

El artista en crisis

“El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. Con estas palabras, Roland Barthes diagnosticaba un giro copernicano en el modelo dominante en la modernidad, a la vez que abría un horizonte de emancipación respecto a las jerarquías existentes. También auguraba la restricción posmoderna de la capacidad de acción de los individuos en una cultura crecientemente dominada por las representaciones mediáticas y el espectáculo. El presente itinerario aborda los años que van desde la década de los sesenta hasta los primeros ochenta, en los que las transformaciones sociopolíticas y epistemológicas redefinirán drásticamente la noción vigente de arte y, en particular, el rol del autor. El concepto de “muerte del autor” deriva del estructuralismo, que viene a relevar la hegemonía del existencialismo de posguerra y su humanismo basado en la conciencia y la libertad. El individuo quedará desplazado de la explicación de los hechos sociales, situándose el lenguaje en el centro y definiéndose toda actividad humana como una estructura autorregulada por leyes generales. Este nuevo paradigma, más que implicar una muerte literal del autor, supone la suspensión de la noción moderna de sujeto individual como demiurgo trascendental y autónomo y su sustitución por una multiplicidad de funciones y posiciones enunciativas que van redefiniendo continuamente su rol dentro del sistema de la cultura.

A lo largo de este itinerario nos encontraremos con casos que van desde la defensa de un nuevo sujeto colectivo de sesgo activista hasta la reducción del autor a un mero reciclador de representaciones existentes, pasando por el cuestionamiento crítico del genio creador masculino, la emergencia de un “otro” subalterno, y la participación activa del espectador en la producción de sentido de la obra.

1.1 La irrupción de otras voces

Durante siglos la historia ha sido escrita desde una posición privilegiada y excluyente de la que emanan narraciones legitimadoras del poder del individuo masculino occidental para crear el mundo a su imagen. Los movimientos feministas y antiimperialistas, así como el proceso de descolonización durante los años sesenta y setenta, someterán a una crítica radical a esa escritura privilegiada, en favor de otras voces que reivindican reescribir la historia y el presente. Occidente comenzaba a perder su hegemonía cultural y pasaba a convertirse en un “otro” entre “otros”.

Desde la antropología, Lévi-Strauss impugnaría la noción eurocéntrica de primitivismo, al defender la existencia de estructuras sociales equivalentes en todas las culturas. *La Batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo, representa con crudeza la liberación del pueblo argelino de la atadura colonial francesa, el cual pasa de ocupar una posición subordinada a hablar, en lugar de ser hablado. En el análisis de la portada de *Paris Match* que hizo Roland Barthes en sus *Mitologías*, lo “real” es un mito, representación legitimadora de su enunciador. El joven negro saludando a la bandera francesa es lo denotado por la imagen, pero lo connotado es bien distinto: Francia como imperio que no discrimina a sus hijos, siempre fieles, contradiciendo las críticas de su presunto colonialismo opresor.

Jean-Paul Sartre, aún cabeza de la intelectualidad francesa, se hará eco de “esas voces amarillas y negras que seguían hablando de nuestro humanismo, pero para reprocharnos nuestra inhumanidad”. Voces como la de Frantz Fanon, psiquiatra oriundo de la excolonia francesa Martinica, diseccionarán la lógica de dominación que construye las identidades del blanco y del negro, reclamando la emergencia de la voz de los “condenados de la tierra”.

- Gillo Pontecorvo, *La batalla de Argel*, 1965
- Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, 1961
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955
- *Paris Match*, Nº 326, 25 junio – 2 julio, 1955

1.2 Artistas sin talento y creación permanente

En este mundo sin centro, el autor se niega a ocupar el lugar de privilegio del genio creador. Si la abstracción de posguerra hizo del artista una personalidad heroica cuya obra era fruto de un esfuerzo titánico, a finales de los cincuenta la figura de Duchamp será reivindicada como el contrapunto distanciado del artista expresionista. Frente al cuadro abstracto, el *readymade* duchampiano, un objeto extraído de la experiencia cotidiana, subvertía las nociones de autoría y autenticidad, abriendo el campo a lecturas múltiples.

