

HUM 36

PAPELES DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

junio 2013

la posmodernidad
y sus desencantos

Nº 17



ÍNDICE

PRESENTACIÓN ESTEFANÍA SÁNCHEZ.	3
ALTAMENTE INFLAMABLE JAIME RIVADULLA	4
EL ARTE DE RODILLAS AGUSTÍN MARTÍN	10
LA CULTURA ARTÍSTICA DESPUÉS DE LA CRISIS ECONÓMICA ESTEFANÍA SÁNCHEZ	18
ANDREAS GURSKY, EL FOTÓGRAFO DE LA POSMODERNIDAD ELENA ORTEGA	26
LA GUERRILLA DEL DIBUJO FRENTE A LA CRISIS ÁNGELES MUÑOZ	34
CIUDAD POSTMODERNA, CIUDAD SURREAL (LA SUPERPOSICIÓN DE CIUDADES COMO CARACTERÍSTICA SURREAL DEL URBANISMO POSTMODERNO) FRANCISCO J. RAMALLO	45

La sociedad de la sobreinformación, del escepticismo y la falta de profundidad, de la masa alienada, de los androids, iPhones, tablets y el bostezo permanente, de la realidad virtual y la tecnología que nos supera. Del todo 3.0 pero de la cada vez menos valorada capacidad crítica y el vivir lejos de la pantalla totalizadora.

La desconfianza, el malestar, la indignación y los desencantos sociales provocados por la ya tan diseccionada y criticada posmodernidad son el nexo de unión que nos trajo a realizar este número 17 de *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*. La inquietud por reflejar desde un medio académico la posición en la que la cultura queda relegada en medio de un tiempo donde la palabra “crisis” justifica cada inacción, recorte o injusticia, y la posibilidad de hacer hincapié en la necesidad de agitar conciencias más que nunca, en medio de la masa cada vez más amordazada y desligada de la toma de decisiones. Más tecnológicamente puntera y social o democráticamente ajena.

Después de un largo período de *rotondismos*, de burbuja cultural, de confundir “democratización” con globalización y mercado, de megalomanía, de faraones del siglo XXI y de mucha hipermodernidad, cabe preguntarnos ¿y ahora qué?.

Desde diferentes puntos de vista y buscando la interdisciplinariedad, hemos intentado analizar de una forma crítica y a veces incluso ácida, diversos aspectos de la posmodernidad con una visión más o menos optimista con respecto a los acontecimientos históricos pasados o que el futuro próximo nos plantea, y la posición en la que todo ello deja a la cultura.

Ahora que todo se vuelve prescindible (incluídos casi los seres humanos, por lo cual la cultura no iba a ser menos) y que parece insostenible el Estado de Bienestar, se nos multiplican los mesías con soluciones rocambolescas en pos de encontrar medios financieros que perpetúen una situación poco plausible, y de igual forma se multiplican las medidas para mantener a las sociedades controladas y “protegidas” de nosotros mismos y de nuestra libertad.

Ahora que nos enfrentamos al desprecio más absoluto por todo aquello que despierte a una sociedad que ha estado sedada por los efectos del capitalismo globalizador, cuyo carro del precipitado desarrollo nos hace ser partícipes o nos deja fuera porque no hay tiempo para el pensamiento individual.

Ahora que desde un exilio en gran parte forzoso, la mayoría de los aquí firmantes nos vemos obligados a escribir esta revista con una perspectiva de la crisis aun más dura si cabe, por la falta de rigor y de escrúpulos con los que se trata a la cultura y la crueldad con la que se maltrata la educación, viéndolo todo desde el catalejo de un país extranjero.

Ahora es cuando, en medio de esta crisis estructural, puede que tal vez esté más cerca el momento de apagar la televisión y salir de la caverna en busca de algo más. Esperamos que realmente sea así y que tal vez, después de todo, el mundo no se acabe con un gran bostezo.

ALTAMENTE INFLAMABLE

PALABRAS CLAVES:

Altamente inflamable, Casoria, arte, incendiario, indignado, recortes, cultura de base, jóvenes artistas, artistas emergentes, centros de arte, mercado de arte, tejido cultural, mecenazgo, exposiciones, burbuja cultural.

KEYWORDS:

Highly flammable, Casoria, art, arsonist, outraged, cuts, young artists, emerging artists, art centers, art market, culture network, patronage, exhibitions, culture bubble.

RESUMEN

El arte que se produce en nuestros días no puede sino ser rebelde e incendiario. Dos ejemplos claros de ellos lo vemos en la situación crítica del Museo de Arte Contemporáneo de Casoria, en Italia y en obras como la de Enrique Prado en O Forte comprometida con el drama de los desahucios en España. Ambos casos muestran la indignación social y el abandono a su suerte de la cultura por parte de los agentes que la gestionan: Los museos y centros de arte, el mercado del arte y las administraciones públicas y el sector privado. Todos con un objetivo común, la búsqueda del valor seguro como forma de demostrar en estos días eficiencia y éxito frente a lo que debería ser la apuesta por un valor de futuro, los jóvenes artistas y la cultura de base. El Arte Inflamable es catalizador de la justa indignación de la sociedad con los poderes, es rápido en su propagación y con la violencia del cambio transformará las artes y la cultura con nuevas ideas hasta un punto aún inimaginable.

ABSTRACT

The art that its produced nowadays it only can be described as rebel and arsonist. We can see two clear examples of it in the critical economic situation of the Casoria's Contemporary Art Museum, Italy; and in artworks like Enrique Prado's in O Forte, Spain, this one compromised with the actual eviction drama in Spain. Both cases shows the social indignation and abandonment of culture by the big agents that manage it: Museums and art centers, The Art Market and the public administrations and privet sector. All with a common purpose, the search of a safe value to demonstrate efficiency and success instead of looking for a future value in young artists and the basic elements of the culture. The Flammable Art acts like a catalyst of the fair indignation of the society with their powers, is fast in his spread and with his violence of change will transform arts and culture with new ideas not imaginable yet.

The Guardian, 19 de abril de 2012



17 Abril de 2012 , frente el Museo de Arte Contemporáneo de Casoria, al sur de Italia, un numeroso grupo de periodistas de muy diversa procedencia e índole se agolpan intentando hacerse un hueco para captar la mejor imagen; los grandes medios como El País, BBC, The Guardian, Reuters, etc. se hicieron eco de la noticia movidos por una buena tirada o audiencia. El aviso no podía ser más impactante, morboso, y provocador, alicientes imperecederos del sensacionalismo del que todos los medios pecan a su manera a día de hoy. Impactante porque se les citó para la quema pública de varias de las obras del museo, morboso porque el encendedor lo sostenía el propio "conservador" del museo pero sobre todo provocador porque, al igual que en un film de secuestros *made in Hollywood*, el centro amenaza con seguir sacrificando obras si no se atienden sus demandas, que no son otras que la propia supervivencia del museo ante un abandono total por parte de las instituciones italianas.

Pero no nos debemos dejar llevar por este sensacionalismo sino ver más allá de las llamas que consumieron estas obras, otros aspectos que son mucho más importantes, de mayor calado y que son muestra de la bancarrota de nuestra sociedad. Por un lado esta el artista, aún vivo, que ha aceptado la propuesta del museo de quemar una de sus obras allí expuesta como forma de hacer notar la situación financiera crítica del centro. Con este acto, la producción de este artista aumenta de valor económico, y esto es debido a que la polémica (como una de las características más notables del arte contemporáneo en los últimos decenios) es ya un indicador fijo para determinar precios dentro del mercado del arte.

En otro lugar tenemos a la propia obra, que ha mutado o complementado su significado al verse trasformada violentamente por el fuego en cenizas de la mano de la persona que se suponía debía velar por su conservación. Se adhiere así a la corriente de indignación

generalizada de la sociedad contra un sistema quebrado, atrofiado, que desde 2008 es incapaz de insuflar vida a la sociedad del bienestar. Es por esto por lo que considero que este acto de destrucción-creación es doblemente inflamable: Por la capacidad del barniz para arder con facilidad como por el mensaje de indignación y rebeldía que propaga como el fuego.

Más cercano en el tiempo y lugar, podemos encontrar propuestas igualmente combativas y también altamente inflamables. Es el caso de la obra del artista Enrique Prado, que desde la pequeña localidad de O Forte, en Galicia, llama la atención sobre el horrible drama de los desahucios en nuestro país. La imagen en este caso ha dejado sin palabras a los vecinos, pues se trata de la figura de un hombre en actitud de tirarse al vacío ahogado por sus deudas. La obra, lejos de hacerse eco en los medios como la anterior parece que ha conseguido su gran propósito, transmitir la angustia de los afectados por la deuda hipotecaria. Ante dicha imagen varios vecinos llamaron alertados a la policía. Enrique Prado consigue así algo muy potente y necesario para concienciar sobre este drama, la Empatía. De nuevo es doble la interpretación que podemos distinguir de esta empatía del espectador; como si fuera él mismo el que está al borde de ese abismo (pues los suicidios es el extremo más horrible de esta violencia que son los desahucios) y figurado, transmitiendo la angustia continúa a la que están sometidos los que están al borde de perder su hogar.

Otro aspecto a destacar y que apunta hacia uno de los principales culpables de esta situación es que la obra ha sido encargada al artista por un joven mecenas que no ha querido darse a conocer para evitar

represalias de las autoridades (las cuales jamás habrían pagado por una obra así). Una apuesta arriesgada por el arte actual que no busca la vanagloria del mecenas sino concienciar sobre un gravísimo problema que está más próximo y extendido de lo que creemos.

Son en definitiva, obras y propuestas artísticas que llaman a la indignación social y que sobre todo son muestra del abandono a su suerte de la Cultura (que no la de los grandes nombres y números) por parte de los agentes que intervienen en ella (museos y centros de arte, el estado, las administraciones locales y el mercado del arte).

Los museos y centros de arte ante la amenaza de recortes en su presupuesto, no arriesgan y van a los valores seguros. Resulta más que curioso que en la situación actual tan precaria de la cultura española estemos viendo continuamente en los medios los fabulosos datos de asistencia de muestras como la de Edward Hopper, El Hermitage en El Prado, Goya, Antonio López, etc., todas proclamadas como la exposición del año. El miedo a resultar una institución sin visitantes resulta más que palpable en sus calendarios expositivos. Esto agrada a la administración que financia el museo o centro pues son informes con datos vistosos, todo un valor seguro de su inversión (por no decir los omnipresentes bancos o aseguradoras); pero no quiere decir que sea un valor de futuro.

Tradicionalmente los "jóvenes" artistas (los aún no consagrados, que pueden llegar a tener los cuarenta años) pasan por un periodo oscuro, de olvido entre su formación y dicha consagración donde la ayuda o apoyo de las instituciones esta poco presente.

Los museos y centros de arte juegan un importante papel en este proceso. Si antes el apoyo y difusión de este tipo obras (de artistas emergentes) era en ocasiones tímido, ahora se vuelve casi nulo pues son pocos los artistas jóvenes que no sean profundamente críticos con nuestra realidad. Frente a esto muestras como por ejemplo la de Goya del Prado, un gran crítico de la sociedad de su tiempo, siempre un moderno intemporal y siempre extrapolable a nuestra realidad actual, como se empeñan en vendernos la exposición para ganar más visitas gracias al gran tirón que tiene hoy en día la marca Indignación. No deberíamos tener miedo a exponer el arte indignado de hoy, de esos artistas tan sensibles a los caprichos y desastres de nuestra guerra que son, en definitiva, los goyas del mañana.

El Mercado del Arte, como otro de los agentes, también es presa de esta tendencia a asegurarse su rol dentro de la cultura. Igual que ocurre con los museos se observa un mercado del arte a dos velocidades. Frente a las pequeñas y medianas galerías de arte y casas de subastas, intentando mes a mes desesperadamente sobrevivir encontramos otro mercado del arte que no padece de crisis. De nuevo el valor seguro que representan nombres como Picasso, Matisse, Cézanne, etc. (que han pasado a convertirse en marcas); nombres ligados ya a grandes precios sólo al alcance de bolsillos que rebosan petróleo.

Merecen un grandísimo elogio los mecenas y coleccionistas de arte, ya no contemporáneo, sino de arte actual. Si un coleccionista muestra ya de por sí una gran sensibilidad al adquirir una porción del pasado contenida dentro de una obra de arte medieval,

barroca,... que gran sensibilidad, pero sobre todo valentía, tiene aquel que apuesta en firme por poseer un trocito de contemporaneidad, de la convulsa realidad que él mismo esta viviendo. Ellos son los que actualmente más directamente ayudan al impulso de este arte que enciende conciencias y que evitan con cortafuegos las grandes instituciones y el mercado del arte de las cifras de muchos ceros.

Las administraciones públicas y el sector privado (banca, fundaciones, aseguradoras, etc.), como podemos observar, sólo invierten en aquellos proyectos cuyos beneficios sean palpables. Beneficios que no tienen por qué ser económicos, puede ser ganarse una imagen de marca, de compromiso con la cultura. Pero la cultura como hemos visto también es aquella que producen artistas aún vivos y que con el recorte en becas, premios y visibilidad (sobre todo por parte de las administraciones públicas) dificulta aún más la dedicación de los artistas aún no consagrados a una vida dedicada al arte al no reconocerle los méritos de un duro trabajo. Preocupa mucho más a nivel de visibilidad dentro de sus propias ciudades, al cerrarse muchos centros de arte, pequeñas salas de exposiciones, becas y ayudas menores, propiciando toda una fuga de talentos creativos e impidiendo la formación de un tejido cultural en las ciudades.

Debemos superar el *rotondismo* (véase como la tendencia de las administraciones locales a hacer de la ciudad un museo al aire libre creando rotondas por doquier) predominante en los últimos años y apostar por espacios auspiciados por dichas administraciones locales donde se dé cabida de forma real a la libertad de expresión y creación como forma

de autocrítica. En la sensibilidad de estos artistas rebeldes los poderes pueden superar el distanciamiento con la sociedad y de primera mano conocer los problemas que realmente preocupan. No es sino una auténtica Cultura de Base que no exige de grandes inversiones sino de firmes apuestas por los creadores de la ciudad, aunque a veces no guste lo que tienen que decir.

El Arte Inflamable es catalizador de la justa indignación de la sociedad con los poderes que la gobiernan. Los artistas no reclaman sino Libertad, verse libres y apoyados para denunciar los dramas que ocurren diariamente alrededor nuestro. Quizás no copen tantas portadas pero sí se hacen notar en nuestras ciudades y nos invitan a reflexionar y ser conscientes de nuestra realidad.

Los grandes agentes de la Cultura, se han ligado para el triunfo y ahora descalabro con el neoliberalismo más voraz. De esta forma sólo se puede hablar de una auténtica burbuja cultural, promovida por la megalomanía, el egocentrismo y el negocio fácil. Esta enorme deuda no debe recaer en la cultura de base, sino partir de ella como regeneración sana de la cultura, y eso es precisamente una de las cosas por las que clama el arte que enciende conciencias. No se trata de ahorrar dinero, es invertir en ideas, una de los recursos naturales que se está demostrando posee en mayor cantidad y calidad nuestro país.

Nos encontramos ante un vacío desconocido, no sabemos como será nuestra realidad después de superar esta etapa que está demostrando ser más convulsa, cruel y duradera de lo que pensábamos. Aunque una cosa está clara, no es tiempo para obras políticamente correctas, sino para las que persiguen encender conciencias, que sea ese fuego el que transforme el mundo desde sus cenizas. Guillaume Apollinaire en el manifiesto cubista de 1913 ya hace referencia al fuego violento que es el cubismo, el cual cambiaría la pintura para siempre:

“La llama tiene la pureza que no soporta nada extraño y transforma cruelmente en sí misma lo que toca.

