos decir que en este caso llevado hasta sus últimas consecuencias.

La voluntad unitaria la atribuye Nietzsche a la primera etapa de desarrollo de la tragedia griega. Esta voluntad está unida con el carácter dionisiaco que encierra la tragedia. Este ente dionisiaco podría expresarse también como la esencia. La exteriorización de esta fuerza interna en la tragedia lleva tras de sí un complejo proceso de redención espiritual. En forma de experiencia catártica la esencia humana se une a la naturaleza, en esta unión que tiene como principal pretensión abordar el conocimiento del ser humano más allá de lo aparente, es la naturaleza la que juega el rol de voluntad que guía las acciones. El principio que fundamenta esta redención dionisiaca es aquel que dicta lo irresoluble del problema existencial, del que el ser humano se siente partícipe. Cuestión que nos hace concebir el llamado caos dionisiaco como principio generador de fuerza, como parte de la esencia misma de las cosas, del mundo en general. Nietzsche otorga a este sentimiento dionisiaco el calificativo de “placer procreador que nos une”, haciendo alusión a este espíritu libre como único espíritu posible para una humanidad, sobre el que sienta las bases de una felicidad que se respalda en la tragedia, en la destrucción.

Con el padecimiento dionisiaco se engendra la belleza apolínea, esta surge como apariencia, es a su vez otra forma redentora. En este caso el ser humano cansado de la incomprensión de la naturaleza aboga por la creación de un mundo a su medida, basado en la apariencia. Este mundo de medida se encarga sólo de aquello que conocemos, ya que tan sólo en lo conocido se pueden establecer límites. Nietzsche comprende que entonces: “Todo lo real se vuelve apariencia”<sup>132</sup>. De esta experiencia apolínea por la que se llega a la creación de los dioses se nos presenta el concepto de belleza ideal; mientras que la negación dionisiaca del mundo nos lleva hasta las valoraciones de lo sublime y lo cómico, como capacidades estéticas surgidas de todo aquello que no nos es cognoscible, provocando en nosotros miedo o incomprensión. Ante las que el artista trágico se impondría optando por contribuir a la destrucción, a seguir cultivando en parte esa semilla de miedo, que se ha convertido para él en placer. Las cualidades de lo sublime y lo cómico han de ser meritorias de encuadrarse así pues dentro de la categoría de bellezas, aunque Nietzsche en su obra muestre ciertas reticencias a la hora de valorar el efecto dionisiaco como bello; en este punto podríamos reclamar a Nietzsche la falta de una sensibilidad artística más desarrollada en este aspecto, que fuese capaz de comprender que a pesar de que su expresividad y sentido caótico así como su tono agresivo e incomprendible, estas cualidades dotan a la obra de una belleza mucho más viva e intensa que la apolínea.

El concepto dionisiaco también sufre evoluciones a lo largo de la obra de Nietzsche, va ganando en matices estéticos y se acerca cada vez más al sentido de individuación del cual era opuesto en un principio. En obras posteriores a *El nacimiento de la tragedia* el caos se vuelve, así como la voluntad, parte del individuo y camino de redención más

---

132 *Ibidem*, p. 264.

intelectual y filosófico que espiritual, dentro del ambiente finisecular.

Una vez más Nietzsche asemeja la destrucción a la vida cuando proclama:

“Unos padecen de exceso de vida, y quieren una cultura dionisiaca, así como una visión trágica que penetre la vida y la abarque a un tiempo; los otros padecen de miseria vital y exigen del arte y la filosofía paz, silencio y mar en calma, o *bien* embriaguez, espasmos y aturdimiento”<sup>133</sup>.

Nietzsche aborda en este libro también la pérdida de la tragedia en el mundo griego, aludiendo siempre a la incipiente racionalidad surgida de los círculos socráticos. Con el fin de la tragedia sobreviene el fin de las verdaderas pasiones e incluso de la idealidad apolínea. Es quizás por esto por lo que el autor se muestra en total desacuerdo con las corrientes científicas de su tiempo, aunque como defensor de la verdad en publicaciones más tardías, aluda en ciertos aforismos con gran entusiasmo al papel de la ciencia. El positivismo científico es para él una utopía, y ésta ha de ser destruida por la aceptación de las limitaciones de la ciencia. En la reivindicación del positivismo la Edad Moderna, a los ojos de Nietzsche, no hace más que privarnos del sentir apolíneo y dionisiaco, convirtiendo, mediante el miedo y la falta de confianza en estos valores, a la cultura moderna en una sociedad innatural.

