

ÍNDICE

Introducción	11
Rocío de la Villa	
CONFERENCIAS PLENARIAS	13
Neoestética: estrategias de la crisis	14
Luigi Russo	
“... una terrible fascinación”: la Violencia, la Fotografía y el Espectador	38
Lynda Nead	
Cómo las instituciones artísticas pueden crear un nuevo sentido de pertenencia	57
Nina Möntmann	
La crisis del sistema del arte: de la devaluación estética	69
Marc Jiménez	
Arte y Soberanía	79
José Bragança	
Devenir sujeto: metamorfosis y experiencias estéticas	121
Rocío de la Villa	
COMUNICACIONES	133
HISTORIA DE LA ESTÉTICA	135
El arte ya (no) es bello	136
Sixto J. Castro	
Fundamentos estéticos del pensamiento de Ramón Gaya	146
Inmaculada Murcia	
Apuntes para una revisión de la categoría estética de genio	159
Antonio Molina Flores	
La Invención de códigos: [Hacking + arte + literatura = ingeniería social]	163
Jara Calles	
La dimensión transformadora del arte	169
María Antonia Labrada	
Dos soldados de la representación: Ludwig Wittgenstein y Clement Greenberg	174
Carla Carmona	
Friedrich von Hausegger’s Aesthetics of Musical Expression	186
Elisabeth Kappel	
Kandinsky’s Doctrine of the Abstraction and the Indeterminate: Remarks on the Origins of the Art Theory	190
Nadia Podzemskaia	
Meta-politics and the deconstruction of Western aesthetics: re-reading Kant’s Critique of Judgement according to Rancière and Spivak	194
Benjamin Greenman	

ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE	201
Marcel Duchamp & el <i>Pop Art</i>: una revaloración de las vanguardias europeas en el arte norteamericano	202
Edgar Vite	
Así en las artes como en las ciencias: la crisis de la estética analítica y el retorno de la estética continental	208
Vicente Alemany & Jaime Repollés	
Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas	216
David Díaz Soto	
Two Dogmas of Conceptualism: Aesthetic Experience and Communication in and after Conceptual Art	221
Christian Nae	
Ruinas marginales y abandono rural en la obra de José Luis Viñas (1972)	226
Raquel González Rodelgo	
Aproximaciones al caso Baader-Meinhof. La construcción de sentido y la demora	231
Laura Fernández Gibellini	
Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)	238
Miguel Ángel Hernández Navarro	
Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia	250
Miguel Fernández Campón	
Lo nuevo, siempre de nuevo	258
Daniel Lesmes	
La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas	263
Isabel Tejeda	
Debates en torno a la musealización de la fotografía. La convivencia de dos paradigmas en continua resignificación	269
Nieves Limón Serrano	
¿Qué fue de la uvas de Zeuxis? Estética y percepción en los animales	278
Concepción Cortés Zulueta	
DIMENSIÓN POLÍTICA DEL ARTE	285
Pasividad y “obje(c)to político”. (El arte corporal y la política de las pasiones)	286
Pedro Aberto Cruz Sánchez	
La resurrección según Stanley Cavell. Registros cinematográficos y resonancias políticas de un motivo perfeccionista	290
Francisco Javier Gil Martín	
¿Existe un elemento estético-político?	292
Jordi Carmona Hurtado	
Postcolonial aesthetic experiences: thinking aesthetic categories in the face of catastrophe at the beginning of the twenty-first century	302
Stéphanie Benzaquen	
Another look at immoral art	313
Vitor Moura	
Myth of the 21st Century	315
Chiara Gianni	

Artistic crisis: a Romanian example	324
Caterina Preda	
Las Políticas de la crítica	327
Vicente Jarque Soriano	
Del arte abyecto al arte de la comunidad	332
Jordi Massó Castilla	
Interlocuciones: aproximaciones a la ciudad desde la perspectiva del arte contemporáneo	338
Lila Insúa Lintridis	
La recepción de la <i>Historia social del arte y de la Literatura</i> de Arnold Hauser: un ejemplo de la política estética anti-comunista durante la guerra fría	353
Daria Saccone	
CRISIS, CRITERIO Y CRÍTICA	361
Art Criticism: Understanding and Evaluating Art	362
Matilde Carrasco Barranco	
La voluntad de hablar. El lenguaje y la mirada en el museo	368
Miguel Martínez Rodríguez	
The Problem of Religious Art: Re-thinking Secular Modernity and Aesthetical Experience	377
Clemena Antonova	
The Concept of “Author” in Crisis	384
Maria Gioga	
Cambio de los valores estéticos en los tiempos prebélicos, bélicos y postbélicos: Serbia y la Antigua Yugoslavia	386
Tamara Djermanovic	
La reflexión estética y sus márgenes. El artista moderno en contextos religiosos	388
Jon Echevarría Plazaola	
“I would prefer not to...” [Un recuerdo (ultrarrápido) de la psicastenia legendaria]	396
Fernando Castro Flórez	
<i>Llora no poder llorar [...] Llora su duelo, si esto es posible (Derrida, 2000:113); [p]erquè la desgràcia és ridícula (Weil, 2008:68)</i>	400
María Luisa Vieta	
Doris Salcedo y el secreto	409
Ernesto Castro Córdoba	
Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad: colonialidad y decolonización del pensamiento estético	417
Francisco Godoy Vega	
El papel de la vida cotidiana en el arte de las sociedades en crisis: el legado situacionista en el arte desde los años 70	423
Constanza Nieto Yusta	
Ideología y estética: la cita arquitectónica en el arte contemporáneo	427
Rubén de la Nuez	