También tiene esa unidad mágica por la cual, si se la divide, cada llamita es semejante a la llama única.

Finalmente, tiene la verdad sublime de la luz que nadie puede negar.”

El Arte Inflamable de hoy será el celosamente conservado por los museos mañana. Un nuevo arte nace hoy en las calles, desde las barricadas, donde los poderes lo han recluido para tomar la voz de la sociedad y clamar de nuevo Libertad. Vienen años convulsos e inestables pero también llenos de maravillosas ideas nuevas, jóvenes, contestatarias, imposibles de apagar como el fuego cubista de Apollinaire y desde luego tan rápidamente volátiles entre las mentes como el barniz de la obras del museo de Casoria.



CNN, 19 de abril de 2012

El arte de rodillas: intromisión, politización y apropiación

PALABRAS CLAVES:

Politización, posmodernidad, arte superviviente, arte reaccionario, arte oclocrático, intromisión de sistemas, lampedusianismo, elitismo artístico, instrumentalización.

KEYWORDS:

Politicization, postmodernity, survivalist art, reactionary art, ochlocratic art, system's intromission, lampedusianism, artistic elitism, instrumentalization.

RESUMEN

El propósito de este ensayo es ofrecer algunos conceptos y algunas reflexiones sobre la particular crisis del arte en el contexto de una depresión social generalizada, y exponer algunas de las causas que la han arrastrado hasta su actual estado.

Mi tesis es que la politización de todas las esferas de la vida social, en nuestro caso del arte, ha sido causa determinante en este colapso. Pero además, que la tendencia actual apunta más a un revisionismo «lampedusiano» y por guardar las apariencias que a una auténtica desintoxicación política. El arte se ha convertido en un instrumento de la militancia política; su democratización, en el dogma que legitima esto.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to offer some concepts and some thoughts about the particular crisis of the Art in the context of a generalized social depression, and to expose some of the causes that have dragged it down into its current state.

My thesis supports that the politicization of the social spheres, in particular of the Art, has been a decisive cause of this collapse. Furthermore, the current trend points to a revisionist “lampedusianism” to keep up appearances more than a truly political detoxification. The Art has become an instrument of the political militancy; its democratization into the dogma that legitimates it.

Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie.
Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Il Gattopardo**

Intromisión preliminar:

Voy a ser honesto con ustedes desde el primer párrafo: yo no soy crítico de arte. «No tengo estudios», no al menos de arte. Mi formación discurre entre la politología y el derecho, de modo que ¿qué demonios vengo a contarles sobre la materia en cuestión?, se preguntarán. Pues verán, para la modesta reflexión que un profano quiere compartir con ustedes, viene que ni pintada mi posición intrusiva ya que es la siguiente: el arte ha dejado de ser fuero de los artistas y somos precisamente los políticos, politólogos, sociólogos, juristas, economistas y demás filibusteros, los que partimos el bacalao en sus dominios, y efectivamente, mantenemos al arte de rodillas y fuera de su elemento; el artista-intelectual ha perdido toda su relevancia en la actualidad bajo la avalancha demagógica de La Democracia, el dogma militante que vale «para todo y para todos».

Así ha sido la mayor parte de la historia del arte claro, no es que yo esté descubriendo la panacea. El arte al servicio de los poderosos; de la política y de la religión, y en última instancia del poder absoluto de la era vigente: el mercado. Una evolución que parece haber pasado de la figuración del poder por medio de la dura materia, escultórica, pictórica, arquitectónica... a la instrumentalización de unas «nuevas artes» (de masas): así podríamos concebir la banda sonora como la mutación ultramoderna de la música, el cine como la del teatro o la fotografía como la nueva pintura.

Con este ensayo pretendo reflexionar sobre el estado actual del arte, de modo que comenzando por estas «nuevas artes», podríamos decir que son aquellas creadas para conseguir un contagio psíquico directo con la masa¹; una empatía superficial y visceral; que arranque la pronta lágrima e interactúe con la piel. Son artes **diseñadas** (nada casuales por tanto) para conmovir y no para mover; pensadas para la fruición sensorial y, siguiendo la óptica orteguiana², para la alienación intelectual; para representar un canon políticamente correcto; para que la masa baile y cante al son de un diseño inteligente creado por el nuevo dios del siglo XXI, que muy a conveniencia usan los que toman decisiones por nosotros.

No niego que exista una motivación ideológica (sin estar de acuerdo con las connotaciones del término) detrás de toda obra o creación artística. Quizás alguno entrevea ya en mis palabras un alegato por deshumanizar el arte y hasta puede que un tufillo reaccionario, máxime viniendo de un politólogo, contra el «arte ideológicamente comprometido»: el arte rojo, azul, amarillo o violeta... puede que sea verdad. Pero yo vengo a hablar del arte de rodillas postulando que los actores políticos y económicos utilizan a su discreción y beneficio el poderoso mensaje artístico para influir, condicionar y manipular a la ciudadanía; y por ello, que al arte le iría mucho mejor en manos de y movido por sus propios creadores,

cuyas motivaciones responden mejor y más justamente a la pluralidad democrática de la que se adueña el mecenas apologeta. Si mis postulados son ideológicos, algo que dejo al lector juzgar, quiero creer que mis motivaciones no lo son, ya que ansío por encima de todo un arte libre de toda ideologización.

Me adentro, por tanto, en esta reflexión como el pagano a la iglesia: con curiosidad pero sin proselitismos, tratando de no ofender pero sin la menor intención de convertirme.

El arte reaccionario:

Hablar de arte hoy es inevitablemente hablar de arte de masas, de arte infestado y enfermo de una posmodernidad que no termina de agonizar. Para una generación flagelada por la crisis, arte, masa o posmodernidad suena a pleonasma. Pareciera que todo a lo que el artista puede aspirar hoy en día es a morir en el campo de batalla, con dignidad, grandes dosis de sufrimiento y sin la más mínima esperanza de vencer. Y la nueva ecuación que explica este arte de morir es tan despiadada como simple: la nueva regla de la microeconomía, aquella en la que la oferta condiciona la demanda.

Cuando todavía se respetaban los formalismos del capitalismo preposmoderno, el mercado artístico se esforzaba por generar productos con un espectro de demanda lo más amplio posible (la demanda condicionaba la oferta) lo que en definitiva implicaba generar productos lo más ambiguos y estandarizados posibles, dirigidos a las pulsiones más básicas; en otras palabras, a los instintos más animales, más comunes y más universales en el hombre, y si algo caracteriza este

tipo de producción es que sigue escrupulosamente la regla de jamás concordar calidad con popularidad (Vázquez, A. 3:1995)

¿Y cuál es el producto de esta nueva ecuación, esa que ha invertido las reglas de mercado? El arte reaccionario; y digo reaccionario porque esta nueva tendencia no deja de ser una forma de producción posmoderna y aunque intenta retornar a tiempos menos relativistas y vulgares donde «no todo pueda ser arte y no todo el mundo pueda ser artista», la nueva corriente se explica y depende del modelo posmoderno original para existir; es esencialmente redundante y está condenada a definirse como lo que no es: arte posmoderno de masas. Ahora bien, existen respecto al arte reaccionario dos manifestaciones aparentemente contradictorias pero que terminan en el mismo punto de un modo sorprendente. Por un lado, la tautológica, que reacciona y busca revolucionar para no cambiar nada; y por otro lado, una que realmente sí podría terminar por romper el espejo posmoderno en el que se refleja y cuyo objetivo es superar definitivamente su herencia. En otras palabras, pareciera que existe un arte de masas que trata de reinventarse en una vana y falaz simulación de progreso y otro que buscase su propia «superación»³.

El artista superviviente y el artista mártir:

Voy a tratar de explicar ahora estas dos manifestaciones que reaccionan contra la posmodernidad y que me ha parecido gráfico categorizar como arte superviviente (el producto del artista superviviente) y el arte mártir (el producto del artista mártir). Ambas manifestaciones terminan en

el mismo momento histórico pero con consecuencias radicalmente distintas:

> La manifestación que busca la **superación** sería aquella en la que el artista vuelve a crear arte por el arte y para el arte (o por y para el artista). «*Es un hombre que siente, como una necesidad interior, la necesidad de crear; en la explicitación de sus fuerzas esenciales en un objeto artístico reside el propio sentido de su vida*» (Sánchez Vázquez, A. 185:1977). Da un giro copernicano y vuelve a posicionarse como el sujeto pasivo de su obra: se alimenta de ella; recupera el arte «*joven e impopular [...] que divide al público en [...] dos clases de hombres: los que entienden y los que no entienden*» (Ortega y Gasset, J. 46-47:1994). Y la consecuencia es que el artista se vuelve dogmático, legítima su aislamiento y su convicción para ser capaz de sostener esta ruptura, para poder llevar con entereza la brutal incomprensión de cuantos le rodean. Es un mártir de la buena causa y el producto de su martirio será un arte deshumanizado, elitista y nada representativo.

> La manifestación que busca la **reacción** en el fondo se limita a instrumentalizar las «nuevas artes» y son éstas las que le dan la apariencia de progreso y el halo innovador. Es una mutación ultramoderna que ha perfeccionado la técnica hasta el punto agotar la obra en su producción y hacer que ya no necesite ningún contenido. Es un arte de ínfulas metafísicas, unciones culturales y alabanzas populares para la **gloria y virtud del folklore nacional**, convenientemente personalizado por el líder político, religioso o económico; es un arte que disimula un discurso ideológico bajo la máscara dogmática de la tradición, una máscara que permita ocultar la manipulación y

personalización que los mecenas hacen de la obra. El artista que es consciente de esto, busca sobrevivir a su propio declive y alejarse de la cada vez más evidente vulgarización aferrándose al refinamiento estético y técnico como espacio de realización. Es un artista que mira al barroco y del renacimiento⁴ buscando una motivación, y que a su pesar, sólo encuentra mecenas, príncipes, duques y reyes que financiaron sus propios monumentos para la eternidad de su nombre, de su linaje o de sus egregios ideales: hoy banqueros, políticos y demás aristócratas de similar talento. Es el artista que vuelve a élite, pero cuyo producto es radicalmente diferente al anterior: folklórico, explícito, masivo, morboso, pornográfico, cosificado pero embadurnado de espiritualidad y que busca por encima de todas las cosas ocultar su deshumanización, gracias a lo cual es absolutamente representativo en el imaginario colectivo.

Quizás haya sido esta larga paz lo que ha provocado el retorno de los aristócratas al arte, si es que alguna vez se fueron. Ciertamente, durante la guerra se evidencia demasiado el carácter efímero de la piedra o del lienzo. Pero en estos tiempos de exultante prosperidad, el vanidoso anhelo de la inmortalidad resurge con fuerza, máxime en un país de hidalguía como España, donde la casta y la apariencia han pulido la idiosincrasia nacional y de paso, destruido nuestra reciente economía. La casta española es nutrida y sobre todo, está comprometida con su inmortalidad; y lo que es peor, la casta de ayer «*se ha transformado en la jauría [de hoy, y] una jauría por definición es siempre depredadora*»⁵. Y así nos encontramos con la delicada situación

del artista que tiene que sobrevivir en un entorno depredador, vistiendo a hienas de leones. «*Nosotros fuimos los Gatopardos, los Leones. Quienes nos sustituyan serán chacalitos y hienas, y todos, gatopardos, chacales y ovejas, continuaremos creyéndonos la sal de la tierra*».⁶ Son en definitiva, nuevos tiempos en los que el viejo mecenazgo vuelve a determinar el destino del artista y su obra.

El arte «oclocrático»

Este es el último concepto que voy a tratar y que planteo también en clave reactiva a la tremendamente mal llamada democratización del arte. Hablo de olocracia y no de democracia porque ésta sólo existe cuando el poder de decisión se otorga a ciudadanos, es decir, personas libres e iguales conscientes de sus derechos y con posibilidad de ejercitarlos. La premisa de que la masificación del arte lleva pareja su democratización, entendida como su liberalización de las garras de los agentes que monopolizan su producción, es una falacia evidente: en el mejor de los casos, el arte de masas es **representativo**, es decir, se compone **para** la masa pero nunca **de** la masa (este ha sido el modelo posmoderno típico); en el modelo «**oclocrático**», nos encontramos con que el nuevo arte es creado por una caterva incapaz de hacer «la O con un canuto». Es el arte **de** la masa y **para** la masa, puesto que lo que te interesa es el intercambio frenético de bienes por dinero, independientemente de lo que se mueva, y la materia se vuelve más efímera que nunca gracias a la extensión del mundo digital.

Para que se generase una verdadera democratización artística tendrían que producirse dos fenómenos

que cambiasen radicalmente tanto el sujeto (no la masa sino el artista-ciudadano) y el objeto (ídem):

1) La **concesión y garantía de los derechos del artista-ciudadano** y la concienciación de la necesidad de ejercitarlos (vamos a decir, una educación hacia la democracia artística). Insisto en esta idea porque si hay algo que conocemos bien los juristas es la diferencia entre derecho reconocido y derecho garantizado: lean el artículo 47 de nuestra Constitución y lo entenderán rápidamente.

2) La articulación de **mecanismos institucionales para su ejercicio**: ya sean en forma de instituciones o de leyes, dirigidas a generar un entorno de seguridad a los artistas, garantizándoles el libre ejercicio de su profesión; todo ello en la línea de los discursos «los políticos tienen que estar bien pagados para que no sólo puedan dedicarse a la política los ricos», o bien, «para no ser víctimas fáciles de la corrupción»; todos ellos argumentos altamente convincentes y razonables.

Dadas estas dos premisas, podemos ver que democracia y olocracia son conceptos fácilmente contrastables y no un mero juego de palabras. ¿Hay alguien capaz de sostener que la «democratización del arte» ha traído la democracia?

La intromisión de sistemas:

A lo largo de estas páginas he tratado de exponer la intromisión del sistema político (ayudado por el económico en muchos de sus asaltos)

en el sistema artístico, y mediante algunos conceptos, los efectos devastadores que está teniendo. Especialmente he intentado poner en evidencia cómo se ha utilizado la idea totalizadora de la democracia para legitimar estos desmanes, porque ¿si la democracia es el incuestionable paradigma para la ordenación social, quién se atreverá a cuestionarla en el resto de ambientes humanos? ¿Qué nazi, etarra, fascista, estalinista, reaccionario o todo a la vez, sostendrá que la democracia está arrastrando al arte a una decadencia sin precedentes y que los promotores de esa democratización, los mismos que nos intentan convencer de las bondades de la democracia, no son sino sátrapas disfrazados filántropos, déspotas ilustrados, lobos vestidos de corderos y en definitiva, gatopardos?

Para preservar la democracia y para preservar el arte, me siento obligado a denunciar la perversión de este discurso y hablar sin tapujos de este tabú, aún a riesgo de quedar como un idiota que incurre en la misma contradicción «ideologizante» que pretende criticar. Por mi profesión, la mejor manera que he concebido para la crítica es exponer las diferencias entre la teoría populista y masiva de la olocracia con un hipotético modelo democrático que sincretizase política y arte. He alzado el dedo acusador del discurso del «demócrata del arte» acusándolo de esconder un populismo folklórico fácil de personalizar y una falacia electoralista fácil de utilizar a su conveniencia. Ya para finalizar, quisiera justificar por qué he optado por estructurar mi discurso en torno a los conceptos de sistemas sociales, y en concreto sobre la tesis de la intromisión de la política y la economía en el arte.