Robert Filliou, George Brecht o Marcel Broodthaers habían llegado al arte de forma no vocacional, dejando atrás sus respectivas trayectorias en la economía, la química o la poesía. Renunciaban así al talento —las obligaciones cotidianas— para entregarse al genio —la creatividad, el juego—. El *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait* de Filliou es una demostración de su idea de *principio de equivalencia*, la puesta, al mismo nivel, del modelo, el error y la idea. Para Brecht era indiferente ser reconocido como el creador de sus obras. Según este alumno de John Cage, el progreso no existía, por lo que era imposible hacer algo nuevo. De ahí, su preferencia por el *arrangement* de objetos —arreglo, en su más amplia polisemia—, pues Brecht concebía su obra como partituras-eventos que esperan a ser interpretadas. Sus obras parecían anunciar una nueva época donde las distancias entre arte y vida desaparecieran. Esta actitud era compartida por Filliou en su anhelo de que las cualidades de la práctica artística se difundieran hasta que todo fuera considerado arte. Para aquél, “todos somos genios, pero la mayoría está muy ocupada en ejercitar sus talentos”.

- Robert Filliou, *Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait*, 1973
- George Brecht, *Coat Rack (Clothes Tree)*, 1962-1963 / *Chair event*, 1960

1.3 El espectador como productor de significado

En 1967 se publica una traducción de la obra de Roland Barthes *La muerte del autor* en un monográfico de la revista norteamericana *Aspen*, dedicado al arte minimal, aludiendo así a la afinidad existente entre este movimiento y los presupuestos teóricos barthesianos. Los artistas Dan Flavin, Carl Andre y Sol LeWitt tomaron distancia del expresionismo abstracto y del pop para acercarse a un arte serial y antirrepresentacional, cuyo discurso incorporaba tanto el constructivismo de Rodchenko y Tatlin como el *readymade* duchampiano.

En su intención de producir una obra abierta y relacional, el objeto minimal establece un diálogo tanto con el contexto como con el espectador. La experiencia estética deja de ocurrir en una esfera separada, confundiendo con la experiencia real y cotidiana. La interrelación entre lo contextual y lo perceptivo favorecía un nuevo modelo de significado desvinculado de la preexistencia de una idea cerrada por parte del autor. Es el espectador el que lo construye mediante su experiencia de la realidad fenomenológica de la obra.

Otra estrategia antiautoral del arte minimal será la despersonalización del proceso creativo. Bien en su elección de materiales industriales —como los fluorescentes de Flavin, cercanos al *readymade*—, bien por su carácter serial que hace saltar por los aires la noción de original, y sobre todo, por el hecho de delegar la producción de sus obras en otros profesionales. Este hincapié en el concepto de la realización llegaría a su extremo con los murales de LeWitt, para quien hasta un ciego podía hacer arte si lo que tenía en su mente se podía transmitir a otra mente de algún modo tangible.

- Dan Flavin, *The Nominal Three (To William of Ockham)*, 1963
- Carl Andre, *Magnesium Copper Plain*, 1969
- Sol LeWitt, *Wall Drawing #47*, 1970