CRISIS DEL SISTEMA ARTÍSTICO	431
The Absent absolute	432
Celia Morgan	
The Criterion of play	439
Katarzyna Zimna	
Spatial aspects of the Encounter in Marina Abramovic’s Performance “The Artist is present”	454
Sanna Lehtinen	
Phenomenology and Bio-Art	450
Gabriela Castro	
Cambios de criterio estético en la clonación digital de obras de arte (Patrimonio y “Ecosistemas Culturales”)	456
Iliá Galán	
Viral Art: frontera y crisis del arte audiovisual	462
Luis Deltell	
Adaptación del proyecto artístico al sistema de mercado	470
Laura de la Colina Tejada / Alberto Chinchón Espino	
‘Reclaiming Culture and Creativity from Industry and the UK ‘Creative Economy’: Towards New Configurations of the Artistic System’	472
DOXA: Yuk Hul / Ashley Wong	
Entorno a una estética ambientalista	478
Manuel Rodrigo de la O	
Hacer es actuar. Una revisión del acto creativo desde la contemporaneidad	483
Carmen Guerra de Hoyos	
Hacia un tercer sistema de las artes: entre pragmatismo y estética transcultural	489
M.ª Rosa Fernández Gómez	
Crítica, tradición, deconstrucción y masa: modelos de definición del arte en la crisis de la Modernidad	496
César García Álvarez	

Doris Salcedo y el secreto

Aproximación a lo inhóspito museístico

Ernesto Castro Córdoba

En 2007 la artista colombiana Doris Salcedo realizó una intervención en la Sala de las Turbinas de la Tate Gallery en Londres, el hall de uno de los más prestigiosos museos hoy día. Siendo la primera artista iberoamericana en ser invitada al prestigioso museo londinense, Doris Salcedo rehusó llevar a cabo una exposición retrospectiva de su obra y, por contra, trazó una enorme grieta a lo largo del suelo del edificio, cuyo título en hebreo —*Shibboleth*— establece conexiones con la efectividad de la poesía del silencio tras el Holocausto (Paul Celan, y también Adorno) y con la filosofía de la deconstrucción (Jacques Derrida). Todo un *encuentro casual* entre, por un lado, el pensamiento fronterizo, que se plantea la posibilidad de *un-origen-otro* partiendo de la realidad actual, eminentemente post-colonial y globalizada, y, por otro lado, la administración escatológica del Museo (como ya dijera Adorno: museo y mausoleo comparten algo más que etimología¹). Este choque de trenes no condujo,

a mi juicio, a la asimilación institucional de lo primero por lo segundo —una nueva reducción del Acontecimiento al Concepto—, sino más todo lo contrario: la irrupción de la *diferenzia* (con z) en el seno de la institución.

|

Si, de acuerdo con la definición de Adorno en *Minima Moralia*, el sujeto contemporáneo no es sino el conjunto de las heridas que deja en su cuerpo la fragmentación de la experiencia alienada, un museo como la Tate ya posee definitivamente esa investidura que supone la fragmentación de su suelo por la herida indeleble de su constitución como sujeto institucional problemático, nudo gordiano de diferentes intereses antagónicos. Nos hallamos, pues, ante un ejercicio de

409

¹ “El museo y el mausoleo no está unidos solo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte. Dan

testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos están depositados en ellos: el valor de mercado desbanca a la dicha de la contemplación.” (Theodor W. Adorno, “Museo Valéry Proust, *Obra Completa* 10/1, Akal, Madrid, 2008, p. 160.)

denuncia que tiene visos de práctica kamikaze. ¿Cómo destruir un edificio desde dentro? A esta pregunta responde *Shibboleth ex-poniendo* el crimen, denunciándolo desde sí mismo, partiendo de la herida por la que entró la bala; en este caso: contraviniendo el discurso de la globalización. La caída del muro de Berlín —afirma desde su fractura *Shibboleth*— no supuso una disolución de las fronteras amuralladas (que por otro lado siguen existiendo, véase, sin ir más lejos Ceuta y Melilla). Más bien habría que señalar que el siglo XXI acentúa las diferencias Norte-Sur, reproduciendo ahora esa distancia insalvable entre la marginación de los empobrecidos y la bunkerización solipsista de los apoderados (ya presente en el *Ángel Exterminador* de Buñuel). Salcedo nos invita a pensar esta distancia no como un muro —histórico, si se quiere— que haya de ser superado, sino como un abismo insalvable: la grieta en tanto herida social. El título de la pieza de Salcedo introduce un ítem más en la reflexión. *Shibboleth* es una palabra que en hebreo significa espiga, pero cuya traducción más acertada sería contraseña. El Antiguo Testamento (Jueces 12: 5-6) narra cómo esta palabra fue utilizada por el pueblo judío en clave de contraseña que permitía distinguir al *amicus* del *enemicus*. Solo los hebreos, se cuenta allí, pueden pronunciar adecuadamente la *sh* de *shibboleth*. Los extranjeros siempre pronunciaban *sibboleth*. Es en ese momento cuando eran apresados y degollados a la vera de los caminos.