Los sistemas sociales como el arte, la política o la economía, no tienen límites definidos. Basándome en las tesis de Niklas Luhman, parto de la concepción de que estos sistemas son por un lado homeostáticos (se componen de un conjunto de elementos que interactúan entre sí) y son por otro lado «autopoyéticos⁷» (o auto-reproductivos, esto es, reproducen sus elementos por sí mismo). Según esta concepción, el arte se compondría de reglas y técnicas propias y se nutriría de sus propias definiciones para evolucionar, pero además, interactuaría con sus sistemas periféricos. En otras palabras, habría comunicación, absorciones, préstamos o rebosamientos de un sistema a otro, pero siempre mantendría sus reglas, sus técnicas y su entidad: **su diferencia**. Del principio de la diferencia se infiere por último que **todo no puede ser arte**, pues si lo fuera, se consumiría y no sería más que manifestaciones de sus sistemas periféricos.

La integridad del arte y de la política como sistemas de conocimiento y manifestaciones humanas genuinas y diferenciables nos permite identificar las intromisiones de una en otra, del mismo modo que la integridad de los conceptos de democracia de olocracia nos permite establecer sus diferencias. Y hablo de intromisiones para diferenciar entre la comunicación natural entre sistemas (cooperación) y la mediatización de un sistema a otro (relación asimétrica e involuntaria). El sistema político y el económico son parasitarios del artístico, y una vez interactúan con él, absorben sus espacios: pretenden reducirlo a subcategorías y no dejar espacio para su autonomía, para su entidad. Extendiendo principios de validez y legitimidad de sus

propios sistemas, como el principio democrático, consigue generar esa confusión en el artista y en el espectador, forzándolo a cambiar poco a poco los fundamentos de su creación: la prédica utilitarista de la maximización social está introducida, **el artista ha perdido el dominio de su obra.**

Por muchas alabanzas que merezca la democracia política, ello no la convierte en la panacea aplicable a todo sistema. La democracia no sirve para todo; es más, está siendo tremendamente nociva para el arte. En un reciente discurso político en nuestro país se hizo la propuesta de ceder edificios histórico-artísticos a empresarios de la hostelería. La lógica era aplastante: se acababa con esos edificios de puertas tapiadas, grafitis en las fachadas y ventanas rotas; se llenaban las arcas y se generaba una fuente de riqueza cultural; en otras palabras, marca España para todos. Sin olvidar que los políticos tienen una caducidad de cuatro años, claro, mientras que las empresas perdurarán para siempre. Donde muchos veréis economía, yo veo política: veo legitimidad, veo legalidad, veo eternidad. Todo se hará con una escrupulosa licitación; con un concurso público ejemplar, con la «democrática sanción» de las instituciones, que muy difícilmente tendrá marcha atrás. Yo veo absorción del espacio público, veo un cáncer devorador e insaciable, que avanza con la complicidad de médicos y pacientes.

Seguramente la intromisión política no sea sino un nuevo frente abierto de una **globalización que ya se ha consumido por el polo económico.** Además, en tiempos de crisis, sino se puede combatir su causa habrá que legitimar sus consecuencias:

¿o acaso no habéis vivido por encima de vuestras posibilidades? Ante este fenómeno concreto debemos plantearnos los riesgos que subsisten, la amenaza que subyace en todo enfoque «ideologizante» y el peligro de dejar en manos de personajes abyectos el destino de esta manifestación humana. La crisis de hoy es el precio que estamos pagando por la evaporación de la política en el sistema económico; la crisis de mañana será la del arte disolviéndose en la política y su precio será el Museo del Prado-Santader o los conciertos de un madurito Justin Bieber en la Scala de Milán.

La intención de Artur Barrio era cuestionar los circuitos y el sistema del Arte, oponiéndose al elitismo planteando intervenciones performativas, sedimentadas en fotografías o registros videográficos, que describe gráficamente como «situaciones de abajo-para-arriba» [...] Su arte, literalmente, visceral denuncia la marginalización y la dictadura, los procesos de «limpieza social» y la falta de sentido crítico especialmente abrumador en la propia crítica de arte.

En 1970 lanzó un manifiesto contra las categorías de arte, contra los salones, contra los premios, los jurados y la crítica de arte. Ahora que ha sido distinguido con un premio que lleva el nombre del maestro del espacio especular, podremos comprobar qué capacidad tienen sus elementos manchados por sangre o crudos restos de la basura para seguir cuestionando una institución que es capaz de integrar todo, incluso aquello que, con la mayor honestidad, intenta plantar cara.

Fernando Castro Flórez.
Lo precedero. Diario ABC

BIBLIOGRAFÍA

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Austral. 1994. Madrid.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era Ensayo. 1977. México.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *El capitalismo y el arte de masas (lyll)*. Cultura y Política III. **Boletín de la Asociación de Directores de Escena (ADE)**. 1995. Recurso web: http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=31485 [último acceso: 31/03/2013]

NOTAS

1. Utilizo para ello a *Paul Ricoeur* que sintetiza este contagio en tres pasos: identificación, como forma primitiva de ligación afectiva con un objeto; transformación regresiva, convirtiéndose el sujeto en sustituto de una relación libidinal con dicho objeto; identificación terminal entre personas, que puede surgir siempre que la persona descubra en sí un rasgo común con otras personas que no responda a sus pulsiones sexuales, generando una identificación múltiple. RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editorial. 1970, p. 190.
2. En su ensayo, «La deshumanización del arte», *Ortega* expone una metáfora sobre cómo enfoca nuestra vista al mirar un jardín a través del vidrio de una ventana. Con este ejemplo trata de justificar que la fruición sensorial y la intelectual exigen un enfoque diferente e incompatible en esencia.
3. Numerosas personas han explicitado el deseo de superación de la posmodernidad y se han rebelado contra ella en cuerpo y alma, de modo que me limito a confiar en su capacidad de hacerlo. La historia sin duda está de su lado.
4. A diferencia del arte posmoderno, que bebería del romanticismo, auténtico momento histórico en que se populariza la cultura y en que la tradición popular se convierte en tema recurrente.
5. TOVAR, Julio. Entrevista: «Jorge Verstrynge: el carácter neutral de la monarquía es una mentira; nada importante se hace contra la opinión del rey». Jot Down. Recurso web: <http://www.jotdown.es/2013/03/jorge-verstrynge-el-caracter-neutral-de-la-monarquia-es-una-mentira-nada-importante-se-hace-contra-la-opinion-del-rey/> [último acceso: 31/03/2013]
6. DI LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi. *Il Gattopardo*. Milán. Universale economica. La feltrinelli. 2009, p. 175.
7. VARELA, Francisco J. y MATORANA, Humberto R. *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 1973. p. 78.

La cultura artística después de la crisis económica

PALABRAS CLAVES:

Posmodernidad, crisis, siglo XXI, Marca España, cultura mainstream, mecenazgo, política cultural.

KEYWORDS:

Posmodernity, crisis, XXI century, Marca España, mainstream culture, patronage, cultural management.

RESUMEN

Las políticas de creación y gestión culturales anteriores a la crisis han desencadenado la necesidad de cambiar los modelos de financiación actuales y con ello las capacidades del Estado para afrontar los gastos en materia cultural. Con el presente texto pretendemos hacer un somero análisis de la influencia del sistema capitalista sobre la sociedad posmoderna y el "consumo" de arte y cultura en el siglo XXI, así como desarrollar algunas propuestas del gobierno actual para mejorar los presupuestos generales y los destinados a cultura en particular.

ABSTRACT

The politic of creation and cultural management before the crisis have expressed the need to change the actual models of the State financing, as well as the State capacity to afford the cost in cultural issues. With this text we try to make an analysis about the capitalism influence in the postmodernity society and the art consumption in XXI century, and review any approach of the actual government to improve the general budgets and the artistical ones.

Escribía Nietzsche en la obra *El nacimiento de la tragedia* que con la venida de la obra de arte total [el nuevo arte] -basada en la tragedia griega con esa idea de unificar las artes y llevarlas a toda la sociedad- provocaría cambios drásticos en la conciencia humana,

generaría nuevos hombres.

Con esta reflexión de Rafael Argullol sobre las palabras de Nietzsche -extraída de una conferencia titulada *La obra de arte total*¹- podríamos hacer un paralelismo con las vías de fomento y la participación social de la cultura

durante el siglo XX y XXI, pero con una democratización de la misma bien distinta.

En un intento desafortunado por eliminar las barreras que separan la sociedad del mundo de la cultura y durante una serie de años donde la situación económica de España se encontraba en una posición mucho más favorable que la actual, la gestión de la cultura y su acceso a la sociedad ha sido un objeto de atención y fomento sin parangón por parte del Estado, y que en muchas ocasiones no ha tenido los resultados esperados. La falta de acceso a la cultura se ha confundido, en numerosas ocasiones, con la necesidad de crear una mayor e ingente cantidad de centros destinados a la "recreación de la sociedad", de dimensiones faraónicas y presupuestos -tanto de creación como de mantenimiento en el tiempo- desorbitados. Con la expansión del sistema capitalista, donde todo puede ser comercializado y a su vez transformado en un negocio, la cultura ha sufrido las consecuencias de un intento desafortunado de ser convertida en un mero entretenimiento de masas, que a su vez, generase estabilidad económica a determinadas ciudades o regiones con la expansión del conocido como "boom cultural".

Sin lugar a dudas la inauguración del museo Guggenheim de Bilbao en 1997 marcó un antes y un después en la percepción cultural y social del concepto de *museo* e inició un camino sin retorno hacia la explotación de nuevas posibilidades de los centros culturales. Con una sociedad de masas como la posmoderna, la introducción del **museo franquicia** en España y su enorme aceptación y expectación generada, supuso la explosión de una mentalidad encaminada a la

regeneración de determinadas zonas abandonadas de infinidad de ciudades -al igual que sucedió en Bilbao- y a la construcción de centros destinados a la cultura como atractivos turísticos y medio de regeneración económica. La inmensa mayoría de los ayuntamientos del país se lanzó a la construcción de un espacio destinado a la cultura (ya fuese museo, teatro, centro de interpretación o sencillamente arquitecturas destinadas a tal fin, pero sin un planteamiento original claro) donde las dimensiones o el renombre del arquitecto ejecutor parecían ser los aspectos más relevantes por encima de la programación a desarrollar o la viabilidad del proyecto en el tiempo y su aceptación y permanencia. Famosos son los ejemplos de **La Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia**, **El Metropol Parasol de Sevilla** o **La Ciudad de la Cultura de Galicia** por los elevados costes que supusieron y las dificultades por las que pasaron y pasan para su permanencia en el tiempo, o por no poder ser finalizados como sucede con La Ciudad de la Cultura Gallega² y simbolizar lo que se ha llegado a llamar "Las ruinas del siglo XX".

Sin embargo esta expansión indiscriminada de los centros de la cultura ha supuesto con el tiempo la banalización del término y la valoración de la cultura como de una mera forma de entretenimiento, sin contar con la ingente cantidad de ejemplos que han resultado ser un problema económico para determinadas Comunidades Autónomas más que una apuesta sobre segura para reactivar la economía nacional o local. Y es que esta peregrinación masiva, estas visitas multitudinarias a los templos de la cultura y del saber *no representan un interés genuino por la "alta cultura"*

sino un mero esnobismo, ya que haber estado en aquellos lugares forma parte de la obligación del perfecto turista posmoderno³.

Constantemente y al igual que sucedió hace unos años con la creación de tantas y tantas instituciones culturales, la tendencia a caer en la idea del “parque temático” destinado a acoger el mayor número de público posible, es tan tentadora que rápidamente se transforma al espectador en un consumidor y los valores se invierten para dar posición primordial a las posibilidades económicas que ofrece. Se ha generalizado el ideal posmoderno de *el consumo te hace libre y es la medida del éxito y la felicidad en la vida*⁴ y hemos podido ver cómo con una buena campaña de *marketing* se puede vender cualquier cosa, generando en el consumidor una serie de necesidades inexistentes o insensibles por éste hasta el momento. De este modo hemos asistido al posicionamiento casi paternalista, podríamos decir, del capitalismo como generador de intereses en la sociedad a través de la democratización del consumo, que ejerce su influencia a través del Estado de Bienestar o “del bienestar impuesto”⁵, donde dependiendo de la posición social de cada persona debe demostrar una serie de conocimientos o gustos propios del hombre posmoderno y del nivel intelectual en el cual pretenda posicionarse. Hemos caído así en un círculo comercial donde creemos que por leer tal o cual libro, ver determinado cine o ser un *amateur* de la fotografía nos hace sentirnos distintos y por ello especiales, cuando la realidad es que ese *vértigo de las listas* y ese deseo por presumir de todo cuanto sabemos no deja de convertirnos en uno más de la enorme

masa movida por el capitalismo y una serie de estímulos provocados por las modas, cuya belleza radica en su fugacidad y su supuesta singularidad.

La sociedad posmoderna ha confundido el término “cultura” con el de “entretenimiento” y asistimos como afirmaba Debord a un fenómeno de *reificación de la sociedad* en sí, del individuo, donde a través del espectáculo (materializado en su máxima expresión por la pantalla) el hombre no busca más que imágenes que expresen el deseo por dormir, por permanecer en la alienación más absoluta. De este modo nace la cultura *mainstream*, paradigma de la producción masiva de entretenimiento planteado como un acto elitista que se caracteriza por lo efímero de su planteamiento, una forma de consumo exacerbado de una serie de productos comerciales que persiguen el éxito comercial y carecen de trascendencia en el tiempo o de valores realmente dignos de ser reseñables. De este modo los aspectos culturales de cada creación se ven ensombrecidos por otros que generalmente apuntan hacia la rentabilidad económica y el fomento de un mercado del espectáculo. Así pues, como Martel pone de ejemplo, ir al cine se ha transformado en un acto de peregrinación con una serie de rituales a cumplir y que el negocio de los cines se mantiene en pie gracias a los productos que se venden al público como parte de ese ritual y no por las películas que se exhiben⁶.

El Estado de Bienestar que hemos creado ha terminado por preocuparse no solo por aspectos sociales y económicos, si no también por aquellos aspectos del entretenimiento y el interés social, así como fomentarles ciertos intereses propios de la sociedad burguesa

generalizada que hemos alcanzado. En este sentido el papel desarrollado por los medios de comunicación y la prensa han sido de vital importancia, dando lugar así a una publicidad adecuada a aquellos aspectos dignos de ser reseñables o destacados, y con el tiempo, a otros aspectos más banales y que promueven el consumo más extremo con bombardeos constantes de publicidad, o parafraseando a Vargas Llosa, *proliferando el periodismo irresponsable de la chismografía y el escándalo*⁷.

Toda noticia se ve transformada en un objeto fugaz fruto de la saturación de información (especialmente desde la existencia de las redes sociales y la facilidad con la que éstas han penetrado en el imaginario de la sociedad mundial) y todo aspecto relacionado con la cultura, un aspecto *mainstream* que se desvanece rápidamente para dar lugar a otra cuestión de mayor novedad. De este modo el Estado de Bienestar mejoraba las condiciones de vida de los ciudadanos pero también hemos aprendido a vivir más relajados y ajenos a la realidad, alienados por lo que se espera de nosotros como "medio de consumo". La globalización ha generado un tipo de imperialismo propio del siglo XXI encabezado por los mercados (la *mcdonalización*⁸), que se ha incrustado a la perfección en la sociedad posmoderna a pesar de que no siempre refleje los verdaderos gustos y preferencias de la misma. Estamos ante la sociedad del bienestar impuesto.