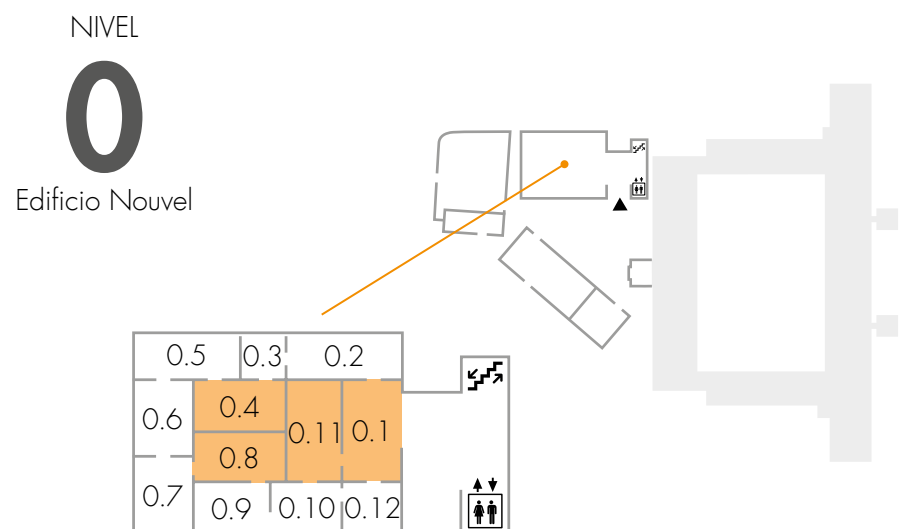
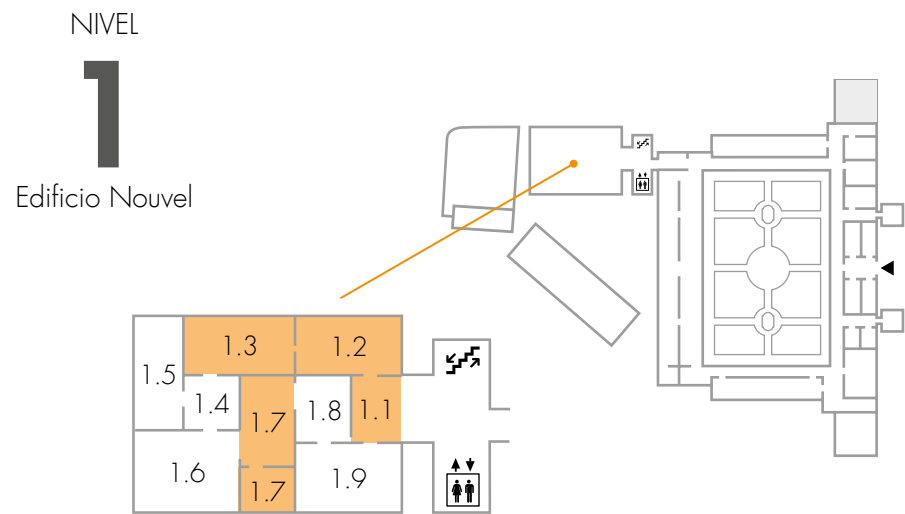
1.7 La revolución feminista

La exclusión más pronunciada en el concepto tradicional de autor ha sido históricamente la de las mujeres. Dejando de lado puntuales excepciones, como su participación en las vanguardias en los años veinte y treinta, las mujeres fueron marginadas de un sistema donde se suponía que el emisor y el receptor eran el sujeto masculino. La década de los setenta sería testigo de la irrupción del feminismo en la arena artística, impugnando desde sus premisas la figura patriarcal del genio creador.

Según Lucy Lippard, el feminismo no podía contentarse con la idea del arte como expresión de uno mismo. La voz del artista debía articularse como parte de una acción colectiva de denuncia de las estructuras opresoras, proponiendo prácticas e imaginarios que transformaran y reemplazaran dichas estructuras. Las integrantes del Hackney Flasher's Collective decidieron unir fuerzas y conocimientos a fin de plantear preguntas de fácil respuesta, como *Who's holding the baby*. No se limitaban a dar cuenta de una problemática —la falta de guarderías en su área—, sino que se implicaban en reclamar a las autoridades unas políticas de conciliación que favorecieran la emancipación laboral de las mujeres.

Este desapego a la figura del creador, unido a la voluntad de criticar la representación social de las mujeres, se tradujo en una acusada propensión al apropiacionismo y al montaje como método de trabajo. Desde diferentes formatos, vídeo o fotomontaje, Eugènia Balcells y Eulàlia Grau extraen y recombinan imágenes masculinas y femeninas dispersas en el paisaje mediático, invitando a reflexionar sobre las representaciones de género como vehículos del poder patriarcal.

- Hackney Flashers Collective, *Who's holding the baby*, 1978-1979
- Eulàlia Grau, *De día y de noche*, 1973 / *Tiempo libre*, 1974
- Eugènia Balcells, *Boy meets girl*, 1978



0.1

El artista versus institución arte

La irrupción del arte conceptual supuso el desplazamiento de la imagen y el objeto en favor del logos y la idea, señalando la reflexión sobre los lenguajes y sus sistemas de producción como eje de su trabajo. Daniel Buren, Hans Haacke o Marcel Broodthaers harían de dicha reflexión un análisis crítico del marco en que su práctica se insertaba: el sistema del arte y la institución. Ponían en evidencia la naturaleza del arte como un campo cultural complejo, en el que el autor difícilmente podría volver a ser considerado como aquel genio capaz de crear universos propios desde la soledad de su estudio.