El nacimiento de la tragedia es todo un alegato a favor del preciosismo que se encuentra en lo trágico, en lo dramático, en lo fuerte, en todo aquello que está lleno de emoción y de vida, a pesar de que su autor no comulgara aún con la idea de aceptación y adoración del sentido trágico de la vida. Nietzsche percibía el placer estético de este modo porque para él el mundo era un campo de batalla, un lugar falto de serenidad, o al menos de serenidad verdadera. La apariencia cumplía su función al equilibrar el efecto trágico de lo dionisiaco en el mundo, pero era solamente una herramienta para equilibrar los aspectos dionisiacos de la vida con un toque de utopía. Nietzsche creía en la verdad, y sólo ahí encontraba él belleza. Y la verdad en este caso era el profundo sufrimiento de la humanidad. Cuando se deja de lado este sentimiento de angustia nace entonces una vida distinta. María Zambrano lo expresa con las siguientes palabras: “Se ha apurado el conflicto trágico; ha nacido la conciencia y con ella una inédita soledad. Entonces comienza la verdadera historia de la libertad y el pensamiento”<sup>134</sup>.

En la primera etapa de Nietzsche el arte se convierte en clave ontológica, a través del concepto de arte se pueden llegar a explorar cuestiones metafísicas de diversa orden. La actividad artística se plantea como algo superior incluso al intelecto humano, algo que escapa a la racionalidad precisamente por estar por encima de ella. Algunas críticas poco benevolentes han dejado dicho que Nietzsche habría sustentado toda su filosofía en conceptos estéticos porque no contaba con una base puramente filosófica suficientemente firme sobre la que apoyarse<sup>135</sup>. Aunque así hubiese sido, Nietzsche plantea cuestiones filosóficas de gran empaque a través de la estética. Desarrolla su teoría del todo, mediante la inserción del sentido de individuación, que se manifiesta a través de lo apolíneo en la tragedia, dando lugar así a la comprensión unitaria del mundo. Cuando Nietzsche se pregunta acerca del carácter dionisiaco o apolíneo se está preguntando ante todo sobre el ser y lo está haciendo encuadrando este ser dentro de unos valores determinados, hasta los que se extiende también la cuestión. Mediante el estudio del arte Nietzsche se sumerge en el estudio de la esencia y la finitud humana, y declara toda vida como obra de arte. Y si toda vida es obra de arte, también lo es la destrucción de esta, ya que vida y muerte son procesos complementarios que dejan de

133 NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche contra Wagner. Madrid: Siruela, 2002, p. 85.

134 ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 207.

135 Véase: FINK, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Madrid: Alianza Editorial, 1976, p. 24 y ss.

tener sentido si se prescinde de alguno de los mismos.

El arte para Nietzsche fue el centro de su metafísica en las primeras indagaciones filosóficas que llevó a cabo a través de *El nacimiento de la tragedia*. El arte se convirtió en eje de esta obra y a la vez en centro radial del que surgían teorías acerca de la fundamentación trágica del mundo. Las pulsiones ganan en esta concepción de lo artístico a cualquier planteamiento racional. La música se convierte en la forma suprema de arte, aquella que pertenece a los estratos más íntimos del alma humana. El arte como forma de cultura se reconoce como la huella dejada por el hombre a través del tiempo. El arte es en la primera etapa de Nietzsche una dimensión vital en la que se entrecruzan planteamientos de carácter religioso, filosófico y moral. La vida se comprende tan sólo como experiencia estética, se convierte en poderosa fuente de comunicación de los intereses y aficciones humanas. El arte cumple su función más importante en el mundo griego, es redención ante la vida, es la vía de escape del ser humano. El arte adquiere el valor de la utopía, de la liberación mediante el sueño. Su efecto catártico lo convierte en la acción primordial del ser humano.