Actualmente vivimos en una situación desesperada por recuperar la estabilidad de la economía nacional, el Estado ha apostado por promover otro tipo de financiación destinada a

los museos y espacios culturales -hasta ahora fundamentalmente consolidada en el sistema de subvenciones- donde se incentive un tipo de financiación más cercano al ámbito privado y en buscar vías alternativas para hacer viables todas las inversiones realizadas en estos emplazamientos y que a la larga resultan insostenibles. Como tantos y tantos profesionales de la cultura, Michael Hardt y Antonio Negri en una conferencia en 2011⁹ proponían la búsqueda de un modelo de financiación que conjugase en sí mismo la participación de lo público y lo privado, tratando de evitar tanto el empuje que se ha convertido en insostenible de las subvenciones estatales, como del planteamiento de la privatización de lo público al darle cancha a una serie de instituciones privadas que contribuyen al fomento cultural y a su uso con fines ajenos a los culturales.

Estamos asistiendo a un cambio sustancial en el modelo de gestión económica cultural nacional debido a la crisis, con la búsqueda y adaptación de algunos aspectos del modelo anglosajón al ya consolidado, y mirando hacia políticas culturales llevadas a cabo en crisis semejantes como es el caso del gobierno de Margaret Thatcher o Ronald Reagan y sus duras políticas de recortes e incentivos a la empresa privada para su participación en asuntos culturales. El problema con adaptar tales medidas al sistema actual viene provocado por significar una mayor inversión económica de manos privadas pero también una profundización en la concepción como negocio comercial del arte y la cultura, posibilitando a instituciones privadas publicitar sus propios intereses comerciales a través de instituciones públicas¹⁰,

así como gestionar desde dentro la política cultural de cada centro. Lamentablemente estos intereses comerciales que banalizan el concepto de cultura han sido también empleados por el Estado y los gestores que los han llevado a cabo, con aspiraciones faraónicas, (como si de una empresa privada se tratase y acrecentados con la crisis) al preocuparse en numerosas ocasiones más por las estadísticas que por los contenidos o valores educativos y sociales que suponen determinadas instituciones, así como duramente azotados el arte y la cultura con subidas de impuestos desmesurados al considerarlos un mero entretenimiento social¹¹.

Años ha los gobiernos parecían más preocupado en "equiparar España a Europa" (de ahí el nacimiento de todos estos "mausoleos para la cultura" o el *boom* inmobiliario y cultural) que por promover una política cultural viable a largo plazo. Hoy día, más preocupados quizás por una verdadera gestión y fomento de la cultura con medios mucho más precarios, las vías que vemos activar vienen dirigidas por este acercamiento a un sistema privado de la cultura que "democratizará el modelo cultural" (apoyado en la reforma de la **Ley de Mecenazgo**) y una serie de políticas culturales y de "lavado de cara" de la España incluida en los países del Sur de Europa y considerados los causantes de la crisis global europea.

A nivel internacional, el proyecto de la Unión Europea era quizás un intento de alzarse como los Estados Unidos de Europa, como potencia económica mundial dotada un carácter de "tierra prometida" por su antigüedad e historia, como ave fénix renacida de su pasado más doloroso y con diferencias

fronterizas pulidas con una unión más comprometida y ejemplar, pero con la crisis actual parecen salir a flote y no estar tan superadas como se pretendía o suponía con el florecimiento de atisbos de desconfianza entre Estados.

La reciente reunión entre intelectuales, escritores y periodistas europeos -en colaboración con tres periódicos nacionales- acontecida en Enero de este mismo año en París ponía sobre la mesa las dificultades por las que Europa está pasando y la profundidad de los problemas que acarrea la crisis a nivel social y como concepción de ideales de unidad. Con el manifiesto concluyente recogen así algunos de los principios que los llevaron a la realización de dicha reunión:

*"Europa no está en crisis, está muriéndose. No Europa como territorio, naturalmente. Sino Europa como Idea. Europa como sueño y como proyecto. [...] Europa como voluntad y representación, como sueño y como construcción, esta Europa que pusieron en pie nuestros padres, esta Europa que supo transformarse en una idea nueva, que fue capaz de aportar a los pueblos que acababan de salir de la Segunda Guerra Mundial una paz, una prosperidad y una difusión de la democracia sin precedentes, pero que, ante nuestros propios ojos, está deshaciéndose una vez más"*¹².

Este planteamiento apocalíptico viene además promovido por las enormes diferencias que se están empezando a visualizar entre los llamados países del Norte y países del Sur de Europa, a raíz de la crisis del euro y la necesidad imperiosa de una política fuerte y estable para la unión que hemos generado. En un tiempo donde los nacionalismos

y el populismo más ferviente hace gala aprovechándose de la situación, con este manifiesto se reclama la necesidad imperante de una unidad política fuerte para evitar que con la primera investida de una crisis, la moneda común y con ella todos los ideales de creación de la Unión Europea, desaparezcan en medio del caos global. A ello deberíamos sumar la necesidad de la cultura como medio de avance social y de cohesión social, para evitar cometer errores del pasado y crear una verdadera cultura europea, donde los verdaderos “héroes” que reivindicaba Umberto Eco en la conferencia, serían los mismos ciudadanos europeos. Pero para crear esta conciencia de democracia real de participación ciudadana y dar a la sociedad una cultura para consolidar el concepto de Unión Europea es necesario “salir de la caverna”, acabar con la alienación provocada por la pantalla de la que hablaba Debord y crear un periodismo de calidad y una conciencia crítica en los ciudadanos, acabando por supuesto, con la idea de cultura como entretenimiento.

Ahora en un intento desesperado por generar confianza entre países y alentar a tanto inversores como turistas a visitar nuestro país y mejorar la economía nacional, España promueve una política internacional que consiste en mejorar su imagen con la denominada *Marca España* con el fin de renovar la “imagen del país” que exportamos al extranjero, desde el ámbito empresarial, cultural, deportivo o lingüístico, a pesar de que esta idea no cala positivamente en la desencantada sociedad española. La crisis está sirviendo quizás para generalizar el pesimismo y la desconfianza ciudadana para con los

gobiernos, pero también para salir de la alienación y cuestionarnos de una forma más profunda la trascendencia de todo cuanto nos involucra o nos representa. Así pues, este tipo de políticas donde el país está siendo planteado, a los ojos de España y del mundo, como una simple marca y donde la literatura se posiciona como un objeto de interés comercial o turístico al igual que los deportes o al potencial de la pequeña y mediana empresa, genera indignación entre los ciudadanos que desconfían de la efectividad de estas políticas y de la posición en la que dejan a la cultura española al considerarla un mero atractivo turístico de activación de capital¹³. A ello hemos de sumar que la indignación social es mayor aun cuando la imagen que se trata de limpiar es la ocasionada por cuestiones de índole política como la extendida corrupción o las desigualdades sociales que está generando la crisis y que el gobierno no consigue solventar.

La *Marca España* o “el lavado de cara nacional” en todo caso debería empezar a cultivarse desde dentro del país, partiendo de ganar la confianza de los ciudadanos con respecto a la política y basar todo lo relacionado con la cultura en lo que es como medio educativo y no verlo simplemente en clave económica. Lamentablemente lo que obtenemos en lugar de ello es el “pan y circo” romanos por parte del gobierno y de los medios de comunicación, y como duramente critica Vargas Llosa *“El político de nuestros días, si quiere conservar su popularidad, está obligado a dar una atención primordial al gesto y a la forma, que importan más que sus valores, convicciones y principios”*¹⁴.

Posiblemente con los cambios que la crisis está generando en nuestra sociedad y el romper la burbuja de cristal que suponía la posmodernidad, experimentemos cambios sustanciales también en todo cuanto rodea a la cultura y resulte más difícil adoctrinar o dormir a la sociedad a través de medios que hasta ahora funcionaban. Hasta ahora se han acometido mejoras culturales para la sociedad sin consultar con ésta o tratar de investigar los verdaderos intereses intelectuales de la misma, dando por hecho “lo bueno para todos” o empleando la lógica de la globalización *cordiril* con la publicidad que induce a controlar la voluntad colectiva. Podemos visualizar innumerables manifestaciones sociales

a lo largo y ancho del país diariamente por el descontento generalizado por la crisis, y hemos asistido a los orígenes de numerosos grupos ciudadanos que ejemplifican un cambio en la percepción social y con ello en la conocida como posmodernidad. Puede que estemos asistiendo al fin de la posmodernidad o al menos a cambios muy significativos en la sociedad del siglo XXI, pero sin lugar a dudas el cariz que han tomado los acontecimientos requiere cambios muy significativos y quien sabe si los cambios en la conciencia humana de la que hablaba Nietzsche. Después de todo “crisis” no deja de significar “cambio”.

NOTAS

1. Conferencia impartida el 1 de Marzo de 2012 con motivo de la exposición “Odilon Redon y el Simbolismo” en la Fundación Mapfre de Madrid: <https://www.youtube.com/watch?v=2Pze2ad6Rtw>. Consultado el 2 de Febrero de 2013.
2. SUEIRO, Marcos. “La crisis frena la obra faraónica de Fraga en Santiago”. Diario *El Mundo*. Edición digital del 27 de Marzo de 2013: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/26/cultura/1364338450.html>. Consultado el 27 de Marzo de 2013.
3. VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012, p. 18.
4. BAUMAN, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001, p. 55.
5. BERTOLUCCI, Bernardo. *Pasolini, Prossimo Nostro*. Documental de 2006 que recoge entrevistas y noticias en relación al rodaje de la película *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) : https://www.youtube.com/watch?v=slvoL_XsXlc. Consultado el 15 de Marzo de 2013.
6. MARTEL, Frédéric. *Cultura mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus, 2011, p. 48.
7. VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo...*, p. 21.

8. HEATH, Joseph y POTTER, Andrew: *Rebelarse vende: El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus, 2005, pp. 268-269.
9. "Crisis y revoluciones posibles: Conversación con Michael Hardt y Antonio Negri" Conferencia del 6 de Octubre de 2011. Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía: <http://radio.museoreinasofia.es/crisis-y-revoluciones-posibles>. Consultado el 13 de Enero de 2013.
10. WU, Chin-Tao: *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Madrid, Akal, 2007, pág. 150.
11. HERMOSO, Borja, VERDÚ, Daniel: "La cultura ante su peor momento". *El País* el 26 de Septiembre de 2012. Edición digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/26/actualidad/1348692120_825811.html. Consultado el 20 de Marzo de 2013.
12. "Europa o el caos" Manifiesto de la conferencia publicado en el diario *El País* el 25 de Enero de 2013. Edición digital: http://internacional.elpais.com/internacional/2013/01/25/actualidad/1359117883_420395.html. Consultado el 4 de Marzo de 2013.
13. Extracto de las opiniones de usuarios de la red social Twitter en relación a la "Marca España": <https://twitter.com/search?q=marca%20espa%C3%B1a&src=typd>. Consultado el 20 de Marzo de 2013.
14. VARGAS LLOSA, Mario. *La civilización del espectáculo...*, p. 33.

Andreas Gursky, el fotógrafo de la posmodernidad

PALABRAS CLAVES:

Gursky, posmodernidad, hipermodernidad, fotografía, imagen.

KEYWORDS:

Gursky, postmodernity, hypermodernity, photography, image

RESUMEN

En este artículo vamos a desentrañar las imágenes del fotógrafo Andreas Gursky, adentrándonos en la parte más filosófica de su obra, haciendo un recorrido por la posmodernidad que nos llevará a ver un estudio sociológico en toda regla en las obras del famoso artista.

ABSTRACT

In this article we will discover the Andreas Gursky photographs, we will go into the most philosophical side of his work, going through the postmodernism, it will take us to see a full-scale sociological study of the famous artist works.

En la obra de Andreas Gursky confluyen diversos temas que nos adentran en la llamada posmodernidad o hipermodernidad. Nos vamos a centrar en este autor porque se trata de uno de los fotógrafos más importantes de la época actual, y sus fotografías se han puesto en relación con el discurso posmoderno. Realiza un análisis de la sociedad, cómo ésta es producto de un mundo transformado, y vive bajo las normas de la tecnología y de la globalización como modelo imperante.

Antes de entrar de lleno en

materia debemos hablar sobre la imagen en general. La imagen surge de la necesidad de dejar una huella o un rastro de algo que va a desaparecer. Georges Didi-Huberman afirmaba que cuando contemplamos una imagen debemos de saber que "ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración".

La imagen, como objeto, se ha convertido en una necesidad de consumo. Es contradictorio el

hecho de que las propias fotografías del artista, son un producto de esa sociedad consumista, que a su vez, el fotógrafo "critica" en su obra. Gursky fotografía un supermercado (99 cent) (Ver Imagen 1 en Anexo) en el cual todos los productos valen 99 céntimos; que esa obra se vendiera por más de 2 millones de euros es toda una metáfora de la sociedad de consumo.

ofreciéndonos una relectura de la realidad con imágenes impactantes. Nos muestra esa realidad, pero llena de crítica.

Las obras de Andreas Gursky insisten en la gran potencia de la imagen, gracias a la utilización de un gran formato; mezcla temas contemporáneos con colores intensos y enormes escalas. Crea las imágenes



Andreas Gursky, *99 cent*, 1999.

La fotografía ha perdido su función contemplativa, como muchas de las cosas que nos rodean en nuestra vida cotidiana. Ya no saboreamos nada, ingerimos todo desesperadamente, sin disfrutarlo, y al final acabamos olvidando la mayoría de lo que observamos, por la rapidez con la que vivimos y por el exceso de información e imágenes que tenemos en nuestro día a día. Podríamos decir que se trata de una nueva forma de contaminación.

Gursky crea un mundo propio, uniendo realismo con manipulación digital, espontaneidad con rigor,

basándose en la manipulación digital, concretamente sirviéndose de la yuxtaposición de tomas fotográficas para la creación de una imagen única, y así ofrecer una visión diferente del mundo actual. Aquí debemos citar al filósofo Jean Baudrillard, que nos deja unas palabras muy interesantes, en perfecta consonancia con lo que aquí se comenta. El filósofo llama a las imágenes "asesinas de lo real", ya que no representan la realidad como tal, sino modificada.

Gursky es un iconógrafo y representa las transformaciones de

nuestra época. Se trata una etapa profundamente urbana, capitalista y globalizada. Todo esto ha transformado tanto la producción, como el ocio y el consumo.

Su mirada normalmente se centra en espacios, la mayor parte de dimensiones considerables, donde lo humano queda en segundo plano o se muestra de manera colectiva. A veces incluso no hay presencia de ninguna persona. Aeropuertos, oficinas, supermercados, edificios... son los protagonistas de sus obras. Busca la grandiosidad en la imagen, y lo que está por encima de lo real. Plasma paisajes imposibles, enfrentándonos casi a lo sublime, reinterpretado desde una lectura actual. Sus fotografías son una abstracción estética de una realidad que, según el autor, "no existe como tal, sino sólo como una construcción".

Sus obras plasman la visión de la sociedad contemporánea, tan contradictoria en muchos casos. Nos muestra la soledad del ser humano en un mundo de masas. Aparece, entonces, esa incoherencia entre la hipercivilización y la ausencia de los individuos; una sociedad hipermoderna, pero sin alma, con un gran vacío interno. Los objetos aparecen envueltos de soledad. Sus imágenes ilustran perfectamente la globalización en su cara más terrible, la verificación de lo innecesario que es el individuo.