Daniel Buren propugna la ruptura del artista con la lógica estudio-galería, que le excluía del control de la circulación de su obra, y propone intervenir directamente en el espacio público y en el propio museo, poniendo en evidencia la paradójica enunciación del arte. Sus telas rayadas, producidas en serie, no solo desafían la idea clásica de autoría y de obra fetiche, sino que cuestionan además el dispositivo expositivo institucional. Por su parte, Hans Haacke muestra cómo, en paralelo al cambio de propietario, la obra de Seurat se ha convertido en un mero objeto de especulación económica, quedando el autor reducido a marca, cuya cotización depende del mercado del arte.

La serie *L'Art et les mots* de Broodthaers se articula en torno a la problemática de la representación, pero también sobre la propia naturaleza del arte en su relación con el autor, el público y el arte en tanto sistema. Si Magritte ya había indicado la vinculación arbitraria entre las imágenes y las cosas en la famosa *Ceci n'est pas une pipe*, Broodthaers explícitamente parece decir: "esto es una escritura", aunque implícitamente dice lo contrario: "es una pintura". Si esto es posible, nos plantea Broodthaers, es porque existe un marco institucional que lo valida como tal.

- Hans Haacke, *Seurats les poseuses (small version)*, 1888-1975, 1975
- Daniel Buren, *Tissu rayé vert et blanc*, 1970
- Marcel Broodthaers, *Peintures*, 1973

0.4

El artista como activista

La naturaleza reflexiva y crítica del movimiento conceptual adquiriría en España un marcado sesgo político en sintonía con los ambientes de lucha antifranquista en que estos grupos se desarrollaban. Además de dar un contenido político específico a su crítica del lenguaje, también pretendieron hacerla práctica como herramienta de intervención en la esfera pública. En este contexto, los artistas se desvincularon de sus marcos tradicionales de actuación para abrazar la acción política, la teoría de la comunicación o la sociología, en las que se diluía el estatus privilegiado del artista individual a favor de la efectividad y la acción colectiva.

Desde Madrid, la galería Redor, con nombres como Tino Calabuig o Alberto Corazón, se interesó por la presencia de los *media* dentro de las sociedades de la información. El taller de serigrafía instalado en la galería se convertiría en un centro productor de potentes imágenes para la movilización política. Producida independientemente de la galería, *18 de julio. Iconografía del dictador*, de Corazón, es un ejercicio de descodificación del poder de las imágenes a partir de las portadas de prensa dedicadas, durante la dictadura, al aniversario del golpe militar de 1936.

La red de artistas vinculados a Redor en Madrid se iba a entrecruzar con un grupo de artistas catalanes que trabajaban dentro de coordenadas similares de acción política y práctica colectiva. El Grup de Treball iba a entrelazar praxis política y praxis artística, tal como queda patente en *Recorreguts*. La obra mide la distancia recorrida hasta la comisaría y las penitenciarías por los miembros de la antifranquista Asamblea de Catalunya. En uno de sus documentos adjuntos, la distribución estadística de los 113 detenidos en función de su profesión, podemos ver la presencia entre ellos de dos integrantes del Grup de Treball, el músico Carles Santos y el cineasta Pere Portabella.

- Alberto Corazón, *18 de julio. Iconografía del dictador*, 1976
- Grup de Treball, *Recorreguts*, 1973

0.8

Elogio de la locura

Michel Foucault constató cómo la razón, principio normativo de Occidente, no era sino el término de una relación dialéctica con la locura, la cual se había convertido desde entonces en objeto de disciplinamiento, observación y espectáculo. Una de las réplicas del seísmo que trajo consigo el 68 francés iba a suponer la apertura de grietas que permitían escuchar las voces reprimidas de aquellos estigmatizados como locos, desviados o perversos. En España, la llamada a la indisciplina y a la locura durante los años 70 venía impulsada por el deseo de romper con 40 años de encorsetamiento de la subjetividad durante el franquismo, desbordando también de paso la tradicional disciplina del artista político antifranquista.