Paul Celan escribió con este título un poema que intenta hacer equiparable el Holocausto y la derrota en la España Republicana ante la garra del fascismo en una misma experiencia compartida. Este poema constituye todo un ejercicio de comunicación entre la cara visible y la cara oculta de la historia, al intentar traducir la experiencia de la impotencia al lenguaje de los vencedores, tomando como punto de partida de aquella experiencia el trauma de los vencidos.

La poesía de Celan es una tentativa de mostrar la derrota sin sublimarla; un ejercicio de contra-interpretación donde las palabras pierden su significado y organización para entrar a formar parte del registro de la ruina sin sentido. Mediante la permutación de sus elementos, la poesía transforma el lenguaje en un espacio compartido

donde se pueda articular una relación no orgánica de las diferencias. Hay en Celan ese coraje que, según Nancy,

“consiste más bien en atreverse a callar, o también, para decirlo de manera menos sumaria, consiste en *dejarse decir* algo que nadie —ningún individuo, ningún portavoz— podría decir: una voz que no podría ser la sentencia de ninguna inteligencia, y que es solamente la voz y el pensamiento de la comunidad en la interrupción del mito”².

Este mito interrumpido —el último de ellos— es, como señala Nancy, el mito de la totalidad comunitaria puesta en práctica tanto por el nazismo como por el comunismo bolchevique. Actualizando el discurso del poeta a nuestros días, percibimos en su propuesta un posible punto de partida a la hora de dar respuesta a una de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo, a saber: cómo elaborar una crítica de la *mitología de la ausencia de mito* en la que habitamos; una cosmovisión, no menos totalitaria y exclusiva, que presentada bajo la forma de un *nihilismo estetizante*, tendría su expresión más paradigmática en el discurso del capital sancionado desde los órganos de gestión, inflación y neutralización cultural (museos, galerías, casas de subastas, etc.)

Doris Salcedo hereda de Celan esta estrategia poética *ante el horror de los demás* que consiste en transformar el silencio en el único ejercicio de significación posible que tenga por referencia *lo real siniestro* sin caer en la propaganda o el espectáculo, articulando de este modo la escritura por antonomasia después de Auschwitz, según Adorno: la fractura y tachadura de un lenguaje que no me pertenece sino que me viene impuesto por el Otro. En ambos casos nos hallamos ante el monolingüismo del Otro cuyo sufrimiento trasgrede las fronteras de mi identidad significándome *a parte ante* como un extranjero, un apátrida más allá de un orden del discurso implícito, no institucionalizado: el des-orden lingüístico de la súplica. En el poeta del Holocausto, la poesía hereda el lenguaje de los asesinos como punto de partida, marco lingüístico compartido, a la hora de asumir la catástrofe a través del resquebrajamiento del discurso oficial. Siguiendo su estela, el *Shibboleth* de Salcedo inicia una crítica de las prácticas museísticas desde el propio seno de una de las instituciones más prestigiosas hoy día, subrayando lo que de hecho es una realidad empírica de toda práctica simbólica insurgente: solo desde el seno mismo de la institución se

² Jean-Luc Nancy: *La comunidad desobrada*, ed. Arena Libros, Madrid, 2001, p. 146.

puede plantear una crítica efectiva de las condiciones, aunque sea a través de la propia autodenuncia, a través de la autocrítica. Puede que a día de hoy el objetivo del artista sea configurar su identidad en calidad de chivo expiatorio en favor de un *origen-otro* y de una *recepción-otra* de las obras de arte. En definitiva: toda alternativa que hoy día quiera poner en práctica una crítica de la violencia neutralizadora por parte de las instituciones, habrá de tomar a la misma institución como punto de partida. Se trata de la formular una insurgencia que no apele a una exterioridad del museo. *Sbibboleth* ponen en práctica los versos del poema homónimo de Celan, exponiendo la fractura del tercer mundo en el espacio de su transubstanciación cultural e inflación capitalista. Esto es: ex-poniendo el terror colombiano en el mercado londinense. Dice el poema:

“me arrastraron
al centro del mercado,
allí
donde se despliega la bandera, a la que
no presté juramento
[...]
Corazón:
date a conocer también
aquí, en medio del mercado.
Dí a voces shibbólet
en lo extranjero de la patria”.