No podemos hablar de Andreas Gursky sin hacerlo de Gilles Lipovetsky¹ y de la hipermodernidad:

"En el centro de la reorganización del régimen del tiempo social está el paso del capitalismo productivo a una economía de consumo y comunicación de masas, el relevo de una sociedad rigorista y

disciplinaria por una "sociedad-moda", reestructurada de arriba abajo por las técnicas de lo efímero, la renovación y la seducción permanente."

Debemos señalar también a Sébastien Charles, en la introducción del libro "Los tiempos hipermodernos" de Lipovetsky, comenta acerca del cambio en el comportamiento del ser humano en esta época. "Los individuos hipermodernos están a la vez más informados y más desestructurados, son más adultos y más inestables, están menos ideologizados y son más deudores de las modas, son más abiertos y más influenciables, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos."

Esta es la paradoja de la modernidad, conviven ese vacío del que hablamos con la vida superflua, la democracia, los derechos humanos... Es una nueva época basada en el individuo. Hipermodernidad significa hiperindividualidad, esto conlleva un debilitamiento del poder de los grupos. La hipermodernidad, además de hiperindividualidad, significa hiperconsumo. El hiperconsumidor se apoya tanto en sus emociones que nunca acaban de ser satisfechas. Todo esto comienza a partir de 1950, cuando aumenta descontroladamente la capacidad de producción y entonces, se genera una mutación social, que da lugar a la sociedad de consumo, a la sociedad de masas. En ella rigen la seducción y lo efímero, es la sociedad del deseo, que promete grandes dosis de felicidad y la evasión de los problemas. Pero esto conlleva una gran contradicción, pese a todo esto, el consumidor nunca acaba de estar satisfecho, y siempre viene, al final, la decepción. Nos enfrentamos a una mutación cultural donde debemos

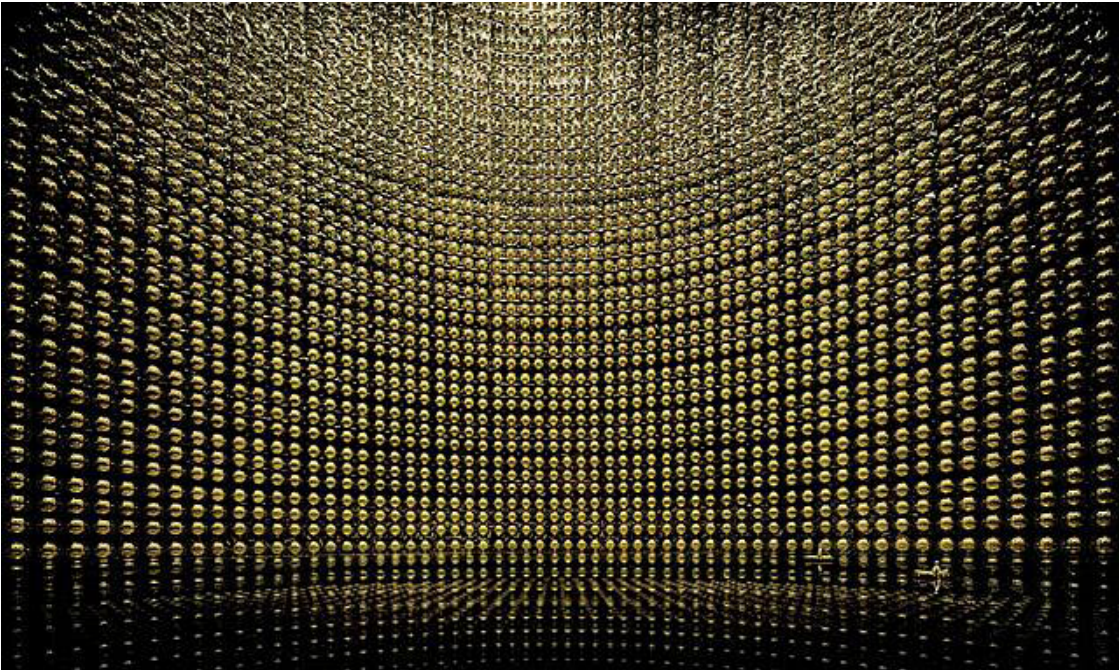
de tener precaución ante los goces inmediatos, y controlar la exaltación consumista.

Con respecto a la sociedad posmoderna, eminentemente urbana, Santiago B. Olmo en "El Terror de Las Imágenes" (2001) señala lo siguiente:

La ciudad representa mejor que cualquier otro símbolo la modernidad y el carácter urbano de la sensibilidad y la percepción contemporánea: concreta los deseos y los sueños del imaginario colectivo en la publicidad y en la luminosidad artificial de anuncios que anulan la noche, expresa en sus edificios el poder del capitalismo como sistema económico hegemónico, resume la exclusión y la marginación, traza nuevos mapas

de disolución y articulación social, compendia los problemas (también políticos) de lo cívico, y es el lugar donde se desarrollan los relatos caóticos de vidas individuales que funcionan como documentos.

Gursky retrata un sinfín de no-lugares², que nos invaden cada vez más. La hipótesis que defiende Marc Augé es que "la sobremodernidad es productora de no lugares". Un ejemplo donde podemos analizar estos no-lugares es su obra "Kamiokande" donde observamos Super-Kamiokande, un observatorio de neutrinos localizado en Japón. No podemos ejemplificar mejor un "lugar" más no lugar que éste.



Andreas Gursky, *Kamiokande*, 2007

También en sus aeropuertos, edificios de oficinas, contemplamos efectivamente la frialdad, la soledad, el hecho de ser un "lugar" creado para el paso, de tránsito, no es un lugar habitado, prescinde de alma. Son lugares hechos a medida para un mundo rápido, que vive a un ritmo vertiginoso, y que necesita de estos no lugares para poder desarrollar esas actividades que ha traído consigo el nacimiento de esa hipermodernidad.

Otra de sus imágenes impactantes son las que nos muestran las organizaciones masivas, como su serie "Pyongyang". Realizadas en Corea del Norte, este festival se organiza en honor al líder comunista Kim Il Sung.

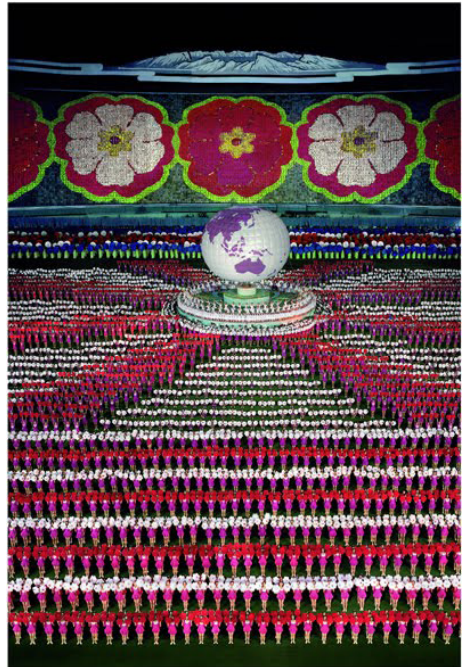
Incluye más de 50.000 participantes, que realizan coreografías, acrobacias, mosaicos, entre otras actividades. Aquí la persona no vale por ella misma, si no la masa, como resultado de la organización fascista.

En "Kuwait Stock Exchange I", observamos la bolsa de valores de Kuwait, donde el individuo no es nadie por sí mismo. El dinero y el negocio es el protagonista.

En su obra "Chicago board of Trade II", podemos ver como el individuo vuelve a no tener importancia. La prisa, la rapidez, como sinónimos de la vida contemporánea se muestran de manera precisa en esta fotografía.



Andreas Gursky, *May Day V*, 2006



Andreas Gursky, *Pyongyang I*, 2007



Andreas Gursky, *Kuwait Stock Exchange I*, 2007

Otras imágenes nos muestran la naturaleza, y como el ser humano quiere controlarla, algo imposible, ya que en cualquier momento un desastre natural puede arruinar un país entero. Sólo estamos forzando la máquina.

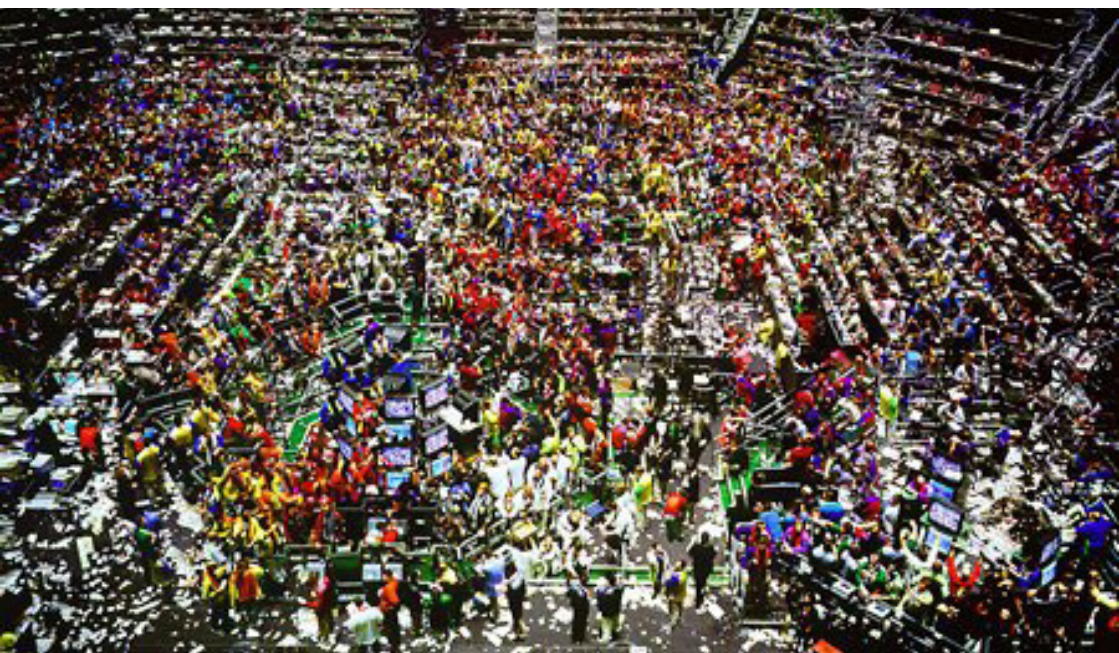
En la mayoría de los lugares que se plasman podemos transitar habitualmente, pero gracias a la visión del fotógrafo, con esas perspectivas y esos montajes irreales, nos transmiten una realidad aumentada del mundo en el que vivimos, y por supuesto nos lleva a realizar una reflexión del papel del hombre, en este momento insignificante, donde los medios de comunicación y la globalización no dejan lugar para el pensamiento individual.

Quiero ir concluyendo con esta

cita del propio autor, donde resume su concepción del mundo en que vivimos: "El espacio es muy importante para mí, pero de una manera abstracta. Quizás para intentar entender no solo que estamos viviendo en cierto edificio o en un determinado lugar, sino para darnos cuenta de que estamos viviendo en un planeta que está viajando a una velocidad enorme por el universo".

Gursky es un retratista de nuestra civilización, de la especie humana y de todo lo que nos rodea. "Yo no estoy interesado en el individuo". Sus palabras son fiel reflejo de la cultura posmoderna.

Sus fotografías nos resultan tan impactantes porque retratan un mundo (falsamente) perfecto, deslealmente humano, realizando



Andreas Gursky, *Chicago board of Trade II*, 1999

una crítica feroz, pero que, a su vez, el propio autor vive de ello. ¿Cómo se puede criticar algo estando inmerso? ¿Se puede criticar el consumismo y la falta de identidad del individuo cuando uno saca partido de eso?, ¿Realmente alguien puede criticar a esta sociedad, cuando a diario contribuimos a que así sea?

Al mismo tiempo que critica la sociedad de consumo, el artista vende imágenes que muestran eso mismo. Hacer negocio con lo que se ataca, ¡qué paradoja! Otra cara más de la sociedad hipermoderna.



Andreas Gursky, *Bahrein 1*, 2005

BIBLIOGRAFÍA

GILLES LIPOVETSKY, S.C. *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama, 2006.

OLMO, Santiago B. (2001). "El Terror de Las Imágenes". *Revista Lapiz* 176. Pag. Editorial

PÁGINAS WEB

<http://sdelbiombo.blogia.com/2010/042301-andreas-gursky.-el-fotografo-de-la-soledad-hipermoderna.php> (10/04/2013)

<http://www.cadadiaunfotografo.com/2011/02/andreas-gursky.html> (10/04/2013)

<http://bernardoperezandreo.blogspot.com.es/2009/05/el-individuo-hipermoderno.html> (10/04/2013)

<http://www.pablomartincarbajal.com/?p=160> (12/04/2013)

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/19564/Los_tiempos_hipermodernos http://matosas.typepad.com/competir_con_la_mente/2008/01/modernidad-posm.html (12/04/2013)

<http://elprincipiodeincertidumbre.net/blog/2009/10/26/tiempos-liquidos-vivir-en-una-epoca-de-incertidumbre/> (12/04/2013)

<http://www.its.caltech.edu/~squires/gursky/> (13/04/2013)

<http://luchadores.wordpress.com/2008/01/25/andreas-gursky-uno-de-los-mejores-fotografos/> (14/04/2013)

<http://blogs.deia.com/momentodecisivo/tag/andreas-gursky/> (14/04/2013)

<http://lifeinlomo.blogspot.com.es/2008/11/andreas-gursky.html> (18/04/2013)

<http://hiperrealidad.blogspot.com.es/http://neoarquetarquitectura.blogspot.com.es/2013/02/andreas-gursky-la-globalizacion-en.html> (21/04/2013)

<http://www.revistadefilosofia.com/16-19.pdf> (20/04/2013)

<http://martesenfocados.wordpress.com/acciones-fotograficas/fotografia-contemporanea/> (20/04/2013)

<http://www.marketingdirecto.com/actualidad/anunciantes/lipovetsky-el-hiperconsumidor-es-un-coleccionista-de-experiencias/> (17/04/2013)

http://www.fad.es/sala_lectura/C2008-CONF_LIPOVETSKY.pdf (17/04/2013)

<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2718> (15/04/2013)

NOTAS

1. GILLES LIPOVETSKY, S.C. *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama, 2006. P.63

2. Marc Augé acuñó el concepto “no-lugar” para referirse a los lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”. Son lugares antropológicos los históricos o los vitales, así como aquellos otros espacios en los que nos relacionamos. Un no-lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado... Carece de la configuración de los espacios, es circunstancial, casi definido por el pasar de individuos. No personaliza ni aporta a la identidad porque no es fácil interiorizar sus aspectos o componentes. Y en ellos la relación o comunicación es más artificial. Fuente. Wikipedia

La guerrilla del dibujo frente a la crisis: el humor indignado de la viñeta

PALABRAS CLAVES:

Humor gráfico indignado, prensa diaria
ilustrada, compromiso social, dibujo
satírico, crisis, actualidad, España.

KEYWORDS:

outraged graphic humor, illustrated
diary press, social commitment, satirical
drawing, crisis, present, Spain.

RESUMEN

Hay viñetas que formarán parte del imaginario español colectivo bien porque son documentos gráficos del momento histórico, porque recogen el descontento y la rabia del ciudadano indignado o bien porque, más allá de satirizar o hacer reflexionar -que no es poco- suponen un grito en contra de las políticas actuales y las injustas medidas que éstas toman frente a la crisis. La libertad y el compromiso del humorista gráfico español está en asumir la dimensión social de su trabajo en la situación de crisis actual y en pronunciarse no ya como heraldos de la voz común, sino como individuos directamente involucrados en un problema que a todos atañe. Con la cita de ciertas viñetas de prensa se verán en este texto las posturas adoptadas por los dibujantes españoles frente el gran problema de nuestra época.