A medida que Nietzsche avanza en sus concepciones filosóficas cambia progresivamente de parecer ante el concepto de arte. En libros posteriores a *El nacimiento de la tragedia*, sus opiniones toman un rumbo más positivista. En estos momentos sus afirmaciones acerca del arte, consagran a este último como la gran forma de mentira. El arte es considerado en oposición a la ciencia como un mero engaño destinado a los sentidos. No sólo miente en él la forma sino que también lo hace el concepto, todo en él es pura falsedad. El contenido y la forma se arrastran ante el valor supremo del arte, que en este caso actúa como placebo social. La vida se muestra mejorada a los ojos de los estetas, que sucumben al engaño por elección propia. Es la fase en que Nietzsche reduce las funciones del arte a una sola, servir de placer a los sentidos. Nietzsche proclama: "Ahora, con las obras de arte se quiere apartar de la gran avenida del sufrimiento del género humano, durante un lascivo instante, a los pobres agotados y enfermos: se les ofrece una pequeña embriaguez y locura"<sup>136</sup>. Se practica el arte por el arte sin ninguna otra función que ser apariencia.

Más adelante, en obras ya de plena madurez, como en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche vuelve a replantear el concepto de arte. En esta ocasión su valoración se torna cercana a los planteamientos vitales de optimismo que le habían llevado a las teorías del superhombre o del eterno retorno. La vitalidad se apodera también de la concepción artística y esta pasa de ser un simple engaño a considerarse la gran reveladora de la verdad.

El cambio de opinión sobre esta cuestión parece desmesurado en Nietzsche, pero es preciso entender que tras este proceso va implícito un largo camino de evolución filosófica que engloba varios años. Adopta ahora una visión más realista de la cultura, adhiriendo a ella su significación como futuro. El arte se posiciona al servicio de las ideas, el arte ha de ser el transmisor de inteligencias superiores, el camino hacia el futuro, el medio por el que el creador aporte su conocimiento a la formación del mundo. El genio es visto como un loco incomprendido, así como lo fue Zaratustra. El genio se vuelve la figura principal de su concepción artística, es el genio creador lo que él prefigura como el superhombre, aquel que es capaz de transformar, mediante su creación, el presente, el futuro y a través de su acción retroactiva también el pasado. El arte a través de la apariencia pasa al mundo de las ideas. Ideas que apuestan por la afirmación de la vida. Se vuelve como al principio de su filosofía a creer en la capacidad redentora del arte,

---

<sup>136</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf, 2002, p. 165.

pero esta vez entendida desde una perspectiva distinta. El genio nietzscheano personificado en Zaratustra era el máximo creador, pero no hay que obviar que toda su fuerza nace de la capacidad de romper con todo lo anterior, en definitiva con su poder para la destrucción.

El arte no tiene a sus espaldas una base religiosa o moral, se libera de estas para optar por un pensamiento de progreso. El arte se libera de la moral y se posiciona por encima de esta, se convierte en el sustituto de toda religión. Son las ideas vitalistas las que toman el control. La importancia de la actitud creadora reside en la proyección de nuevas imágenes. El mundo se comprende a través de las imágenes que de él formamos. Por lo tanto la transformación del mundo viene implícita en la transformación de las imágenes. La función artística parece destinada a una actitud puramente contemplativa, pero la crítica que en ella se cultiva la transforma en un instrumento de acción.

La belleza adquiere su máximo grado de subjetividad. Se vuelve particular al pertenecer a la voluntad de cada individuo. No se desestima lo feo, lo terrible o lo cómico, Nietzsche se atreve a exclamar: “¡Envolveos en lo sublime: el manto de la fealdad!”<sup>137</sup>. La belleza es el dominio, la fortaleza, la actitud positiva y creadora ante la vida. La destrucción de lo viejo por el nacimiento de lo nuevo, un constante sí ante el mundo. La belleza es sobre todo poder. La belleza es la destrucción de todo lo histórico y todo lo moral.

---

137 NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Edaf, 2010, p.88.