Mostrar esa distancia, ese desfase, la condición apátrida del artista respecto del museo; este es el punto de partida de la obra de la colombiana quien, desde sus primeras piezas, apela a la recodificación de la cotidianeidad en el museo, provocando lo inhóspito (*un-heimlich*) a través de esta exposición de la interioridad en el espacio público. En su programático ensayo homónimo (*Das Unheimlich*, 1917), Sigmund Freud recoge las diferentes acepciones que el diccionario contempla de esta palabra. La cuarta de estas acepciones establece una relación entre *Heimlichkeit* (familiaridad) y *Geheimnis* (secreto), de acuerdo con la cual el sentimiento de la inhospitalidad tiene su origen en la toma de conciencia acerca de la ausencia de fundamento familiar. A través del desvelamiento de lo siniestro (*unheimlich*) se accede, no al fundamento oculto, sino a la propia ausencia de misterio como el secreto (*Geheimnis*) más íntimo del hogar. Un hogar que se identifica con aquella patria perdida, con aquel origen tan lejano, cuyo acceso, de acuerdo con el concepto schilleriano de *poesía sentimental*, solo puede estar teñida por la *falsa concien-*

cia melancólica de quien pretende regresar a un lugar inexistente.

Todo ello conecta con la concepción del asombro como origen del filosofar desde Aristóteles hasta Heidegger, pasando por Kant y Schopenhauer. Según la obra de todos ellos, aquello que nos conduce al abismo ontológico del ser no es la aparición de lo inusual, sino la propia extrañeza ante lo cotidiano que, a pesar de hallarse en perfecta conexión y armonía, entraña una fractura en su seno más íntimo. Aquello que nos extraña es lo más cotidiano y, al mismo tiempo, imposible: la muerte. La muerte del Otro, siempre demasiado cercana como para evitar sentirla como propia, siempre suficientemente incomprendible como para *darnos que pensar*; esa muerte que atraviesa y de-fine nuestra existencia es justamente la raigambre de la que se nutre el seno de lo familiar. El hogar, ese espacio de intimidad al cuadrado, se halla inevitablemente habitado por la presencia fantasmática del Otro que en nuestro imaginario aparece en su muerte mitad ausente y deseado, mitad revelado, presente y despreciable. Su cadáver es el objeto de una presencia objetual insoportable. Como dijera Rilke en sus *Sonetos a Orfeo*: los muertos colonizan el pensamiento de los vivos a través de un canto que no es sino la construcción de un templo funerario en el oído de los creadores, memoria redentora de la *injusticia cometida por lo dado*. O como señalara Machado: se canta lo que se pierde. Los muertos nos colonizan y es aquí donde las tornas se invierten en la relación post-colonial existente entre Londres y Bogotá. Los países del tercer mundo son exportadores natos de muerte; una muerte importada a un primer mundo que parece ignorar todo límite; una muerte visualizada a través de los mecanismos de reproducción espectacular del sufrimiento ajeno (y perdón por llamar a Colombia Tercer Mundo; aquí simplemente sigo los términos de Salcedo). Trabajar desde y a partir de la experiencia de un país como Colombia, implica para Doris Salcedo una determinada ética del creador. Este se halla sometido a la exigencia de dar respuesta a una interpelación que se eleva desde el sufrimiento de las víctimas; una interpelación que le obliga a desplazarse más allá de su centro autoral con el fin de hacerse cargo de la memoria del Otro. Se trata, afirma la propia artista, de “un proceso de sustitución. Su sufrimiento se convierte en mío; el centro de esa persona deviene mi centro

y no puedo por más tiempo determinar dónde se halla, con seguridad, mi centro”³.

Lo siniestro se asocia con una cierta aparición imprevista e involuntaria, carente de significado, un significante vacío que opera en calidad de vórtice de condensación de expectativas y temores. Lo siniestro constituye la alienante presencia de un objeto que, a pesar de su frecuente repetición, se resiste a ser conocido, manipulado, tratado como un objeto *a-la-mano* (*Zubande*); es la repetición de lo diferente en la mismidad de aquello que se presupone como cotidiano. Este es el caso de la violencia, cuando de azarosa deviene automática, esto es: cuando de ocurrencia sobrevenida deviene instrumento de dominación biopolítica al servicio del poder establecido. También es el caso la muerte, que todo lo iguala, pero que no por ello deja de ser vivida como algo irrepetible y singular. Como titulara Derrida su colección de artículos dedicados a la muerte de sus colegas pensadores: *Cada vez única, el fin del mundo*. Aquí nos referimos, no la muerte *in abstracto* que escapa al orden de lo pensable, sino la muerte del otro particularizado, la única que podemos experimentar, una muerte compartida que escapa al *orden del deber ser*, haciéndonos conscientes de la contingencia que atraviesa los fenómenos, y que se hace patente en calidad de lo imprevisible mismo. A través de ella la singularidad del sujeto se ve realizada en su deyección final. El cuerpo del cadáver es lo *ya-dado* de la esencia humana, la coincidencia final de uno consigo mismo. Según Solón, solo de un hombre muerto puede decirse: fue feliz. Desde Derrida, poseemos una versión mucho más pretenciosa de este adagio: solo se puede hablar del hombre como un hombre muerto. Doris Salcedo afirmó, refiriéndose a su intervención en la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá los días 6 y 7 de noviembre de 2002 con motivo del 17.º aniversario de unos trágicos enfrentamientos producidos en este espacio entre la guerrilla y las fuerzas armadas: “En esta pieza, no solo veo la memoria de una existencia oprimida, sino también aquella de una eterna presencia”⁴.