ABSTRACT

There are cartoons that will be part of the Spanish collective imagination either because these are graphic documents of the historical moment or because they depict the popular discontent. What is more, apart of satirizing and inviting to think, those cartoons are a kind of calling against the current policies and their unfair measures regarding the way of tackling the crisis. The freedom and commitment of the artist must reflect the social dimension of its work and the artist himself must get involved in the social problems beyond being only a messenger. Some specific press cartoons will be mentioned in this text in order to understand the stance of the Spanish cartoonists facing the crisis.

Tal y como la convulsa política francesa decimonónica hubo de hacer frente a la feroz pluma de Daumier, en España a día de hoy contamos con lápices no menos capaces de analizar y juzgar los conflictos actuales, aunque a veces no sean estas puntas todo lo afiladas que podrían llegar a ser. Hay momentos en la historia de un país que se prestan más que otros a la crítica y el alzamiento de los intelectuales como representantes de la voz colectiva. Hay momentos históricos que por los acontecimientos que abarcan sirven de caldo de cultivo de las manifestaciones artísticas y los movimientos culturales más fructíferos.

En períodos de injusticias como el que vivimos cuando el artista debería ponerse al servicio de las causas más humanas y tomar consciencia de su papel de representante de la voz social para denunciar lo que otros menos influyentes no pueden. En España -como lo fueron en este sentido los años últimos de la dictadura y los primeros de la democracia- nos hallamos hoy en ese período en que artistas y pensadores tienen más que nunca el deber de asumir su papel de representación social y alzar sus voces -y sus lápices- contra la mala gestión, las sinrazones y la corrupción.

Si hay un artista que esté directamente relacionado con esta labor de denuncia es el humorista gráfico. Dado el contexto periodístico en el que trabaja, es de hecho el más versado en temas de actualidad y política y por tanto el que más responsabilidad social o comunitaria tiene, pues su obra está dirigida a un público mayoritario y por lo general, asiduo. Estos artistas no son sólo dibujantes en el sentido amplio de la palabra: son los dibujantes de la actualidad. Ya lo afirmaba Carlos G.

Reigosa (del tándem *RUFUS*), “un humorista que no haga referencia a la crisis está fuera del tiempo”¹. Y dado que la crisis es nuestra actualidad y nos afecta a todos -lamentablemente más a la vulnerable masa obrera que a los intocables cargos políticos- es su trabajo dibujar sobre ésta. Si el periodismo de hoy necesita algo, no es precisamente *el adepto que cambia cuando él cambia o que asienta cuando él asienta; su sombra*, decía Plutarco, *lo hará mejor*. Lo que la prensa y más aún la colectividad española necesitan es implicación por parte de los que en los diarios trabajan. Flaco favor hace a la sociedad un humorista que no se compromete, que no es insolente y al que le basta con dar someras pinceladas del asunto para divulgarlo sin exponer su propia postura. Sátira, socarronería, picardía y humor ácido e inteligente es lo que hace falta para estimular la actitud crítica de la ciudadanía, *pues está visto que es una forma de agitar conciencias adormecidas con técnicas que además son atractivas para el público*², un público que a su vez debe ser -y ha empezado a ser- más exigente con la información que recibe.

A diferencia de los articulistas, el humorista gráfico al igual que el columnista, tiene la suerte de tener mayor libertad para expresarse y más aun que este último si entendemos que con la potencia de las imágenes con las que trabaja, puede ofrecer testimonios de los hechos mucho más flexibles y dados a la reinterpretación. La palabra escrita en este sentido a veces constriñe determinados significados o connotaciones. El dibujo, por su naturaleza, está más abierto a la reflexión. El número de dibujantes que realmente se dedica al humor gráfico (nos referimos a secciones de

opinión y tiras humorísticas) con un cómodo respaldo económico es un número considerablemente reducido si lo comparamos con la cantidad de dibujantes que ejercen esta misma labor sin la "oficialidad" del contrato. La prensa española está articulada en torno a unos pocos grupos dominantes de distribución nacional³ y dentro de los periódicos son pocos los que tienen la suerte de formar parte del equipo. Como mucho de cuatro -en el mejor de los casos- llega a ser el elenco de dibujantes que compone la sección de opinión gráfica. De esta manera, los jóvenes historietistas tienen escasas ocasiones de entrar en juego, y son los últimos de una generación en extinción los que sobreviven en los periódicos de gran audiencia.

Si echamos un vistazo al panorama de la prensa diaria de tirada nacional, encontraremos buenos ejemplos de humoristas que prestan el pincel a la sátira política. Experimentados como son, su técnica es brillante; cada uno en su estilo, representan el trazo artístico, la calidad plástica madurada que les da la práctica, el bagaje. Uno de los más representativos, como no, es Andrés Rábago García cuyo pseudónimo El Roto nos es más conocido y encontramos en el diario *El País*. Más tirando al enfado que a la risa, las amplias masas negras, espesas y la sobriedad de las líneas y el color de Rábago acentúan el dramatismo de los acontecimientos que relata, por lo que es éste un lenguaje perfecto para tratar temas como los de la crisis que se desmarcan de lo que hace gracia y van hacia lo que molesta e indigna. Él mismo reivindicó en el encuentro *Lecciones y maestros* (Universidad Menéndez Pelayo, Santander, 19-21 junio 2012) la función social y el

servicio público de la sátira, al que aquí nos referimos. Sus viñetas hacen uso de un humor sereno, reflexivo y serio como apuntara Hinojosa Torres ("El Roto. Sátira de una sociedad"; *Tebeosfera*, 2004), y con un tono grave. Un ejemplo gráfico de todo esto se recoge en la viñeta publicada en *El País* el 16 de noviembre de 2012 cuyo texto figuraba: "¡Pero qué clase de orden económico es ese, que produce desorden social!". Otra referencia es la del 6 de septiembre del 2010 en la que una madre le recuerda a su hijo a la hora de ir al colegio, que "lo importante -para su futuro- no es lo que aprenda, sino al lado de quien se siente"; algo que pone en evidencia lo asimilado que tienen los ciudadanos el enchufismo imperante en España. A diferencia de su compañero Forges, quien normalmente retrata a los ciudadanos con la perplejidad del que no entiende, no se cree o no se entera de la película, Rábago los describe mejor informados, conscientes y críticos, como si ya hubieran dejado atrás esa fase de estupefacción y hubieran llegado ya al plano de la indignación y el enfado.

De otro lado más simplista y diplomático están las viñetas de Forges, también dibujante de *El País*. Los personajes lugareños y en cierto modo inocentes -y tan tiernos sin embargo- que pueblan sus dibujos a menudo están presentados frente a una clase política arrogante y ajena a la opinión de su ciudadanía. Éstos ponen de manifiesto el descaro y la deshonestidad que suelen mostrar estos políticos nuestros frente a sus ciudadanos. Una viñeta en la que queda perfectamente inmortalizado el carácter de sus campechanos protagonistas es la del 17 de noviembre del 2011, días antes de las

PORRA EXIBISI

¿EL BONITO JUEGO DE LA
ESPERADA FRASE?



MONTE UNA ANIMADA "PORRA"
CON SUS FAMILIARES/AMIGOS PARA ACERTAR
CUÁNTO TARDARÁ, EL VENCEDOR TEÓRICO DEL DÍA 20,
UNA VEZ CONOCIDA SU VICTORIA, EN DECIR LA FRASE:
"HEMOS SIDO ENGAÑADOS; LA HERENCIA
ES MUCHO PEOR DE LO QUE NOS INFORMARON"

nombre
del/de la
"porrante"

APUESTA POR 3 SEGUNDOS

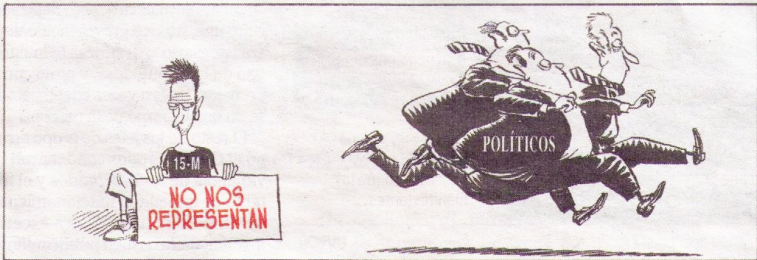
APUESTA POR 20 SEGUNDOS

APUESTA POR 1 MINUTO



Forges, El País, 17 nov 2011

RICARDO



Ricardo, El Mundo, 1+ de mayo 2011

elecciones que dieran la presidencia al señor Rajoy, con la que hace referencia a la -más que conocida- costumbre de los políticos españoles de *escurrir el bulto* ante la responsabilidad de encontrar soluciones y alegar como justificación la herencia recibida. Si algo de especial se le añade a los entrañables *Cosma, Blasa, Mariano* y los tantos otros personajes de Forges es que inventan un lenguaje nuevo, gracioso, disparatado y asequible aun con todo a cualquier público. Con las viñetas de Forges uno parece sentirse menos miserable ante las circunstancias actuales y se rinde a la sonrisa fácil.

De *El País* citaremos también a Peridis, quien por su parte representa más la síntesis plástica, el ahorro de recursos artísticos. Y con esa simplificación y línea rápida resuelve también sus chistes que componen un diario de la vida política del momento. Su dibujo tiende a la caricatura y con él hace un retrato cómico de la esencia o "los perfumes" (así lo describía él mismo durante el encuentro *Lecciones y maestros*) de los personajes de nuestra época. Si bien, son un retrato paródico pero siempre ligero carente de la picardía o malevolencia del

dibujante que ataca o pretende provocar. La viñeta del 11 de mayo del 2010, donde un Garzón amortajado a punto de caer por un precipicio se descubre *bien atado* a la cuerda que lo ha de proteger del golpe.

Otro de los más interesantes dibujantes de la prensa diaria nacional es Alfons López, único representante del humor gráfico de la sección de opinión del diario digital *Público*. Su virtuosismo y agudeza se devela en una depurada técnica de la acuarela combinada con la sinuosa y más contenida línea opaca -fantástica línea- de la tinta china que contiene las libres manchas de color. En su caso, destaca la elegancia e ironía con que trata los temas. La viñeta del 28 de noviembre de 2012 es muestra de su actitud crítica frente a la clase política: una chica que se gira hacia nosotros comenta: "El nivel de la mayoría de políticos y empresarios es tan espectacular que pasaremos a la historia por haber inventado la *Mediocracia*". La del 30 de enero de este año refleja lo bochornoso de la corrupción en España, en la que unos gobernantes se tapan los ojos -los unos a los otros- como solución conjunta a este mal tan acusado en nuestro país.



Alfons López, *Público*, 30 enero 2013

Las figuras amables y reflexivas de Mingote están a caballo entre la caricatura y la cómica simpleza de los personajes de Forges y el estilo tajante y afilado de El Roto. Sus personajes, a menudo pensativos, dejan abierto al público el tema expuesto e invitan a la reflexión. Lo que publicara hasta abril de 2012, fecha en la que nos dejó, es buena muestra de su estilo plástico y humorístico. Su trabajo, siempre reconocedor del talento en otras trincheras (Máximo, Forges...), numerosas veces hizo referencia a otros humoristas gráficos o incluso a viñetas propias publicadas en otros tiempos haciendo gala de su sencillez y honestidad como la del 20 de febrero de 2010, en la que el propio dibujante retratado en la viñeta recuerda otra viñeta de 1977 que hacía alusión a la crisis de finales de los 70. Numerosas veces representó también a la *justicia*, esa *Temis* voluptuosa alzando una balanza y con la venda en los ojos que la hace tan objetiva aunque Mingote la mayoría de las veces -dado nuestro contexto de tramposos- la retrata levantando la venda para ver a quiénes tiene que juzgar.

En otra vertiente estética no menos hábil y con otro tipo de humor menos austero o serio, se sitúa la obra de Manel Fontdevila, dibujante de *Público* hasta febrero de 2012. Sus dibujos son una delicia a la vista, tanto por el movimiento expresivo de sus personajes como la originalidad de sus composiciones. La fuerza de los trazos gruesos, toscos, rotos, menos sinuosos que los de su colega Alfons López, y el humor desenfadado y jocoso lo hacen más tendente a la tradición satírica y socarrona, prestándose más a deformar y criticar la realidad y esbozar una sonrisa cómplice -aunque no menos sensata- en el espectador.

Fontdevila es uno de los autores que más se mojan a la hora de representar la actualidad y comprometerla, exhibiendo abiertamente su propia postura. Precisamente Manel Fontdevilla, colaborador de *El Jueves*, publicó además el libro *¡La crisis está siendo un éxito!*, con Astiberri Ediciones donde recogió imágenes que publicó durante los cinco años que trabajó en el diario *Público*, al que le siguió un año después *¡Esto es importantísimo!*, con el apoyo de la misma editorial. De Manel resulta genial la publicada en el blog el 10 de junio del 2011, en la que Zapatero con unas tijeras más grandes que él, avisa a de tener cuidado a la representación personificada -por supuesto en un gigantesco magnate con puro- de la banca pues va a proceder a los recortes (en este caso de las cabezas de la empuñecida clase obrera que pareciera ajena al hecho y está ensimismada en sus tareas). Del 21 de mayo del mismo año, la viñeta representa a un "reflexivo" rey Juan Carlos que se pregunta la relación entre la democracia y "lo real", sin llegar a entender -qué va a entender si una cosa excluye la otra- al ver pasar a una pareja de manifestantes con pancartas del lema "Democracia real YA". La que representaba a Camps en una televisión tratando de justificar sus *trajes* mientras en primer plano unos indigentes duermen al arropo de unas pancartas de campaña electoral, además de ser crítica es como poco el reflejo de una triste realidad.

De entre los dibujantes de *El Mundo*, Idígoras y Pachi o Ricardo son buenos ejemplos. De los primeros es destacable por su visión casi premonitrice de los desahucios la viñeta publicada el 6 de diciembre del 2008, que alude de forma irónica al derecho constitucional de los



El Roto, El País, 16 noviembre 2012

españoles a una vivienda digna. Y la del 29 de diciembre del mismo año en la que presagia un 2009 aun peor que el anterior año es también original.

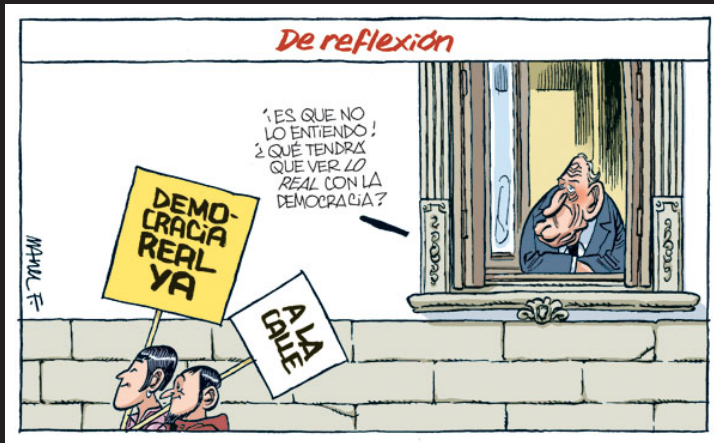
De Ricardo, cuya técnica también hay que subrayar, merece ser destacada la viñeta del 17 de mayo del 2011-que representa a un indignado del Movimiento del 15-M señalando que ni los políticos ni los manifestantes violentos le representan-, por su certera representación de los hechos y los ideales de un movimiento pacífico. Otra interesante es la que representa a Rubacaba y Rajoy en pleno Congreso bailando, con un enunciado que proviene de las gradas que dice "Están todos los días peleándose, pero tocar hablar de corrupción y ya ves...".