Manolo Quejido, Chema Cobo o Carlos Alcolea, miembros de una generación de artistas denominados irónicamente *esquizos* por sus coetáneos barceloneses, iban a practicar una figuración excesiva y delirante, cuya mirada alucinada incorpora y yuxtapone fuentes tan dispares como la psicodelia, el pop y, especialmente, *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972) de Deleuze y Guattari, obra en que el esquizofrénico y el paranoico son presentados como polos en oposición. El primero es un fugitivo que cuestiona las convenciones e instituciones de la sociedad capitalista, generadora de patologías, mientras el paranoico aparece como partidario del orden establecido, aceptando como necesaria su propia represión. Esta figura es identificable en las viñetas de Reimundo Patiño en las que una turba exaltada persigue al *Hombre que hablaba vegliota*, o en el *Schreiber también escribe* de Alcolea; este último, en clara alusión al caso clínico de Daniel Paul Schreiber, ejemplo de pasividad rendida ante la represión institucionalizada, que en el caso español se encarnaba en la Ley de peligrosidad y rehabilitación social operativa en el franquismo, denunciada en el cartel de Manolo Quejido.

- Carlos Alcolea, *Schreiber también escribe*, 1976
- Manolo Quejido, *Contra la ley de peligrosidad social*, 1977
- Reimundo Patiño, *El hombre que hablaba vegliota*, 1972

0.11

El descentrado sujeto de la alegoría

El itinerario concluye con la reflexión melancólica sobre la inteligibilidad del mundo y las ruinas del lenguaje en la sociedad posmoderna. Las representaciones han terminado precediendo a la realidad misma, llegando a sustituirla por sus simulacros, según un famoso ensayo de Jean Baudrillard. La alegoría, figura que trabaja a partir de un lenguaje fragmentado y de artificiosas relaciones de significado, se convierte en el campo de operaciones del arte.

La obra de John Baldessari revela la naturaleza siniestra del espectáculo de los medios, el horror radical que encubre, mediante una dislocación alegórica de su pretensión de sentido. Así, reescribe un cuento de los hermanos Grimm, *La historia de alguien que se propuso estudiar el miedo*, a partir de una serie de fotogramas hollywoodienses. En esta obra resuena la idea barthesiana del autor como organizador de escrituras previas, que al lector le corresponde destejer. Sin embargo, dos décadas después se han perdido las connotaciones liberadoras de este descubrimiento. Lo que se revela ahora es la impotencia de uno y de otro para reconstruir la naturaleza ruinosa del lenguaje. Los fotogramas, que resumen de forma fragmentaria diversos momentos del cuento, no apelan a identificar su procedencia, sino a confrontar nuestras experiencias personales en relación al argumento del cuento.

Cerramos este itinerario con las fotografías de David Wojnarowicz, alegóricas en su mirada melancólica a un pasado heroico fuera de nuestro alcance. Una Nueva York en ruinas se convierte en el escenario de un retorno imposible, el del poeta Arthur Rimbaud, con cuya truculenta vida Wojnarowicz establece más de un paralelismo. Estas imágenes anuncian el regreso del autor de su retiro en las últimas décadas, aunque esta vez, no bajo el signo de la autenticidad sino bajo la forma de mascarada.

- John Baldessari, *The Story of One Who Set Out to Study Fear*, 1982
- David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York*, 1978-1979

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha del Emperador Carlos V) 28012 Madrid Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos de 10:00 a 21:00 h

Viernes

de 10:00 a 23:00 h

(de 21:00 a 23:00 h sólo estará abierta la exposición, no el resto del museo)

Domingo

de 10:00 a 19:00 h

(a partir de las 15:00 h se podrá visitar la exposición + Colección 1 y 2)

Días gratuitos:

Los lunes y de miércoles a sábado desde las 19:00 h hasta la hora de cierre, con excepción de los grupos.

Domingos desde

las 15:00 h hasta la hora de cierre.

Martes, cerrado

La salas de exposiciones

se desalojarán 15 minutos antes de la hora de cierre

Servicios

Lazos de inducción magnética
Audioguías
Asistencia médica
Guardarropa
Parking para bicicletas
Mochilas portabebés



Con el patrocinio de:



NPO-036-12-007-3/D. Legat.M.-39938-2012

Itinerarios por la Colección

El artista en crisis

Este itinerario ha sido realizado por Rubén Coll