||

Analicemos la obra *Atrabiliarios*, la cual me remite inevitablemente a Franz Kafka. Estoy pensando en ese momento de la *Metamorfosis* en que Gregor Samsa estima necesario que los muebles de su habitación hayan de ser retirados para permitir libertad de movimientos al insecto perfecto en que se ha transformado. Acceder a las exigencias de la cucaracha de su hijo y hermano es todo un gesto de abnegación en el que la familia finalmente asume la inhumanidad en que devino su núcleo *oikónómico* y sentimental. Derrotados por lo inhóspito. Por ello, la familia retrasa constantemente el momento en que los muebles habrán de ser retirados, como dejando todavía un resquicio a la *esperanza*; esperar despertarse de una pesadilla, esperan el regreso de lo humano.

“¿[...] no daríamos la impresión, al querer alejar los muebles, que hemos renunciado a cualquier esperanza de mejora y que lo dejamos, sino consideración alguna, abandonado a sí mismo? Creo que lo mejor sería intentar mantener la habitación en su estado originario, para que Gregor, cuando vuelva con nosotros, lo encuentre todo igual y pueda olvidar con mayor facilidad esta etapa”⁵.

Propongo leer *Atrabiliarios* de Salcedo como una reconstrucción de la habitación de Gregor Samsa en las salas del Museo.

Las piezas que constituyen este ciclo apuntan una revisión del axioma duchampiano que vincula el *ready made* con un *grado cero de la escultura*, una ausencia simbólica de la cual se vería privada la escultura convencional. Salcedo parte de una concepción menos ingenua, apostando por *la ya codificación simbólica del objeto*. El espacio ya se encuentra *desde siempre* politizado, transido de cultura y, por tanto, no hay exterioridad respecto a las instancias culturales, sino, como mucho, diferentes grados de asimilación. Según los expertos, Duchamp compró su urinario en una Feria, esto es: introdujo en el Museo un producto específicamente expositivo que además posee el carácter de ejemplar no particularizado, el primero de una cadena de productos reproducidos a partir de un patrón de medida establecido. A pesar de todo, aquel urinario que Marcel Duchamp introdujera en el

³ AA VV, *Doris Salcedo*, Phaidon, Londres, 2003, p. 14.

⁴ AA VV, *Doris Salcedo. Shibboleth*, Tate Gallery Publications, Londres, 2007, p. 83.

⁵ Franz Kafka, “La metamorfosis” en *Cuentos completos*, Valdemar, Madrid, 2009, p. 136.

Museo hacia 1917 ya era, de suyo, un objeto perteneciente a la esfera de los significados compartidos; no un WC cualquiera, sino una pieza de fontanería que, históricamente, no llegaría a incorporarse al hogar de clase media. Tanto el escurrerotellas, como la rueda de bicicleta y el urinario de Duchamp se sustraen a la categoría “mercancía” y a la lógica de la propiedad subjetiva. Si bien es cierto que lo intolerable de estas piezas no se cifra en una suerte de extraña inhospitalidad, sí que podría vincularse su radicalidad artística a una suerte de *inmediatez objetual*; esto es: un urinario no se encuentra codificado por la proyección subjetiva de su poseedor. Por contra, el mobiliario y el calzado que Doris Salcedo toma como materia prima de su obra se encuentra atravesado por una experiencia singular, no repetible. Para su correcta identificación simbólica se hace necesario apelar a la experiencia subjetiva que con estos objetos establecieran sus anteriores poseedores. Objetos de uso personal e intransferible, signos de un lenguaje privado cuyos significados se velan constantemente al espectador, fetiches de una memoria personal e intransferible, *Atrabiliarios* es una apuesta por integrar en el mundo del arte la memoria de sus poseedores. Hay una cierta belleza en estos objetos minúsculos e ingravidos, en tanto en cuanto *parecen prometer cierta felicidad*, de acuerdo con la definición stendhaliana de belleza. Aquí habría que recordar aquella equivalencia que establece Benjamin: a la felicidad de los vivos le corresponde la redención mesiánica de los muertos, cuya memoria oculta no ha sido todavía recuperada. Doris Salcedo afirma dedicarse a la escultura “para la víctima que se hace presente en mi obra”⁶.