En el diario ABC destaca el trabajo de Puebla, recogido en la sección *El sacapuntas*, cuyo dibujo es de una calidad muy notable. La viñeta del 18 de febrero del presente año señala la importancia que ha perdido un robo a mano armada -que parece

una niñería a la víctima- frente a los serios y graves casos de corrupción del país, aunque claro está, en lugar de hacer mención a alguno en concreto, queda todo recogido o aludido bajo el titular "Corrupción" de un periódico dibujado en la viñeta. La del día 21 del mismo mes es más comprometida: en ella el dibujante retrata a Jordi Pujol junto a un grupo representativo de la corrupción más actual (Bárceñas, Urdangarín, Wert y Gao Ping), alegando que "los abajo firmantes manifiestan que lo que toca es hablar de Lance Armstrong" haciendo referencia a la desfachatez con la que rehúyen admitir sus culpas y delitos.

En *La Razón* tres figuras forman el repertorio humorístico: los conocidos como Caín, Esteban y Borja Montoro. El estilo y la técnica del primero curiosamente tienen reminiscencias a la obra del caricaturista Sciammarella de *El País* e incluso a la línea de Alfons López. Su estética pictórica trabajada casi siempre desde un encuadre cerrado y frontal -como de primer plano- junto con un humor algo más reflexivo que el de sus compañeros, lo hace la apuesta más interesante de las tres. Se viene a la mente una viñeta que representa una figura anónima sujetando un voluminoso estandarte, y junto a ella el texto "Los nacionalistas sirven para detectar la presencia de extranjeros en su patria", un juego pícaro con la ambivalencia de los términos *nacionalismo* y *extranjero*.

Del segundo dibujante igualmente resulta llamativo el cierto parecido estilístico (aunque se queda en un mero intento) con la obra de Mingote, aunque malograda y poco conseguida. Del mensaje que se deja ver de este descuidado dibujo cabe decir que refleja, como el de sus compañeros de diario, la tendencia



Manel, Público blog
21 Mayo 2011



Puebla, ABC,
21 enero 2013



Borja Montoro, La
Razon

ideológica del mismo. La viñeta alusiva a los escraches lo deja claro: un texto que reza “Se hacen escraches. Especialidad: Diputados, senadores y concejales. Servicio a domicilio” demuestra la tendencia al chiste fácil -que no llega a ser chiste- y sin más contenido.

Borja Montoro por su parte ofrece un nivel artístico superior al último mencionado y quizá podríamos decir más actualizado o de moda. Aunque falto de carisma en los chistes y mensajes dirigidos expresamente a una audiencia habitual, hace uso de recursos gráficos en ocasiones atractivos. Un ejemplo de este estilo es la viñeta que representa a Rajoy alejado de la audiencia por dos pantallas, haciendo alusión a la excesiva desvinculación del presidente con la población pero con un texto muy ligero en comparación con otros dibujantes que trataron el mismo tema. Otra viñeta en la que aparece representado un párroco le delata una sobrada y poco acertada justificación al aborto.

En *20 minutos* merece la pena destacar la sección *...Y sin embargo se mueve* de Eneko, quien aunque no imprime al mensaje mayor implicación o protesta, al menos hace uso de un sintético estilo gráfico que es suficientemente eficaz para transmitir la información. Ejemplos de este carácter sencillo y directo sin mayores pretensiones son por ejemplo las viñetas que dedica al tema del bipartidismo (1 de marzo de 2013, 16 de junio de 2011, 12 de septiembre de 2011...), al que recurre quizá con demasiada frecuencia. La del 6 de febrero de este mismo año es al menos ingeniosa gráficamente al representar la esquina de un sobre sumergido en el océano como el iceberg contra el que

va a colapsar un buque que representa al Partido Popular.

En el periódico *La Vanguardia* destacan las aportaciones de Jaume Capdevila o KAP en el blog *El último mono*, además fundador de Dibujantes sin Fronteras y creador junto a otros autores del comprometido libro *Enfoteu-vos-en humor indignat*. Sus propuestas frescas y divertidas se pueden resumir en la viñeta del 5 de febrero sobre un Bárcenas que se contradice en su propia defensa.

Finalmente, el tándem Emebé más De Juan (Miquel Benítez Lahuerta y Federico De Juan) figura como la única representación de la sección de humor gráfico de *La Gaceta*. Hay que decir que la calidad artística de esta pareja es muy discutible y sus chistes no son más ingeniosos. Con un uso excesivamente artificial y evidente de lo digital (degradados, fondos y texto poco integrados en la imagen...), queda muy por detrás de los dibujantes de otros periódicos.

Pero aparte de que ofrezcan tan buenas muestras de calidad artística, lo que al final interesa es el mensaje. Y aunque si bien nos han dejado sin duda excelentes y muy representativas viñetas a lo largo de los últimos cuatro años, en general si de algo peca el grupo de dibujantes españoles afincados en los diarios dominantes es de esa genialidad y osadía que imperaba en los humoristas gráficos que convivieron con la Transición. Aquéllos, que independientemente de responder a un determinado credo, criticaban lo que a título personal -pero siempre desde la atenta mirada social- les parecía más o menos injusto. La postura de la mayoría de los humoristas gráficos consagrados de la actualidad no deja de ser aquélla de la tendencia del periódico para el

que trabajan, siendo, dependiendo del momento, más o menos centrales o más o menos “laterales”. En definitiva cabe preguntarse cuando uno acude a la sección de humor gráfico: ¿humor crítico real o pseudo-crítica evasiva?, ¿implicación o chiste fácil?

Aún con todo no sorprende que haya esa cierta falta de valentía por parte de los humoristas gráficos españoles en la exposición de los hechos y las ideas de las viñetas. Ya cuando *la crisis de las viñetas de Mahoma* la mayoría de los dibujantes españoles demostraron poca implicación y una autocensura inexcusable en un tema que les concernía más que a nadie. Poca solidaridad profesional demostraron y si no apoyaron la causa cuando se cuestionó la libertad de expresión del humor gráfico -aunque más tarde defendieran el derecho a la misma libertad cuando la polémica portada de *El Jueves* dirigida a los príncipes fue “secuestrada”, tampoco podemos esperar hoy que se pronuncien sin tapujos en determinadas ocasiones desde sus acomodadas posiciones sujetas por las ideas imperantes del diario al que pertenecen.

Hay otras propuestas dignas de mención de jóvenes dibujantes que por falta de tiempo se quedan en el tintero. Numerosos son los dibujantes que a través de originales y algo más atrevidas propuestas -a menudo a través de la red- están contribuyendo a difundir las ideas de la colectividad, a esbozar -nunca mejor dicho- un mapa del panorama actual y a levantar sus lápices a modo de pancarta y manifestarse ante lo que a todos nos parece cuanto menos reprochable. Muy acertadamente además han sabido aprovechar la fácil difusión, interactividad y flexibilidad que ofrece hoy la red. Casos que merecen ser

mencionados son: los blogs *Spanish Revolution* de Santiago García y Pepo Pérez, o el diario gráfico *Cuatro cosas* de Enrique Flores; la novela gráfica *Andando*, de Alejandro Torres, Daniel Riego y Albert Carreres, donde tres personas afectadas de diferente forma por la situación actual, hacen frente a sus problemas; los dibujantes de *El Jueves*, la única revista de humor gráfico satírico española que sigue en vigencia; la interesante selección gráfica sobre el movimiento 15-M *Yes we camp: Trazos para una (R)evolución*, con numerosas colaboraciones como Jan, Paco Roca, Carlos Giménez o Alfons López; las obras de Aleix Saló (*Españistán*, *Simiocracia* y el recién estrenado *Europesadilla*); o la anteriormente citada *Enfoteu-vos-en, humor indignat*, de la O.N.G. *Dibujantes sin fronteras*, un libro en el que colaboraron más de 40 humoristas.

El mundo de la viñeta ha hecho así hueco a los temas candentes de esta compleja y descalabrada actualidad. Unos más que otros han conseguido plasmar con sus trazos las ideas imperantes del pueblo y las sandeces de la cúpula política y los otros simplemente han hecho lo que han podido, documentando gráficamente los sucesos sin “pringarse” más en el asunto. Sean más o menos comprometidas, todas y cada una de las viñetas dedicadas a la burbuja inmobiliaria, la crisis bancaria, los “trajes”, “sobres” y la corrupción, las acongojantes cifras del desempleo, las luchas y pancartas del 15-M o el drama de los desahucios, no dejan de ser sino el álbum gráfico y los testimonios del momento histórico que nos está tocando vivir. Lo bueno del humor gráfico es que, a pesar de todo, nos saca una sonrisa.

NOTAS

1. En la entrevista realizada por el diario *El Confidencial* el 5 de marzo de 2013, con motivo de la exposición de las viñetas de Rufus-tándem formado por Carlos G.Reigosa y Leopoldo Fernández Ortega en la Casa de Galicia, en Madrid. <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2013/03/humor-gallego-vinetas-rufus-expone-madrid-20130305-107080.html>
 2. MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia: "La libertad de expresión más allá de los límites de la viñeta". Revista Web *Tebeosfera* 2ª Época 2, 3 de Diciembre de 2008. ISSN: 579-2811. Consultado el 12 Febrero de 2013.
 3. BARRERO, MANUEL: "Humor gráfico en la prensa española del siglo XXI". Revista web *Tebeosfera*, Sección No sólo son tebeos/ 6. <http://www.tebeosfera.com/1/Seccion/NSST/06/HumorGrafico.htm> Consultado el 3 de marzo de 2013.
-

Ciudad postmoderna, ciudad surreal

(La superposición de ciudades como característica surreal del urbanismo postmoderna)

PALABRAS CLAVES:

Arte contemporáneo; Surrealismo; surrealista; surreal; ciudad surrealista; ciudad postmoderna; superposición urbana; siglo XX y XXI..

KEYWORDS:

Modern art; Surrealism; surrealist; surreal; surrealist city; postmodern city; urban superposition; XX and XXI century.

RESUMEN

Los análisis que en torno a la ciudad contemporánea se han llevado a cabo por algunos investigadores en las últimas décadas, nos permiten establecer paralelismos entre aquella y la ciudad surrealista. A través de una de sus características, la superposición, podemos aproximarnos a la naturaleza surreal del urbanismo actual. Se trata a su vez de un aspecto detectable en número destacado de propuestas artísticas postmodernas cuando tratan de representar la ciudad.

ABSTRACT

The analyses of the contemporary city carried out by researches in recent decades allows us to draw parallels between that city and the surreal one. Through one of its characteristics, superposition, we can approach to the surreal nature of the current urbanism. This is a detectable aspect in a high number of postmodern artistic proposals when they try to depict the city.

Breton murió en 1966, y aunque se dijo que con él también lo hacía el Surrealismo ha permanecido vivo su espíritu transformándose en una diversidad de propuestas. La ciudad (y su representación en el arte) es uno de los ámbitos en los que podemos afirmar que el mismo continúa presente¹. Trataremos de mostrar en este trabajo una de las cualidades que definen la ciudad actual, la última ciudad, a través de las declaraciones de algunos de los autores que la han diseccionado y su conexión con la ciudad surrealista por excelencia, París, que nos harán dudar sobre el tipo de territorio en que vivimos (o el artista representa), si en uno situado en la cruda realidad o en uno más cercano al sueño (o la pesadilla). Si atendemos a las manifestaciones que a continuación voy a exponer, nos aproximaremos a algunos de los discursos que nos ayudan a entender cómo la ciudad se ha convertido en una de las fuentes iconográficas más importantes para el arte contemporáneo. La representación de la ciudad así como la de su arquitectura se han vuelto “espacios irreales de tan precisos, mágicos de tan pretendidamente objetivos”².

Una cosa es la ciudad proyectada y construida y otra la practicada, la que le da contenido y en ocasiones puede ser imprevisible. La superposición urbana es una de las características de la ciudad que hacen, tanto de la ciudad del Surrealismo clásico como de la actual, un espacio surrealista/surreal. Vamos a partir del concepto de “la ciudad como arquitectura” de Aldo Rossi para rastrear la existencia de varias ciudades en una sola, invisibles, evidentes o contradictorias, como causante de la surrealidad urbana. En su obra *La*

arquitectura de la ciudad afirma:

Por arquitectura de la ciudad se pueden entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería o de arquitectura más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a conceptos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, de una forma propia³.

Lo que Rossi opina sobre la afirmación de Marcel Pöete de que la razón de ser de la ciudad se encuentra en su continuidad, nos es de gran ayuda para conocer en un principio cual es la composición de la misma:

Aceptar esta continuidad equivale a considerar como hechos de naturaleza homogénea todos aquellos elementos que encontramos en determinado territorio; o mejor dicho, en un entorno urbanizado, sin suponer que exista ruptura entre un hecho y otro [...] hemos de admitir que dentro de la estructura urbana hay algunos elementos de naturaleza particular que tienen el poder de atrasar o acelerar el proceso urbano y que, por su naturaleza, son bastantes destacados⁴.

Quiero destacar de la anterior cita el hecho de que existan fenómenos que rompen no solo la homogeneidad de la ciudad sino también el tiempo de la misma. Esto es algo que contribuye a esa superposición que se produce en la urbe de nuestros días. Siguiendo a Baudelaire (cuando afirma, que en la coexistencia de los campanarios y

de las chimeneas de las fábricas se encuentra la coexistencia del mañana y del ayer para formar el mundo de hoy), y teniendo en cuenta a Augé (cuando habla del mundo moderno de acumulación⁵), podemos deducir que en una ciudad conviven diferentes tiempos, y si a cada tiempo le corresponde una ciudad, podemos decir que la ciudad es una acumulación de muchas ciudades. El reconocimiento de lo maravilloso en lo cotidiano llevó a los surrealistas (y nos lleva en la actualidad) a pensar que en los mismos espacios y lugares se sobreponen dos ciudades. ¿Por qué no más? Como se pregunta Juan Antonio Ramírez⁶.

En la obra de Albert Camus *Guía corta para las ciudades sin pasado*, afirma:

Las ciudades de las que hablo [...] son ciudades sin pasado [...] Durante el aburrimiento de la hora de la siesta, su tristeza es implacable y no tiene melancolía. En la luz de la mañana, o en el lujo de las tardes, sus delicias no son tiernas. Estas ciudades no dan nada a la mente y ofrecen todo a las pasiones. No son apropiadas ni para el saber ni para las delicadezas del gusto⁷.

Entre la ciudad real y la ciudad utópica actúa de mediadora un mapa mental que incluye lo real para imaginarlo irreal, lo ideal o eso que tiene que ser recordado. Tradicionalmente los arquitectos extraen del material del que está hecho la ciudad real los elementos necesarios para construir sus mapas mentales de esta, convirtiéndola en un teatro de la memoria accesible a sus habitantes⁸.