III

Regresemos a *Shibboleth*. Esta pieza de Doris Salcedo señala una contradicción en el seno del Museo: la distancia que la propia institución posee respecto de sí misma en la no coincidencia existente entre, por un lado, los dispositivos neutralizadores de su administración (forma) y, por otro, los valores críticos, por no decir insurgentes, vehiculados por las obras (contenido). En la situación actual, los museos muestran la

colección de sus tesoros (perfectamente intercambiables, como cromos) a temperatura ambiente, como si se tratara de botellas de vino tinto almacenadas en una bodega: *cuanto más viejo mejor*, reza su lema. Sin embargo, de tanto en cuanto, estas instituciones dan rienda suelta a la pulsión modernista, que favorece la veloz e indiscriminada renovación de las mercancías, mediante *exposiciones temporales*. Así, instituciones eminentemente postmodernas, como es el caso del museo, donde el canon se fragua a golpe de apropiación neutralizadora de la obra, se lanzan a la búsqueda de la *originalidad ex nihilo* por parte de artistas que hace mucho han renunciado a su condición genial (Romanticismo), para abrazar una identidad *freak* (Warhol), *nerd* (*Conceptual*) o *fashion victim* (*Young British Artist*). Difícil situación, en la que “las instituciones instrumentalizan, a través de premios y exposiciones, el prestigio de los artistas como una forma de publicidad por otros medios”; y aquí parafraseo la carta escrita por Santiago Sierra donde rechaza el Premio Nacional de Artes Plásticas que este año le había sido concedido.

Debemos intentar dar respuesta a una pregunta sin ambagajes: ¿es Doris Salcedo una integrada? ¿Qué debemos pensar de una artista que es alabada hasta por un personaje como el Príncipe Felipe de España quien afirma percibir en su obra una perfecta conjugación de ética y estética?⁷ Según Carlos Salazar la colombiana encarna “el emblema más interesante de cómo funciona la máquina ideológica del Capitalismo Corporativo y sus nuevos intentos de mutación hacia el Capitalismo Ético o hacia el Capitalismo Filantrópico”⁸. *Capitalism with human face*, que diría irónicamente Zizek. Por su parte, el recientemente fallecido José Luis Brea sostuvo en su momento que *Shibboleth* se hallaba inscrita en lo que él denomina el *efecto Tate*, que consiste, principalmente, en un desplazamiento de la relación subjetiva existente entre el público y el producto integrado en la lógica del espectáculo museístico. De la *mala conciencia* se pasa a la *falsa conciencia* de la realidad, como si en vez de entretenerse el público de una exposición se estuviese proveyendo de instrumentos contrahegemónicos, de resistencia, en la misma interioridad del museo. Desde mi punto de vista

⁶ AA VV, *Doris Salcedo*, Phaidon, Londres, 2003, p. 17.

⁷ <http://larazon.es/noticia/3166-doris-salcedo-premio-velazquez-de-artes-plasticas-2010>.

⁸ <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10136>.

esta coartada no hace sino revelar una más profunda mala conciencia experimentada por parte del espectador. Así, el espectáculo museístico se configura como un complejo dispositivo de legitimación ideológica, donde no hay sujeto engañado, sino en todo caso participación consciente del público en los mecanismos de dominación. Un simulacro sin sujeto engañado, una ficción participante, un circo que saca el espectador al escenario. El dilema intrínseco a esta brutal disonancia cognitiva consiste en que la gente es perfectamente consciente de lo que sucede y, no obstante, decide seguir participando. Ciertamente, el objetivo del museo es tener al público cautivo, fascinado de su propia contradicción. En este contexto de sentido, *Shibboleth* constituye, en palabras de José Luis Brea:

“una eficiente apariencia de cuestionamiento de la misma lógica de la que participa. [...] Su eficiente retórica autocuestionante sin duda facilitaba al espectador ese consumo de entretenimiento salvado de toda mala conciencia puesto que la inteligencia del sentido de la pieza rápidamente le hace cómplice satisfecho de participación en una economía de resistencia —en un juego de sabotaje consentido— hacia la propia dinámica en la que, sin embargo y pese a todo, se encontraban ambos —obra y espectador— por igual perfecta y plenamente integrados”⁹.

Efectivamente, el discurso de legitimación teórica que subyace al éxito de Doris Salcedo asume la clásica antinomia entre apocalípticos e integrados sobre la cual se construye el sistema museístico. Artistas y museos se apoyan en la retórica de la resistencia autoinmunitaria que, lejos de poner de manifiesto los mecanismos inherentes de dominación, ofrece su propio derrumbe como espectáculo de primera necesidad. Este es el caso de *Shibboleth*: ¿Cuánto de profunda tiene que ser una grieta para sustraerse a la ineludible asimilación institucional? ¿Hubiéramos acaso disfrutado más viendo volar por los aires la Tate Gallery?

Una crítica ineludible que se puede esgrimir contra *Shibboleth* es su falta de puntería. Aquella fractura que la artista colombiana pretende vincular con el espacio concreto del museo, en realidad posee una naturaleza invisible: lo verdaderamente importante no sucede en el suelo

de la Sala de las Turbinas, sino en el interior de los despachos, en las llamadas telefónicas y en los contratos que no pueden ser mostrados al público si no es bajo la forma fetichizada de la exposición temporal. Algo siempre se sustrae a la transparencia pseudosincera de las instituciones. También en la afirmación: *¡queremos el poder y el dinero, y lo queremos ahora!*, que parece haber hecho suyo gente como Damian Hirst, tan solo se muestra un momento de la intencionalidad subyacente, consecuencia de un mecanismo implícito que termina inexplicablemente oculto. En otras palabras: también la voluntad de poder habrá de ser legitimada, también la *transparencia del mal* requiere ser explicada.

A día de hoy, el travestismo antihegemónico pretende ofrecer como producto de mercado una imagen prometeica del artista, a medio camino entre Aquiles (que vive con la guerra a las puertas de su casa) y Hércules (que trabaja por la justicia y la recomposición del mundo). Sin embargo, hasta los propios artistas superhéroes no ignoran que aquello que Aquiles realmente anhelaba era alcanzar la fama inmortal y que Hércules era un trabajador por encargo; es más: el primer chico de los recados de la historia de la literatura. Tampoco Doris Salcedo escapa de esta realidad.

El arte políticamente incorrecto reivindica su excepcionalidad y, así, terminan constituyendo la excepción que confirma la regla. Insisto: por muy profunda que sea la grieta, y por muy indeleble que sea su cicatriz, dentro de la lógica schmittiana del soberano, las exposiciones temporales no son sino un estado de excepción que permite poner en suspensión a los organismos ordinarios de legislación para determinar, a través de parámetros perfectamente ordinarios, la naturaleza extraordinaria de la exposición que, de este modo, se reivindica como pseudo-excepción a la norma. Esta es la lógica de la excepcionalidad: lo peor que le puedes decir a un loco es que comprendes su síntoma, y análogamente, no hay mejor manera de neutralizar la radicalidad de una propuesta artística que considerarla como alternativa. Allí donde se reconoce el estatuto diferenciado de determinadas obras de arte se pone de manifiesto la lógica sublimatoria del museo. El arte no es en última instancia sino un dispositivo de confirmación de las diferencias sociosimbólicas, para lo bueno (irrupción de las *differenzia*, con z) y para lo malo (legitimación de las estructuras de poder). Sea como fuere, las

⁹ http://salonkritic.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php.

salas de los museos son un estado de excepción constante, donde las obras devienen *sagradas* y *marginales* al mismo tiempo, dentro de una lógica confirmatoria autorreferencial en la que la obra puede quedar reducida a mera ocasión, mero chivo expiatorio de un mecanismo que le desborda y en cuyo cómodo interior se asienta.

Adorno escribió a este respecto:

“Cualquier cosa que suceda (ya produzcan los artistas o mueran los ricos) beneficia a los museos; como la banca de los juegos, los museos no pueden perder, y esto es su maldición. Pues los seres humanos están perdidos irremediabilmente en las galerías, solos frente a tanto arte”¹⁰.

Esta maldición de los museos es, así mismo, el destino ineluctable del arte contemporáneo. Su éxito es, a su vez, su condena. Mientras el arte contemporáneo se reivindica en su no asimilación conceptual, en su irreductibilidad frente al encasillamiento tanto de la historia del arte como de las dinámicas archivísticas del museo, las obras de arte crean escuela —desgraciadamente para unos y para mayor lucro de otros—. En última instancia pasan a formar parte de los dispositivos institucionales que pretenden subvertir. En otras palabras: no hay exposición sin catálogo; esto es: sin mediación teórica e historiográfica. De esta imposibilidad existente a la hora de escapar a la fetichización histográfica de sus productos se deduce el espíritu mercantil, cínico e incluso derrotista de algunos de los más prestigiosos artistas hoy día. En ello consiste la tragedia del arte contemporáneo, en que la historia de sus aventuras solo puede terminar —nadie sabe cómo— en *happy ending*.

“Para que sean plenamente una *promesse du bonheur*, las obras de arte han de ser arrancadas de su suelo y ponerse en camino de su propia decadencia”, argumentaba Adorno en 1953, y concluía: “Lo que consume la vida de la obra de arte es al mismo tiempo su propia vida”¹¹. En la sociedad del mundo administrado (por utilizar el célebre término adorniano) nada escapa a la mediación institucional, mucho menos los productos culturales. De hecho, el proceso de museificación de las grandes obras maestras no solo es irreversible, sino además necesario —considera

Adorno— en la dialéctica de los contrarios que conduce, a través de la degeneración y mediante ella, a la resurrección de la humanidad intrínseca en la cultura, por muy transida de barbarie que se halle¹². Desde esta perspectiva, cabría leer como una promesa aquella anotación melancólica que hiciera Roland Barthes a la muerte de su madre: “Mi doctrina es demasiado profundamente la de *Todo pasa*: las tumbas también mueren”¹³. También podríamos reconocer, como hiciera Proust, una segunda vida en la decadencia que entraña toda memoria, esto es: toda mediación narrativa. A partir de aquí, habremos de arrojar luz sobre aquella última equiparación benjaminiana entre el documento de cultura y el documento de barbarie; allí —incluso en la historia del propio Benjamin, quien levantara su mano contra sí mismo anticipando al matarife, según Brecht—, también allí, en Pourt Bou, se halla la memoria. Y con ella la posibilidad del duelo. La realidad histórica de toda herejía se hace presente a través los archivos de la Inquisición, independientemente de cual sea el dogma y religión por el que la violencia se ejerza.