En el París surrealista ya conviven diferentes ciudades. El mercado de Les Halles fue considerado otra ciudad, a medio camino entre lo imaginario y lo real, dentro de la propia capital francesa. En la citada obra de Aragon vemos dos realidades urbanas superpuestas o que se confunden: "Cuál no sería mi sorpresa cuando atraído por una especie de ruido mecánico y monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verdosa, en cierto modo submarina, cuya fuente permanecía invisible"⁹. En *La llave de los campos*, Breton apunta a la existencia de ciudades superpuestas, así como a la posibilidad de diseñar la nuestra propia a través del paseo:

Los pasos que, sin necesidad exterior alguna, nos devuelven durante años a los mismos puntos de una ciudad, dan testimonio de nuestra sensibilización creciente a algunos de sus aspectos que se presentan oscuramente bajo una luz favorable u hostil. El recorrido de una sola calle un poco larga y de transcurso bastante variado –la calle Richelieu, por ejemplo–, por poco que uno detenga su atención, ofrece, con los intervalos que podrían precisarse por el número, zonas alternantes de bienestar y malestar. Un mapa, muy significativo, sin duda podría ser el dibujado por cada uno, marcándose en blanco los lugares que frecuenta y en negro los que evita, y quedando el resto iluminado en función de la mayor o menor atracción o repulsión, mediante una gradación de la gama de los grises¹⁰.

En la ciudad transitada por los miembros del movimiento encontramos superpuesta otra, la urbe surrealista producto de una lectura selectiva¹¹ de los lugares, que se saben ver como portadores de la maravilla a la que hacía mención Breton. Por ello visitan edificios desconocidos, solares ruinosos, calles poco frecuentadas (los cuales veremos en el capítulo dedicado a la casa *unheimlich*). Molly Nesby nos habla de una tercera ciudad partiendo, por un lado, del momento en el que París y la mujer parisina llegan a confundirse, y, por otro, del hecho de que Eugène Atget ve la ciudad más allá de su sexualidad. Es una ciudad que surge como consecuencia de separar el espacio de lo sexual. La autora dice que el proceso no fue rápido y fácil, debido en parte a que la imagen de la misma tenía que ser descubierta¹².

Entre todas las fotografías que nos muestran la modernidad de la capital francesa, Atget expone la ausencia, mirando hacia tal momento como a un espacio vacío. Sus fotografías excluyen el bulevar y a la mujer, dejando un hueco que supone una marca, como si se tratara de una huella. En esta obra de ensueño desplaza a la burguesía, tan difícil de recortar de esos escenarios, y sus "genitales ideas fijas". La tercera ciudad de Atget está hecha de tiendas, cabarets, circos y vendedores ambulantes, conformando un eje a través de lo moderno cuyos límites están marcados por lo que esta urbe excluye¹³.

Se trata de una ciudad "sin parisinas, sin personajes, sin tramas, sin Nadja", con espacios fuera del bulevar envueltos por la capa urbana de la clase trabajadora. El vacío de sus fotografías representa la modernidad

a la vez que nos mantiene en la ignorancia. Nesby afirma que se trata de fotografías "diseñadas para ser vistas por el hombre en la biblioteca, el lugar donde el panorama social fue consultado y preservado". La figura de la parisina está implícita en la categoría del archivo. El que visita la biblioteca será casi siempre un burgués al que Atget, en lugar de ofrecer una dama de la capital francesa, le ofrece la tercera ciudad, el vacío. "La mirada del que las observa estaba socialmente construida por el tipo de vacío del documento [...] que posibilita que el espacio de la ciudad se cruza con el espacio de la biblioteca a través de la mente y el cuerpo del que lo mira". En *Port des Invalides* (1913), los obreros han parado de cargar piedra para la construcción de un puente. El artista elige un momento en el proceso de construcción tanto del puente como de la imagen de la ciudad antes de que esté completamente transformada y su alegría sea convertida en espectáculo, justo "cuando la tercera ciudad se muestra cruda"¹⁴.

La nueva ciudad contemporánea también cuenta con sus superposiciones urbanas. Marchán Fiz, que también incide en la idea de que la ciudad surrealista se encuentra superpuesta a otra ciudad, percibe "una metáfora geológica que descubre de continuo rostros desconocidos en aquello que nos era familiar"¹⁵. El autor propone aplicar el término heterotopía –concepto planteado por Michel Foucault en el año 1967– para referirse al heterogéneo espacio contemporáneo, frente a la organización jerárquica medieval. La herotopía surrealista mina el lenguaje "enfrentando las cosas en un campo de interferencias



Eugène Atget. Port des Invalides (1913) ; Un coin du quai de la Tournelle (2011)

atravesado por múltiples perspectivas que ahondan en los desfases y las discontinuidades”¹⁶. Otra urbe que se superpone en nuestros días es lo que Amendola denomina “ciudad narrada”. Se trata de una ciudad que solo está reservada para unos pocos privilegiados que se acercan a la literatura y que se ha popularizado a través del cine y sobre todo de la televisión. La ciudad narrada nos permite conocer el lugar antes de visitarlo físicamente, y se convierte así en una versión más precisa de la que nos puede ofrecer la ciudad real¹⁷. Amendola habla de unas ciudades *real-and-imagined* (reales e imaginadas) o *postsuburbia*¹⁸, en las que lo real y lo imaginario se confunden de manera evidente, como ocurre en el condado de Disneyland, o que parten de la ciudad convencional y se vuelven hiperreales, como es el caso de Orange County. Este el modelo final al que tienden las demás urbes.

Existen otras tres ciudades que cada vez son más coincidentes y que provocan una desaparición de los límites entre realidad y ficción. Se trata de la ciudad vivida, la ciudad imaginada y la ciudad deseada. La

ciudad que esperamos tiene que ver más con la que soñamos, lo que provoca que la metrópolis real tenga que ver más con la imaginación que con la realidad, siendo un objetivo imaginario a perseguir.

Félix Duque, por otro lado, utiliza los términos *Bit City*, *Old-line City* y *Sim City*. Cada una de estas urbes están presentes en las otras dos: la primera sería una ciudad-límite sin centro, el territorio de lo laboral y lo económico, donde se pasa del lugar en el que hay que estar presente para aprender a ser ciudadano a un lugar visitable virtualmente¹⁹. La segunda es una parodia *kitsch* de la antigua ciudad europea. Un simulacro llevado a cabo con las piezas originales. Y, por último, la *Sim City* que crece de forma ramificada, destinada principalmente a que el ciudadano, que posiblemente viva en otra modalidad de no-ciudad, se divierta en todas las variantes que van desde la ciudad de Las Vegas a Disneyland²⁰.

En las *Sim Cities* se usan las nuevas narraciones (adaptaciones literarias, videojuegos...) ²¹ para poner en funcionamiento antiguos espacios olvidados del casco histórico. Son

sucursales de bares irlandeses en centros históricos, cafés literarios recreados y listos para consumir por los turistas, teterías importadas pero inexistentes en el supuesto país de origen. Además, este decorado se multiplica convirtiéndose en *cities* idénticas y que solamente distinguimos por el entorno natural o los accidentes geográficos. La *Old City* se convierte en *Sim City* y con el desarrollo tecnológico se mantiene conectada a la *Bit City*. Las ciudades pasan a ser versiones soñadas de sí mismas y se convierten en parques temáticos, los almacenes se convierten en viviendas, los antiguos teatros en clubs de música electrónica, las iglesias en museos, sobrepasando lo funcional y transformándose en espectáculo.

Nos interesa aquí la metrópolis no como una entidad que es fundada y que se expande, sino como una suma de diferentes partes que han sido constituidas en diferentes tiempos y que hacen de ella una nueva realidad. A la vez que se vacían las ciudades y su población se incorpora a las *edge cities* (ciudades al margen), quedan tras de sí unos espacios que constituirán la ciudad postmoderna. En la ciudad posmoderna hallamos un nuevo fenómeno conocido como *gentrificación*, mediante el cual áreas enteras son rehabilitadas y ofrecidas a grupos sociales con un nivel adquisitivo superior, haciendo que sus anteriores habitantes abandonen la zona en busca de otras más baratas. Otra nueva superposición.

En el collage que supone la ciudad postmoderna caben todas las ciudades, y no solo las que tradicionalmente han sido habitadas y visitadas, sino también las virtuales. La *Simcity* es un reflejo de la ciudad real que a su vez reproduce la *Sincity*.

El paseante que camina por la ciudad virtual se vuelve *tecnoflâneur* por partida doble: a la vez que va construyendo mediante un programa informático una metrópoli virtual, puede usar la metrópoli real a través de su pc. Ambas ciudades se mimetizan y nadie nos asegura que sus habitantes-usuarios residan en las mismas. El hecho de que en la ciudad todo se proyecte como un icono la convierte en un *desktop*. En la pantalla del ordenador encontramos una ciudad virtual que es proyectada a la ciudad real²².

En la ciudad contemporánea se produce también una superposición de realidades, que podemos ilustrar acudiendo de nuevo a Marc Augé –para quien en las pantallas del planeta se mezcla la información, la publicidad y la ficción– a las series norteamericanas como mejor forma de conocer la realidad y de estar informados²³. En su trabajo dedicado a los no lugares, Augé subraya la coexistencia de dos mundos diferentes en la modernidad, y cita a Starobinski al afirmar que tal coexistencia es lo que hace la ciudad moderna (“chimeneas y campanarios confundidos”)²⁴.

Pero hay todavía una ciudad más, simultánea de la ciudad de nuestros días: la ciudad real. Es la ciudad que amenaza constantemente a la de los sueños y que, a su vez, es necesaria para que esta pueda existir. La diferencia entre los marginales actuales y los del París de Haussmann es que estos estaban a la vista, mientras que ahora, en el espacio de los centros comerciales, deben ser ocultados²⁵. La posibilidad, por tanto, de introducirse en ese mundo de sueños dependerá siempre del nivel adquisitivo.

De todas las propuestas similares que encontramos en los últimos años en el ámbito artístico, vamos a destacar una de ellas por su gran interés y porque en la misma se materializan muchos de los conceptos aquí tratados. Se trata de la investigación de los artistas Erik Blinderman y Lisa Rave que dió como resultado un vídeo de 30 minutos titulado *The Villages* (2011). En este inquietante trabajo nos muestran dos ciudades, asentamientos o comunidades reales pero introducidos, por una serie de circunstancias, en el territorio de la surrealidad. Por un lado *The Villages*, en el estado norteamericano de Florida, una población de 80.000 habitantes –jubilados de más de 55 años– cuyo lago y edificios coloniales de estética decimonónica fueron diseñados por especialistas del espectáculo de los Estudios Universal y finalizados en un año. La ciudad cuenta además con una banda sonora que proviene de una estación de radio de un inversor privado cuya corporación tiene participaciones en la mayoría de los edificios públicos. Intereses cívicos y comerciales, realidad y ficción se desdibujan en lo que aparentemente se ofrece como un paisaje de Florida.

La otra entidad urbana que aparece en el vídeo es Swakopmund, una colonia fundada en el siglo XIX en la costa oeste de Namibia. Lo surreal del lugar se manifiesta en dos circunstancias diferentes. Por un lado encontramos un paisaje africano ocupado por urbanizaciones norteamericanas bastante similares a las del caso anterior, *The Villages*, pero con un origen y costumbres alemán, y cuya

aparición colonial es mantenida por los trabajadores africanos de la zona. Por otro lado, Swakopmund ha sido escenario de una miniserie de televisión llamada *The Prisoner* (2009), en la que un hombre llega a una misteriosa ciudad llamada *The Village* (el nombre, curiosamente, es casi idéntico al caso anterior), de la cual por extraños motivos, no puede escapar.

Blinderman y Rave establecen conexiones visuales y conceptuales entre ambos espacios para ofrecernos dos versiones de la construcción un paisaje sintético. La imagen de los habitantes de Swakopmund jugando al golf resulta en este sentido significativa. Se trata de un deporte que hay que si se quiere pertenecer a un determinado estatus. Siendo un desierto se ha instalado un campo de golf de arena. Lo más interesante de *The Villages* es la tercera realidad que se produce por la similitud entre ambas ciudades o poblaciones y la falta de cortes con que están editadas y relacionadas ambas. Hay una realidad ficticia en ambas ciudades, nutrida de una inquietante calma e ilusoria felicidad que invierte el sentido de la habitabilidad: dan ganas de escapar de allí. Con esta obra, Blinderman y Rave colaboran en la búsqueda de la respuesta a uno de los interrogantes que gravitan sobre quienes viven en la ciudad postmoderna: ¿Qué es hoy en día exactamente lo real?.



Erik Blinderman y Lisa Rave. The Villages (2011)

NOTAS

1. Calificaremos la entidad urbana como surreal y no como surrealista a partir de la fecha citada.
2. RODRÍGUEZ, G. *Casas y ciudades*. Pamplona: Ayuntamiento, 2001, p. 9.
3. ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: GG, 1986, p. 70 citado por DEL POZO Y BARAJAS, A. en *La condición postmoderna. Ideas de ciudad*. Sevilla: Universidad; Instituto Universitario Arquitectura y ciencias de la construcción, 2009, p. 43.
4. ROSSI, A. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*. Barcelona: GG, 1977, p. 173 citado por DEL POZO Y BARAJAS, A. en *Ibidem...*, p. 47.
5. AUGÉ, M. *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gredisa, 1998, p. 38.
6. RAMÍREZ, J. A. "La ciudad surrealista" en BONET CORREA, A. (co), *El Surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 77 y 78.
7. VIDLER, A. *The Architectural Uncanny*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p. 177.
8. *Ibidem*, p. 179.

9. ARAGON, L. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera, 1979, p. 30.
10. BRETON, A. *La llave de los campos*. Madrid: Ayuso, 1976, p. 250 citado por PUELLES ROMERO, L. *Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac, 2005, p. 157.
11. RAMÍREZ, J. A. *Edificios y sueños*. Madrid: Nerea, 1991, p. 342 y 344.
12. NESBY, M. "In the absence of the parisiense..." en COLOMINA, B. (ed.) *Sexuality and Space*. Princeton: Architectural Press, 1992, p. 308.
13. *Ibidem*, pp. 312 y 314.
14. *Ibid.*, pp. 314, 317, 319 y 324.
15. MARCHÁN FIZ, S. *Contaminaciones figurativas*. Alianza: Madrid, 1986, p. 134.
16. *Ibidem*, p. 135.
17. *Ibid.*, p. 59.
18. *Ibid.*, p. 60.
19. *Ibidem*.
20. DUQUE, F. "La Mépolis: Bit City, Old City, Sim City" en la La arquitectura de la no-ciudad. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004, pp. 25-33.
21. *Ibidem.*, p. 49.
22. AMENDOLA, G. *La ciudad postmoderna*. Roma: Celeste ediciones, 2000., p. 49.
23. AUGÉ, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gredisa, 2008, p. 38.
24. *Ibidem*, pp. 95 y 96.
25. *Ibid.*, p. 309-311.

Créditos

DIRECTOR DE LA REVISTA

Jesús Rubio Lapaz

SECRETARIOS

Luis D. Rivero Moreno

Ximena P. Hidalgo Vásquez

EDITA

Grupo de investigación de la Universidad de Granada
HUM736. Tradición y modernidad
en la cultura artística contemporánea.

Coordinador del nº 17:

Estefanía Sánchez

Universidad de Granada

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Ximena Hidalgo

ximarte@gmail.com

www.altimautatotalart.es

Foto de portada: Andreas Gorsky, *Hong Kong Islands*, 1996.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Rubio Lapaz (Director)

Luis D. Rivero Moreno (Secretario)

Ximena P. Hidalgo Vásquez (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.

I.S.S.N. Edición electrónica: 2254-5646

Depósito legal: GR 300/03

Junio 2013 nº 17: "La posmodernidad y sus desencantos"

www.hum736-papelesdeculturacontemporanea.es