Ahora bien: el arte como documento y el museo como archivo nos enfrenta kafkianamente con una culpa cuyo contenido específico, gracias a la mediación burocrática, ignoramos; a saber: qué significa una muerte, *la muerte del arte*, que no conocimos, y a cuyo funeral es imposible llegar a tiempo para el duelo. Llegando siempre demasiado tarde a su propia muerte como para no seguir haciendo caja, el arte contemporáneo aduce en realidad la *culpabilidad propia del superviviente*. “¿Qué hacer después de la orgía?”, era la pregunta que Baudrillard planteara a una sociedad como la nuestra que ha sobrevivido a su propia consumación. En el fin de fiesta que el siglo XXI supone para las dinámicas suicidas del arte contemporáneo *eros & thanatos* muestran de nuevo su imbricación. Que el mundo del arte se apunte a un funeral al que no ha sido invitado (aunque sea un pseudofuneral orgiástico como el de Occidente), revela las profundas raíces de la *cultura del victimismo*: a nadie, ni siquiera a los vencedores de la Historia benjaminiana, le está vetado identificarse con la barbarie. Si el

¹⁰ Theodor W. Adorno, “Museo Valéry Proust”, *Obra Completa* 10/1, Akal, Madrid, 2008, p. 161.

¹¹ Theodor W. Adorno, “Museo Valéry Proust”, *Obra Completa* 10/1, Akal, Madrid, 2008, p. 169.

¹² No quisiera profundizar aquí acerca de las tensiones que podrían existir entre esta afirmación adorniana y la imposibilidad de síntesis en su *Dialéctica Negativa* (¿cómo es posible resurrección sin Absoluto?)

¹³ Roland Barthes, *Diario de duelo*, Paidós, Madrid, 2009, p. 144.

erotismo, según Bataille, era “la afirmación de la vida hasta en la muerte”, en ocasiones el arte contemporáneo, esa víctima con traje de verdugo, se obceca al constituirse como *afirmación de la barbarie más allá de la muerte*. El arte contemporáneo experimenta su muerte como repetición en los mismos términos en que Barthes experimentara la muerte de su madre:

“Hay un tiempo en que la muerte es un acontecimiento, una a-ventura, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa”¹⁴.

Así, según su propia versión de los hechos (en última instancia, la de los vencedores) a la entrada de todo museo habría de leerse: somos aquellos que sobrevivieron —y tal vez se acomodaron— a una catástrofe, la de Occidente (con mayúsculas), que de tan apocalíptica devino para nosotros cotidiana. Como el psicótico de Winnicott, pareciera que el arte *temblara de miedo por una catástrofe que ya tuvo lugar*; sin embargo, los hechos desmienten este tono general, en apariencia apocalíptico y en esencia sublimatorio. Aquello que esconde la obsesiva preocupación por la muerte del arte es la imposibilidad de la *comunicación* (concebida como superación benjaminiana de las formas de producción cultural burguesa, a saber: las artes plásticas y la novela). Decir lo que nos pasa, el pasar de las cosas que nos pasan; he aquí el *quid* de la cuestión. A mi juicio, la pregunta por la condición revolucionaria del arte, lejos de ser clausurada como pseudoproblema, se ve desplazada por el replanteamiento de la institución en términos inclusivos, esto es: como un espacio que pueda incorporar en su seno la *diferenzia* en su especificidad. No se trata de un problema de gesticulación (que la hay en el Mu-

seo, y muy abundante y teatralizada) sino de articulación del relato: cómo configurar un aparato mnemotécnico donde se dé cabida al relato de los otros con la mayor sinceridad posible, hasta el punto de que esta sinceridad termine autodenunciándose como ideológica. En otras palabras: ¿cómo se muestra una herida? El objetivo no es, como ha podido proponer algún artista, destruir el museo, pero tampoco hacerlo más agradable (una operación de maquillaje), sino justamente mostrar en su interior, una y otra vez, la falsa pretensión de totalidad que consustancialmente entraña en tanto institución del mundo administrado, mostrando la distancia existente entre este (el mundo administrado) y el mundo anhelado. El artista celaniano, del cual Doris Salcedo es un exponente paradigmático, recorre con el dedo el mapa de un mundo que ya no existe buscando con los ojos el hogar perdido, espacio de tensiones; encuentro con lo imposible.

Después de todo, a la memoria de las víctimas presente en la obra de Doris Salcedo responde el victimismo del sujeto occidental postmoderno que desea apropiarse de una catástrofe que ignora. Durante la exposición de *Shibboleth* un número considerable de londinenses denunciaron a la artista y al museo por el peligro que entrañaba la pieza. Muchos se tropezaron, haciéndose esguinces de tobillo, y hubo hasta quien puso en peligro las vértebras de su cuello al intentar encajar el cuello en la grieta (como si de una avestruz se tratara). Sumándose a este chollo judicial, un número considerable de personas presentó radiografías de miembros rotos que más tarde se confirmaron no solo no habían sido producidas por la grieta, sino que databan de varios años atrás. Así, sin comerlo ni beberlo, *Shibboleth* puso de manifiesto una de las características definitorias de nuestra sociedad actual, a saber: también los vencedores de la Historia tienen derecho al llanto.

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA