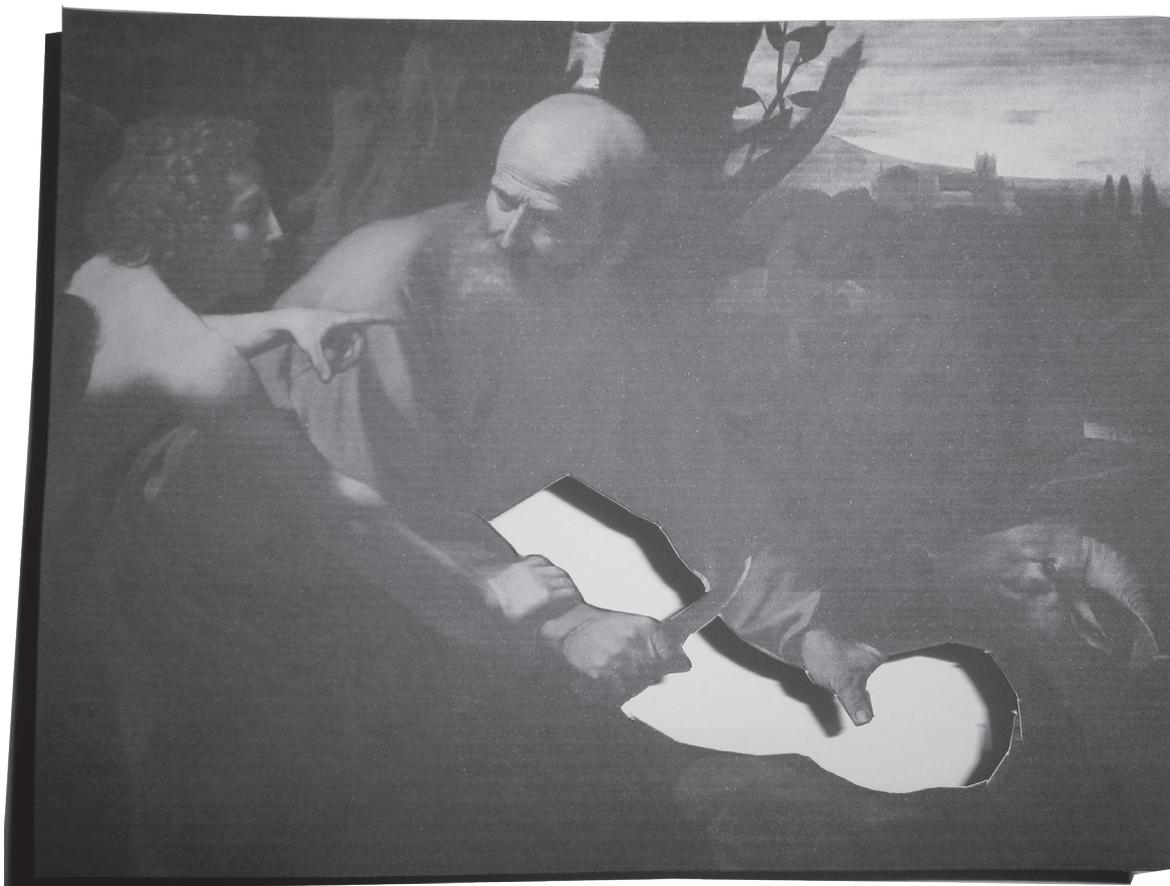


**APROXIMACIONES A UNA EXPERIENCIA DE MALESTAR CONTEMPORÁNEO
ENTRE LA AUSENCIA DE SÍMBOLO-ARTE Y EL ENCUENTRO CON
LAS MALAS FORMAS EN LA OBRA DE JON MIKEL EUBA**



Natalia Vegas Moreno
(nataliavegasmoreno@gmail.com)

2015

eman ta zabal zazki



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- *Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Argitalpen Zerbitzua*
- University of the Basque Country (UPV/EHU) Press
- ISBN: **978-84-9082-476-4**

APROXIMACIONES A UNA EXPERIENCIA DE MALESTAR CONTEMPORÁNEO ENTRE LA AUSENCIA DE SÍMBOLO-ARTE Y EL ENCUENTRO CON LAS MALAS FORMAS EN LA OBRA DE JON MIKEL EUBA

Tesis doctoral presentada por la doctoranda NATALIA VEGAS MORENO

Directora Dra. ANA ARNAIZ

Directora Dra. ELENA MENDIZABAL EGIALDE

Programa de Doctorado: Investigación y Creación en Arte

Departamento de Escultura

Facultad de Bellas Artes

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea 2015

Portada: Imagen de la autora de la Tesis. 2015.

Maquetación: David Martínez Suárez

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Esta Tesis doctoral ha contado con la ayuda predoctoral del Programa de Formación y Perfeccionamiento de Personal Investigador del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

Dedicada a

mi familia y amig@s,

mis maestros y colegas,

que me inspiran cada día para seguir amando

que me enseñan a ver en el arte un medio desde el que hacerlo

Esta Tesis doctoral no habría sido posible sin la inestimable colaboración del artista Jon Mikel Euba, ni la disposición y amabilidad del también artista Txomin Badiola, que desde el primer momento se ofrecieron a la tarea abriéndome sus puertas y han continuado haciéndolo.

Agradecimiento especial a mis directoras Ana y Elena por su confianza y apoyo en el trabajo, compartiendo sus conocimientos y experiencia para darle resolución técnica. A Ángel por estar ahí en los momentos difíciles aconsejando y ayudando. Y a Luci, Miguel, Oscar, Amaia, Alba, Daniel, Raúl por toda vuestra cercanía, paciencia, ayuda y cariño sin los que habría sido imposible desarrollar y finalizar este trabajo.

A todos vosotros mi más sincero agradecimiento.

0 INTRODUCCIÓN GENERAL: DEL UNIVERSO A MI PEQUEÑO MUNDO Y DE REGRESO NUESTRO UNIVERSO

0.0 Génesis; impulso inicial. Presentando motivaciones y experiencia 0	23
0.0.1 Los pre-conceptos, entre las percepciones y los conceptos	23
0.1 Tejiendo el tema: antecedentes, límites y decisiones.	24
0.2 Toma de decisiones: objetivos y metodología. Sobre el proceso de investigación y la consecuencia en Tesis.	26

1 EL CONTEXTO, LA ACTUALIDAD, EL ARTE. UN SENTIMIENTO Y DOS REALIDADES: MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

1.0 Preámbulo	33
1.1 La Modernidad, antecedente y presente	34
1.2 Visión en paralaje: modernidad-posmodernidad, parte de la actualidad	40
1.3 Historicidad: hipermodernidad, transmodernidad, supramodernidad más mil y un relatos de contemporaneidad como rasgo posmoderno	43
1.3.1 Tomando un ejemplo: la hipermodernidad	46
1.4 El arte y el Proyecto Moderno: ruptura con lo anterior y una edad para la representación	47
1.5 El arte y la posmodernidad: “crisis” de la representación u otra visión es posible	51
1.6 El sujeto posmoderno: del artista genio al artista enfermo	57
1.7 La obra posmoderna: de lo sublime como temática a lo sublime como forma	59
1.8 Aproximaciones conclusivas a la primera parte. Modernidad-posmodernidad, una contemporaneidad artística de malas formas	69

2 LA FALTA EN LA POSMODERNIDAD: SIN EL PARAGUAS DE LO SIMBÓLICO, MOJÁNDONOS CON LAS MALAS FORMAS Y EN LA AUSENCIA DE SÍMBOLOS

2.0 Preámbulo	75
2.1.I La carencia de lo Simbólico en la estructura del contexto epocal	79
2.2.II La constitución del símbolo como fundamento del arte: el arte es símbolo	84
2.2.1 La representación, la parte visible del símbolo	88
2.2.2 El arquetipo, la parte invisible del símbolo	90
2.3.II Los lugares de aparición y repetición del símbolo	93
2.3.1 El mito, lugar del símbolo	93
2.3.2 El rito y el ritual, lugares para la repetición	96
2.4.III La falta como carencia y exceso estructural del arte contemporáneo	97
2.4.1 La mala forma; Txomin Badiola	98
2.4.2 La estructura esquizofrénica; Fredric Jameson	104
2.4.3 La copia; Rosalind Krauss	106
2.4.4 La textualidad; Roland Barthes	109
2.5.II A falta de símbolos, excesos en la representación contemporánea	111
2.6.IV La falta como sentimiento de malestar. El Sentimiento Trágico	115
2.7.V Anhelos de pasado y de sentido como síntomas de su falta: lo que nos une a modernos y posmodernos	121
2.7.1 Deseo de retornar al pasado	122
2.7.2 Deseo de sentido, deseo de unidad	125
2.8.II Cuando el arte no consigue ser símbolo. Excediendo la representación hacia la deriva del simulacro	127
2.9 Aproximaciones conclusivas a la segunda parte. Malestar por la ausencia de símbolos-arte	133

3 UN CASO PRÁCTICO: ACUDIENDO A LA OBRA DE JON MIKEL EUBA AURRE

3.0 Preámbulo	139
3.1 De Txomin Badiola a Jon Mikel Euba: conexión e influencia	141
3.2 Jon Mikel Euba: breve aproximación a su biografía y obra	147
3.3 Dossier gráfico de la obra de Jon Mikel Euba	151
3.4 Rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba en el campo expandido	203
3.4.1 Distinguiendo la apropiación, la alegoría, el pastiche y la intertextualidad	203
3.4.2 Observando la textualidad	208
3.4.3 Repetición y diferencia en su obra	211
3.4.4 La superficialidad	213
3.4.5 Jon Mikel Euba y el simulacro	215
3.4.6 El trabajo con los límites en Jon Mikel Euba	217
3.4.7 El no-proyecto, el proceso en Jon Mikel Euba	219
3.4.8 Lo performativo, la acción y la ritualidad como parte de su trazo	221
3.4.9 Contradicción y traición en Jon Mikel Euba	223
3.4.10 Lo inacabado como interés	225
3.4.11 El trabajo con las incapacidades	227
3.4.12 El arte como trampa	229
3.5 Sobre la mala forma a través de los rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba	229
3.6 Apostilla al simulacro, los deseos y el malestar tras la entrevista a Jon Mikel Euba	231
3.6.1 Sobre los problemas del arte y de los artistas actuales según Jon Mikel Euba	232
3.6.2 Sobre los deseos modernos y posmodernos en Jon Mikel Euba	236
3.6.3 Sobre los sentimientos de malestar en la práctica artística a través de Jon Mikel Euba	238
3.7 Aproximaciones conclusivas a la tercera parte. Jon Mikel Euba, desplazando límites mediante las malas formas	241

4 CONCLUSIONES GENERALES

247

5 BIBLIOGRAFÍA

251

**0 INTRODUCCIÓN GENERAL: DEL UNIVERSO A MI PEQUEÑO MUNDO
Y DE REGRESO NUESTRO UNIVERSO**

0.0 Génesis; impulso inicial. Presentando motivaciones y experiencia 0

*Entréme donde no supe,
y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.¹*

La Tesis doctoral que se presenta a continuación tiene su génesis en una serie de vivencias personales experimentadas como espectadora de arte pero sin poder separarme de mi condición de creadora. De entre estas vivencias distingo dos percepciones producidas en momentos y con obras de arte dispares. Para poder dar cuenta de estos sucesos vividos de tan difícil acceso y las percepciones que se mantienen en mi como experiencias en cierto modo semejantes, he necesitado generar lo que llamaré *pre-conceptos* los cuales se sitúan más cercanos a un orden poético, alejados de un significado concreto y siendo siempre imprecisos como nombramiento de lo sucedido. Ellos darán la posibilidad para acercar lo vivido alertando que funcionarán como un medio con el que intentar enunciar parte de lo inexplicable que es motor de la investigación y de lo cual no se podrá extraer información. Volviendo a estas dos sensaciones percibidas que dan inicio a la investigación, con ayuda de los pre-conceptos, nombraré a la primera “calma” y a la segunda “falta”. Ambas sensaciones son sentidas con diferentes obras de arte, generando un sustrato desde el que se percibe el reconocimiento de un patrón², imposible de separar tanto de juicios como de prejuicios, en el cual están implicadas dos tipos de obras que, siguiendo con los pre-conceptos, llamaré: “obras de arte del pasado” y “obras de arte contemporáneas”; la *calma* se interpreta como una percepción propiciada por *obras de arte del pasado* mientras que la *falta* se conecta percibida con *obras de arte contemporáneas*. Entre la *calma* y la *falta* se situará una divergencia o tensión, que hace que se distingan en un grado de oposición. Para sintetizar y poder referirnos a estas percepciones del inicio en las que toman parte los pre-conceptos las hemos nombrado *experiencia 0*.

0.0.1 Los pre-conceptos, entre las percepciones y los conceptos

Cuando intentamos acercar el significado de los pre-conceptos, damos cuenta de que sólo en la relación que se genera entre ellos mismos es donde pueden encontrarse ciertos límites para relacionarlos con algunos significados, los cuales funcionarían en equivalencia a los nombres propios que marcan pero no te significan. Esto es, al preguntarnos ¿qué son las *obras de arte del pasado* a las que nos referimos? no las encontramos entre límites de fechas, tampoco podemos atribuirles rasgos propios ni contextos dados, pero sí podríamos declarar que no son *obras contemporáneas*.

1 DE LA CRUZ, San Juan fragmento de “Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación”, en *Prosa y poesía mística*, Colección Clásicos de la literatura española, Rueda, Madrid, p.81.

2 Que el reconocimiento de este patrón sea falso o verdadero es irrelevante para esta investigación que dista en este punto de posibles intereses más propios de la psicología y las ciencias cognitivas.

Con las sensaciones de *calma* y *falta* ocurre una evidencia: es imposible que se experimenten simultáneamente. Sin embargo, el pre-concepto de *falta* no podría entenderse sin el de *calma*, ya que la *falta* sería como la carencia o ausencia de *calma*. Si la *falta* se entiende como “*falta de calma*”, habría que explicar la *calma* vivida desde la posición de espectadora de *obras de arte del pasado* para comprender su posible ausencia. La *calma* es sentida por quién la narra aquí, como una experiencia gozosa que activa procesos del orden del sentir, experimentar, conocer y experimentar el arte. Esta activación atañe tanto a mi posición de espectadora de arte como a la de creadora, ya que potencia continuar trabajando en arte. Por esta razón, esta *calma* no la podría describir como una calma placentera sino, más bien, como una experiencia de *goce en la contemplación de la obra de arte* que más allá de la satisfacción de una necesidad, queremos dejar dicho que (me) remite a la necesidad del arte.

En contraposición a esta sensación, la *falta* vivida a través de *obras de arte contemporáneas* se relaciona con una ausencia de este *goce*. Sin embargo esta *falta de calma*, a diferencia de la sensación de *calma* que se daba o no se daba pero sin grados intermedios, se ha percibido en diferentes grados en *obras de arte contemporáneas*. Las obras que producían un grado menos acusado de *falta* imposibilitaban el goce pero no del todo la actividad; y con las que la *falta* se daba de manera más acusada se generaba una *parálisis* o *cese* de la actividad (tanto la de espectadora como la de creadora). En todas las *obras contemporáneas* percibo que esta *falta de calma* potencia un reconocimiento de las mismas en un lado más perteneciente a lo efímero, donde parte de lo artístico parecería quedar debilitado. Esta percepción contrapuesta a la *calma* puede ser interpretada tanto de manera negativa, por la ausencia de ésta, como positiva, por el reconocimiento de algo común en el arte del presente que me permite acercarme a lo contemporáneo.

La incursión en los pre-conceptos no sólo es un acercamiento al impulso inicial sino que también funciona como guía sensorial con la que comenzar a dar forma al tema que, en esta Tesis, irá apareciendo en el entramado que se teje entre pre-conceptos.

0.1 Tejiendo el tema: antecedentes, límites y decisiones

Aceptando la lectura de la *experiencia 0* como oposición entre *calma* y *falta* vividas con las *obras de arte del pasado* y las *obras de arte contemporáneas* respectivamente, decidimos centrarnos en investigar posibilidades que acercasen este hecho a algo parcialmente compartido, experimentado o empatizado por otros. En este acercamiento al problema entendimos que las interrogaciones que hacíamos al comienzo que aludían a preguntar por los pre-conceptos, no podían encontrar respuestas fuera de la persona objeto de la experiencia, por lo que estas mismas respuestas encontraban la limitación de lo subjetivo y de lo personal, imposible de ser

compartido o comprobado a través de otro. De este modo, se pasa a preguntar por cuestiones que pudieran estar íntimamente relacionadas con la *experiencia 0*, pero que permitiesen acceso a interrogantes y búsquedas externas a esta experiencia. Surgen así cuestiones como “¿qué no tienen o qué no pueden transmitir las *obras de arte contemporáneas* que las del pasado sí?”. A través de este cambio en el cuestionamiento, se produce la posibilidad de encaminar las experiencias personales hacia una investigación, dando paso a la formación de objetivos *pre-metodológicos* o *proyektivos*³.

Al comenzar con los primeros interrogantes, aparece el antecedente que situamos como principal de esta Tesis doctoral: las asignaturas impartidas por Ángel Bados⁴. De estas clases⁵, dos cuestiones se convierten en principales para nuestra investigación: una las interpretaciones que hacíamos sobre el debate planteado en clase y otra la bibliografía y fuentes que se utilizaban. Relacionamos algunas de las ideas debatidas con nuestros interrogantes sobre la *experiencia 0* en el punto en el que se hablaba de una problemática en los artistas actuales distinguida como propiamente contemporánea. Esta impresión de un problema actual, hacía retrotraernos a la sensación de *falta* conectada a las obras contemporáneas que venimos comentando. Desde nuestras interpretaciones de sus clases, esta problemática de los artistas actuales podría estar basada en un exceso de *Real*⁶ en *Posmodernidad*⁷ que causaría angustia en los sujetos, afectaciones, malestares culturales, más acusados en el presente que en épocas anteriores. Interpretábamos en estas reflexiones que este complejo entramado afectaría en su no durabilidad a las representaciones actuales, no permitiendo un reconocimiento de época. Lo interesante para nosotras era ayudarnos de una posible convergencia entre la *experiencia 0* y las ideas expuestas por Bados en sus clases. No se pretendería dar respuestas a aquello experimentado pero sí proponerlo como interrogante de manera transmisible.

3 Llamamos así a los objetivos que proyectamos antes de estar sumergidos en cualquier método de investigación.

4 Ángel Bados: Olazagutia, 1945. Enmarcado dentro del grupo de la “nueva escultura vasca” este artista y docente ha llevado a la par su trabajo como escultor con la docencia a lo largo de su trayectoria profesional. Ha sido profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona y, posteriormente, profesor del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. En la actualidad, imparte cursos de doctorado en esta universidad, completando una actividad docente que ha incluido diversos cursos en las facultades de Bellas Artes de Valencia, Pontevedra o Cuenca y en los Talleres de Escultura de Arteleku codirigidos con Txomin Badiola. Entre sus exposiciones, destacar su última individual *Robando Piedras* en la Galería Moisés Pérez de Albeniz (2013), la exposición individual presentada en Fúcares, Madrid (1987), su participación en la colectiva *Fuera de Formato*, celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (1983), en *Mitos y Delitos*, celebrada en la sala Metrónom de Barcelona (1985), o *Una obra para un espacio*, expuesta en el Canal de Isabel II de Madrid (1986). Durante los últimos años, ha desarrollado parte de su trabajo en el terreno del montaje de exposiciones. Su obra está presente en colecciones como la del Museo de Navarra, Ayuntamiento de Pamplona, Macba, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Patio Herreriano, Museo Bellas Artes de Bilbao o Diputación de Gipúzcoa.

5 Las asignaturas impartidas por Ángel Bados a las que hemos asistido han sido 4. Las dos últimas, en 2008, han sido los cursos de posgrado “Arte y significación” y “Arte y representación”, y anteriormente, dentro de la Licenciatura de Bellas Artes dos asignaturas pertenecientes al área de Escultura: “Lenguajes y Técnicas: Creación Escultórica” y “Métodos Procesuales y Tecnológicos: Creación Escultórica” (entre 2005 y 2006).

6 *Lo Real* es un concepto lacanianiano, utilizado por Bados junto con otros como *Lo Simbólico* y *Lo Imaginario*, los cuales juntos formarían la terna de los tres registros que Jacques Lacan (1901-1981) propone en la formación de todo sujeto.

7 La *Posmodernidad* es un concepto filosófico que se utiliza para referirse a un periodo que comprende desde el siglo XX hasta el presente.

Los límites del tema los pone la cercanía a la *experiencia 0*, entendida como una oposición entre sensaciones optimistas vividas con obras de arte del pasado y pesimistas experimentadas con obras de arte contemporáneas. Así, el tema de la investigación será una búsqueda de identificaciones de esta *experiencia 0* entre la diversidad de ideas, autores, obras, artistas. Esto es, el tema estaría funcionando, en principio, como indefinición que nos advierte de los momentos en que nos alejaríamos de él. Podríamos decir que la Tesis doctoral que aquí se presenta queda atravesada por el tema de una cercanía a la *experiencia 0*, que va entretejiendo la posibilidad de estructurar la investigación al otorgarle ciertos límites.

0.2 Toma de decisiones: objetivos y metodología. Sobre el proceso de investigación y la consecuencia en Tesis

Una de las interrogaciones que situarían el punto de partida de la investigación y uno de los objetivos *pre-metodológicos*, se establecía en si aquella *falta de calma* sentida —entendida como imposibilidad de goce con las obras actuales— era propia de lo contemporáneo, y siendo así, ¿qué es propio de lo contemporáneo? ¿y del arte contemporáneo?. El objetivo primordial; encontrar relaciones entre la *experiencia 0* y la situación contemporánea del arte toma dos caminos: uno buscando esas relaciones en las descripciones epocales sobre la contemporaneidad y el arte, y otro buscando estas relaciones directamente en la práctica de artistas.

El primer camino se formula en el objetivo de dar una descripción generalizada de lo contemporáneo, pero concretada a partir de una de las fuentes utilizadas por Bados: *La posmodernidad explicada a los niños* del filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998), desde el que conectar ideas relacionadas con la *experiencia 0*. Nos decidimos por este texto escrito en 1986, debido a nuestro interés en el concepto de *posmodernidad*, continuamente utilizado por los profesores de la Facultad como descripción de un presente caracterizado por una caída de los relatos que sostenían el sentido del proyecto y el arte modernos.

El segundo camino se establece en el objetivo de acudir a artistas cercanos y a sus obras, con lo que se planteó una lista de artistas pertenecientes a diversas generaciones de los que se hubiese conocido obra en directo, para conectar sus prácticas artísticas con las percepciones de *calma* y *falta* sentidas en arte. De esta lista se selecciona al artista vasco Txomin Badiola⁸ por ser

8 Txomin Badiola: Bilbao, 1957. Artista enmarcado dentro de la “nueva escultura vasca”, ejerció como profesor en la Facultad de BBAA de la UPV/EHU entre los años 1982-1988. Reside en Londres de 1988 al 89 y en Nueva York del 90 al 98. Junto a Ángel Bados impartió en Arteleku dos talleres en 1995 y 1997 de 4 y 5 meses respectivamente que serían muy influyentes para artistas de generaciones posteriores. En 2010 dirige junto con los artistas Jon Mikel Euba y Sergio Prego el proyecto pedagógico *Primer Proforma 2010* en el MUSAC de León. Ha escrito numerosos artículos para revistas y textos para catálogos. Ha ejercido de comisario de la primera exposición antológica de Oteiza *Oteiza: Propósito Experimental* para la Caixa en 1988, y de la exposición *Oteiza. Mito y Modernidad* junto a Margit Rowell, para el Museo Guggenheim en Bilbao (2004), el de New York (2005) y para el MNCARS de Madrid (2005). Como artista ha expuesto en numerosas galerías e instituciones nacionales y extranjeras. De las nacionales destacar las numerosas exposiciones en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid. Tanto el Museo de Arte Contemporáneo de

uno de los más veteranos y por lo tanto posible influencia en generaciones posteriores, y por habernos acercado de manera más profunda a su práctica artística a través de la participación en la cuarentena del proyecto pedagógico *Primer Proforma 2010*⁹.

Si por metodología se entiende la elección y utilización de la herramienta más adecuada para la consecución de los objetivos, en esta Tesis sucede que objetivos y metodología han sido proyectados a la par. Esto es, en los objetivos no se proyectaba solamente un finalidad a la que dirigirnos sino también un camino a seguir. Estos dos caminos proyectados se conectaban uno con un trabajo teórico y otro con un trabajo práctico. En el teórico, en el que distinguíamos el objetivo de la construcción de un acercamiento a lo contemporáneo desde la obra de Lyotard, se situaban métodos como la lectura crítica de obras de autores y las relaciones entre sus diferentes ideas. En el práctico, en el que mencionábamos el objetivo de encontrar relaciones entre la *experiencia 0* y la práctica de los artistas, se situaban métodos como un trabajo de campo al encuentro directo con los artistas y sus obras. Sin embargo estas diferentes metodologías han estado fusionadas, no pudiendo separar nuestra práctica artística de las operaciones teóricas, así como tampoco hemos evitado la necesidad de introducirnos en textos escritos por los artistas para conversar con ellos sobre su práctica. Por lo que práctica y teoría han resultado inseparables de toda metodología. Así, esta Tesis se compone de diversas metodologías tensadas entre ellas, lo cual genera un cuestionamiento constante de las mismas en un proceso que se mantiene abierto a cambios incluyendo alteraciones en los propios objetivos. Esta idea de la metodología como un fin en sí misma, proviene de una situación actual de la investigación en el campo de las bellas artes, que hace que nos estemos cuestionando constantemente lo que pertenece o no a este campo de investigación.

Partiendo del primer camino en la búsqueda de un contexto contemporáneo a través del cual identificarnos, de la lectura a Lyotard, donde se aprecia una liquidación del proyecto moderno de emancipación universal pero asumiendo al mismo tiempo a la modernidad como parte del presente, extraemos las nociones clave de *modernidad* y *posmodernidad*. Se añaden a Lyotard otros autores como Hal Foster (1955), Sigfried Giedion (1888-1968), Jürgen Habermas (1929), René Huyghe (1906-1997), Georg W. F. Hegel (1770-1831), Fredric Jameson (1934) o Rosalind Krauss (1941). Entre ellos se conforma el primer capítulo de esta tesis, el cual nos sitúa en un presente posmoderno desde el que caracterizar *rasgos* en el arte contemporáneo. Con el título *El contexto, la actualidad, el arte. Un sentimiento y dos realidades: modernidad y posmodernidad*,

Barcelona, el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Musée d'Art Moderne Saint Etienne-Metropole en Francia han mostrado retrospectivas de su trabajo, de ellas destacar su exposición *Malas Formas 1990-2002*. Su obra está presente en colecciones como la del ARTIUM de Vitoria, Colección Amigos del Arte Contemporáneo de Madrid, Fundación La Caixa de Barcelona, Colección Caja de Burgos CAB en Burgos, Diputación Foral de Guipúzcoa, Fundación Rafael Tous de Barcelona, Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean en Luxemburgo, Hakone Open Air Museum de Japón, Instituto de Arte Contemporánea de Lisboa, Museo Guggenheim de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, etc.

9 *Primer Proforma 2010* es un proyecto dirigido por los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego en el MUSAC de León en 2010. Dentro de dicho proyecto hubo una fase de cuarentena en la que se llevaron a cabo 30 ejercicios planteados y dirigidos por dichos artistas, los cuales contaban con 15 participantes, entre los que se encontraba ésta investigadora.

queda definida la contemporaneidad a través del binomio *modernidad-posmodernidad* desde acercamientos filosóficos y de la historia y crítica del arte. De este primer capítulo, que podríamos describir como el más teórico de la tesis ya que no interacciona en él el trabajo de campo, extraemos las ideas expuestas por las fuentes mencionadas que más nos remitían a la *experiencia 0*. Estas ideas pueden englobarse en varios bloques¹⁰ relacionados con la *falta*: la idea de una carencia de los relatos que sostienen el contexto de época; la idea de una falla en el carácter estructural del arte contemporáneo; la *falta* sentida como *malestar* propio del sujeto posmoderno; y una búsqueda de *calma* a través de los anhelos de pasado. Estas ideas sin desarrollar, sumadas a unos conceptos que definían *rasgos* del arte contemporáneo extraídos de las fuentes del primer capítulo, funcionan de base para los acercamientos a la obra de Badiola. De modo que se conectan estas ideas con nuestras incursiones en la obra de Badiola, tras lo cual se desarrollan una serie de preguntas para efectuar al artista. Una vez realizada la entrevista al artista, se extraen ideas con las que seguir desarrollando los bloques descritos. De este trabajo se conforma un segundo capítulo con el encuentro entre diversidad de fuentes como Txomin Badiola, Ángel Bados, Roland Barthes (1915-1980), Jean Baudrillard (1929-2007), Hal Foster, Sigfried Giedion, Fredric Jameson, Carl Gustav Jung (1875-1961), Rosalind Krauss, Jaques Lacan (1901-1981), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Jean-François Lyotard, Jorge Oteiza (1908-2003), Miguel de Unamuno (1864-1936) y Slavoj Žižek (1949). Dando lugar a una confluencia entre el trabajo de campo realizado con Badiola, las ideas que extrajimos y desarrollamos del primer capítulo y otras que se iban añadiendo en nuestro avance a nuevos autores, como *el símbolo* como elemento crucial del arte, se conforma el segundo capítulo *La falta en la posmodernidad: sin el paraguas de lo Simbólico, mojándonos con las malas formas, en la ausencia de símbolos*. Éste, muestra cómo entre diversas ideas podemos conformar un relato personal desde el que dar un encuentro a lo experimentado con las obras de arte y las sensaciones que describíamos al principio.

Continuando con el trabajo de campo, tras Badiola se comienza con otro artista que también aparecía en nuestra lista, hacia el cual nos inclinamos al hablar Badiola de su práctica en la entrevista: Jon Mikel Euba (1967). Al adentrarnos en investigar la obra de Euba se hace necesario plantear un nuevo objetivo, el de un traslado a la Tesis del trabajo de investigación realizado sobre este artista. Esta decisión se toma por varias razones: la complejidad que suponía investigar la obra de Euba que nos hacía acudir directamente al artista para informarnos; dar cuenta del trabajo de documentación que iba realizándose; y que se pudiera ofrecer una presentación de su trabajo desplazada de los intereses de esta investigación en concreto. Con la decisión de apostar por este nuevo objetivo, la lista de artistas se queda abandonada, finalizando el trabajo de campo al tomar a Euba como caso práctico con el que someter a contraste las ideas anteriores. En colaboración directa con el artista, se realiza un trabajo más exhaustivo sobre su obra, y las posibles conexiones con ideas anteriores se desarrollan en una profunda entrevista realizada al artista durante cinco días. De esta concreción en Euba nace el que es el último capítulo de la Tesis, *Un caso práctico: acudiendo a la*

10 Estos bloques se distinguen con números romanos añadidos a la puntuación general en el segundo capítulo.

obra de Jon Mikel Euba Aurre, en el cual se da un acercamiento al trabajo del artista desde el que cuestionar las ideas aparecidas tanto en el primer capítulo como en el segundo. Del primer capítulo se retoman conceptos como *apropiación, alegoría, pastiche, intertextualidad, textualidad, repetición, diferencia, superficialidad y simulacro*, que servían como *rasgos* de las obras de arte contemporáneas, y del segundo se vuelve a cuestiones como la *mala forma* y los deseos desde la perspectiva de la práctica de este artista.

De los tres capítulos que conforman esta tesis doctoral se puede decir que implican tres acercamientos metodológicos distintos al tema, consecuencia de un proceso de investigación vivo que ha estado cuestionándose continuamente a sí mismo. El primer capítulo sitúa un contexto y un campo de acción desde el que partir, *modernidad y posmodernidad* como parte del presente. El segundo se adentra en cuestiones concretas desde las que construir relatos personales que puedan situar límites con los que entender cuestiones propias de lo contemporáneo, como una carencia de *Lo Simbólico* en el presente, y del arte, como una ausencia de *símbolos*. Y el tercero marca una escisión de lo personal situando por encima del tema los modos de acercarse a éste con ayuda de la obra de Jon Mikel Euba.

Finalmente trasladamos a cada uno de los tres capítulos los contenidos y la singularidad correspondientes a cada uno de ellos. Se ha optado por desarrollar un preámbulo y unas conclusiones al inicio y final de cada capítulo, que permitan condensar conceptos clave, objetivos, contenidos y metodología, a la vez que mostrar las cuestiones estructurantes de esta investigación.

**1 EL CONTEXTO, LA ACTUALIDAD, EL ARTE. UN SENTIMIENTO Y DOS REALIDADES:
MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD**

1.0 Preámbulo

El primer capítulo de esta tesis se centra en describir nuestra actualidad desde un panorama social general para poder tratar a continuación del arte contemporáneo y las percepciones vividas a través de él. Con el título *El contexto, la actualidad, el arte. Un sentimiento y dos realidades: modernidad y posmodernidad* vemos cómo la contemporaneidad quedará descrita aquí a través del binomio¹¹ *modernidad-posmodernidad*. Esta interdependencia *modernidad-posmodernidad* nos funcionará como base y contexto para tratar sobre nuestra actualidad y más concretamente sobre nuestra actualidad en arte en el entorno más cercano a mi realidad. El hecho de describir el presente en base a *un sentimiento y dos realidades* pretende situar lo común y a la vez lo divergente entre *modernidad y posmodernidad*, las cuales se encontrarán inevitablemente unidas a través de ideas comunes pero tenderán a diferenciarse en la práctica artística.

En este capítulo no encontraremos un punto de vista histórico en el que el relato se muestre a través del suceder de hechos históricos concretos¹², sino que iremos tocando pensamientos e ideas a través de una amalgama de descripciones crítico-filosóficas sobre la actualidad y el arte. Esta composición se ha dado por la necesidad de un encuentro con pensamientos que nos fuesen acercando a las percepciones que marcaban el arranque de esta investigación¹³. De modo que el texto tendrá momentos en los que centrará la atención en conceptos que puedan estar dándonos un lugar de conexión con lo vivido a través del arte y que ampliaremos posteriormente.

Se podría decir que este capítulo presenta una evolución desde una visión más general en la que no se aborda el arte en los primeros puntos, hasta una más concreta en la práctica y la forma del arte contemporáneo. Sin embargo, todo el texto tiende a un nivel de abstracción y aunque el final del mismo se concentre en el arte y sus formas, éstas serán descritas desde unos usos generales a través de conceptos que hemos visto relacionados con la praxis contemporánea. Así también vemos otro tipo de evolución desde unas descripciones más ordenadas, dada la necesidad de presentar la *modernidad* y la *posmodernidad*, hacia una disgregación en el acercamiento al arte, dado que las ideas aparecerán descritas a través de la relación y concatenación de conceptos que se suceden. El texto a su vez tiene como resultado una escritura rizomática, parándose por momentos en cuestiones que parecerían desplegar pequeñas zonas que quedan a la espera de ser retomadas.

Los conceptos que son utilizados como *rasgos que describen el arte contemporáneo* en este capítulo, funcionarán como herramienta para aproximaciones de capítulos posteriores. De modo que,

11 Nuestro interés aquí no radica en describir la *modernidad* y la *posmodernidad* de manera independiente, sino en su relación de interdependencia unidas por *un sentimiento* común.

12 Como pudiera ser entender la entrada a la Modernidad desde la Revolución Industrial (s.XVIII)

13 Nos estamos refiriendo a las percepciones de lo que hemos llamado *experiencia 0* en la Introducción General.

en este primer capítulo podremos apreciar descompensaciones entre estos *rasgos*, que variarán en los sucesivos capítulos al regresar a ellos.

Respecto a los objetivos, este capítulo trata de extraer, entre los relatos de contemporaneidad, un presente que se nos haga afín a lo vivido en nuestro entorno artístico, con el que podamos describir *rasgos* propios de la práctica del arte contemporáneo a la vez que nos permita un contexto desde el que comenzar la investigación. Estos relatos de contemporaneidad tendrán un autor principal: Jean-François Lyotard (1924-1998), filósofo francés con una visión del presente, la *posmodernidad*. Entendiendo esta descripción de presente funcional para presentar nuestra contemporaneidad, hemos basado este capítulo en ella, dejando constancia en los sucesivos subcapítulos.

Comenzando por la descripción que este autor hace de la *posmodernidad* unida a la *modernidad*, entraremos a explicar la misma en los dos primeros subcapítulos: *La modernidad, antecedente y presente* y *Visión en paralaje: modernidad-posmodernidad, parte de la actualidad*. A continuación pasaremos a mencionar otros puntos de vista en el subcapítulo *Historicidad: hipermodernidad, transmodernidad, supramodernidad más mil y un relatos de contemporaneidad como rasgo posmoderno* en el que, sin abandonar las posturas de Lyotard respecto a la actualidad, daremos cuenta de una multiplicidad de los relatos de actualidad que pueden poner en cuestión la propia posmodernidad como relato de presente.

Centrándonos ahora en el arte, rescataremos algunas de las cuestiones comentadas en los primeros subcapítulos para ir dando forma al artista y a la obra contemporánea en los apartados: *El arte y el Proyecto moderno: ruptura con lo anterior y una edad para la representación*, *El arte y la posmodernidad: "crisis" de la representación u otra visión es posible*, *El sujeto posmoderno: del artista genio al artista enfermo* y *La obra posmoderna: de lo sublime como tema a lo sublime como forma*. Nos concentraremos en estos subcapítulos en el enfoque del arte desde por un lado los cambios en la representación y la forma, y por otro los cambios en la mirada de los sujetos hacia estas formas.

1.1 La modernidad, antecedente y presente

Para entrar a hablar de *modernidad* como parte constituyente de nuestra contemporaneidad tendremos que advertir la existencia de conceptos similares como el de *modernismo*, en ocasiones utilizado como sinónimo y otras con significados diferentes. Sin querer entrar en el debate¹⁴ etimológico-lingüístico sobre cual sería el uso más correcto para designar qué (entre los conceptos de *modernidad* y *modernismo*) utilizaremos aquí la *modernidad* como

14 Entre los debates encontramos un posible error de traducción del inglés *modernism* al castellano, al ser traducido a éste idioma en ocasiones como *modernidad* y otras como *modernismo* de manera indiferente. El mayor problema parece surgir en el castellano, al ser utilizado el concepto *modernismo* para diversos usos, como la designación de un movimiento artístico también conocido como *art nouveau*.

concepto filosófico que designa un período histórico-social que se da del siglo XIX al XX y a su vez daremos uso del concepto *modernismo*, de manera más limitada, cuando las fuentes utilizadas estén pudiendo referirse a la *Edad Moderna* (situada entre la *Época Clásica* o *Antigua* y la *Edad Contemporánea*)¹⁵. De modo que situaríamos al *modernismo* como una época anterior a la *modernidad* pero inevitablemente conectada con ella. Es por esta conexión, que pese a que nuestro interés resida en sondear una *modernidad* más cercana al presente, no podemos olvidar el concepto de *modernismo* en el que parece tener sus antecedentes.

Situándonos en este concepto de *modernismo*, Arnold Toynbee (1889-1975) en *Estudio de la Historia* (1933-1961) lo fecha con el fin del siglo XV cuando Europa empezó a ejercer influencia sobre territorios y poblaciones que no eran suyos¹⁶. Esto hace coincidir el *modernismo* de Toynbee con la *Edad Moderna* de Cristóbal Celarius (1638-1707), en cuya clasificación histórica correspondería al periodo tras la *Edad Media* (siglos V-XV) y cuya fecha de inicio señala en el descubrimiento de América (1492). Así mismo, los orígenes del término *moderno* son estudiados por Hans Robert Jauss (1921-1997) explicando que se utilizó por primera vez en el siglo V para distinguir el presente cristiano que acababa de hacerse oficial de un pasado romano-pagano¹⁷. Lo cual indica que se podría estar hablando de un antecedente relacionado con la *modernidad* ya en la Edad Media.

Para enfocarnos en el concepto de *modernidad* que aquí nos ocupa, encontramos una descripción clave de la misma con Jürgen Habermas (1929) para el que es conciencia de una época con contenidos cambiantes, la cual explica que se pone en relación con la *antigüedad* para concebirse a sí misma como el resultado de una transición de *lo antiguo* a *lo nuevo*. Por lo que para este autor se sentirían *modernos* todos los que manifiestan la conciencia de una nueva época por medio de una relación de distinción respecto de la precedente. Teniendo esto en cuenta, Habermas sitúa un cambio relativo a esta concepción moderna con la entrada del *romanticismo* (finales del siglo XVIII), dejando de verse asociada a la *antigüedad* y pasando a entenderse como un “*progreso infinito del conocimiento y avance de la mejora social y moral*”¹⁸. El mismo autor indica que este cambio en la conciencia moderna hace que se libere de vínculos históricos específicos, lo cual nos acercará al significado de la modernidad más reciente. Ésta modernidad remite a una posición abstracta entre la tradición y el presente, lo cual nos da una clase de *modernidad estética* de la que somos contemporáneos, siguiendo las teorías de este autor¹⁹.

15 Entre las distinciones en el habla inglesa, *modernism* haría alusión al movimiento filosófico, social y artístico, (siglos XIX-XX) mientras que *Modernity* se referirá al periodo histórico también llamado Era o Edad Moderna dentro de las ciencias sociales (del siglo XV hasta la actualidad en la periodización anglosajona).

16 OWENS, Craig, “El discurso de los otros; las feministas y el posmodernismo”, en FOSTER, Hal (Edtr. et Alt) *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002 (orig. 1985), pp. 93-124.

17 HABERMAS, Jürgen, “La Modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos Políticos*, Península, Barcelona, 1988, (orig. 1981), pp. 265-283.

18 HABERMAS, Jürgen, “La modernidad un proyecto incompleto”, en FOSTER, Hal (Edtr. et Alt), op.cit. *La...*, p.20.

19 Ídem.

Cuando entramos en el tema de la datación de la *modernidad* vemos que hay un debate establecido que no permite sujetar la misma a fechas concretas, y más teniendo en cuenta la liberación de ésta de vínculos históricos específicos tras el romanticismo. Pero dado que la modernidad también se entiende como un período, resulta funcional para nuestros posteriores acercamientos al arte mostrar la fecha que da Theodor Adorno (1903-1969) el cual la sitúa hacia 1850, cuestión ésta sobre la que replicaría Habermas: “*Quién data el origen de «la Modernidad» hacia 1850, como lo hace Adorno, la considera con ojos de Baudelaire y del arte de vanguardia*”.²⁰

Dentro de la modernidad, se podría decir que ésta tiene su mayor impulso en el conocido como *Proyecto de la modernidad*. Este *Proyecto*, como explica Habermas, es formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración²¹. Esto nos sitúa unos cuantos años antes de la fecha dada por Adorno, pero hay que entender que la concepción de los valores filosóficos que dan paso a las formulaciones de las ciencias modernas se desarrollan mucho antes y que los antecedentes de la modernidad no sólo son diferentes en cada campo de estudio sino que tampoco hay un acuerdo sobre los mismos dentro de cada campo. Volviendo al *Proyecto moderno*, Habermas considera que consiste en

*desarrollar las ciencias objetivadoras, los fundamentos universalistas de la moral y el derecho y el arte autónomo, sin olvidar las características peculiares de cada uno de ellos y, al mismo tiempo, liberar de sus formas esotéricas las potencialidades cognitivas que así manifiestan y aprovecharlas para la praxis, esto es, para una configuración racional de las relaciones vitales.*²²

Para entender mejor el propósito de este *Proyecto moderno* es conveniente acercarse a las descripciones de Habermas sobre la modernidad, de la cual dirá que “*fue inicialmente un movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía y la «falsa normatividad» de su historia*”.²³ De este modo Habermas, según Hal Foster (1955), afirma un rechazo moderno de la “normativa” que conecta con la llegada del capitalismo funcionado como motor de las luchas sociales de la doctrina marxista²⁴.

Continuando con descripciones de la modernidad que nos acercan al impulso de su *Proyecto*, Craig Owens (1950-1990), siguiendo a Martin Heidegger (1889-1976), conecta a la modernidad con una *edad de la representación*, diciendo que es “*el mundo convertido en imagen*”²⁵ lo que distingue el periodo moderno. “*Para el hombre moderno todo lo que existe lo hace a través de la representación, y afirmar esto es decir que el mundo existe a través de un sujeto que cree estar produciendo el mundo al producir*

20 HABERMAS, Jürgen, op.cit. “La Modernidad: un proyecto inacabado”..., p.266.

21 Entre los filósofos de la Ilustración podríamos destacar al Barón de Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau y Denis Diderot.

22 HABERMAS, Jürgen, op.cit. “La Modernidad: un proyecto inacabado”..., p.273.

23 HABERMAS, Jürgen, citado por FOSTER, Hal, en “Introducción al posmodernismo”, en FOSTER, Hal (Edtr. et Alt), op.cit., *La...*, p.9.

24 FOSTER, Hal, op.cit. *La...*, p.13.

25 OWENS, Craig, op.cit., p.107.

representación”.²⁶ Representar es constituir algo que sustituye a la realidad y se presenta a través de la imaginación, es hacer sensible o imaginable una idea que se puede dar en base a una convención. Por lo tanto en modernidad, al ser un periodo de imaginar un proyecto colectivo, la representación se verá estimulada por la motivación para generar mundos simbólicos colectivos aunque éstos sean potencialmente irreales. La representación se convierte de este modo en una de las claves constituyentes de la modernidad y a su vez de la *posmodernidad* como veremos más adelante. Pero esta representación, este concepto de representación, ya no se referirá a una cosa externa al lenguaje, una referencia externa al mismo, sino que se entenderá como un fragmento más que forma parte del campo del lenguaje. Así, cada representación dentro de la red de representaciones será en cierto modo *autorreferencial* para una modernidad que construyendo mundos personales pretenderá lo colectivo.

Volviendo a lo específico del *Proyecto de la modernidad*, éste se concibe con un fin unitario cuya idea es construir una identidad universal. Aspiración a una unidad que se refleja en la pretensión de construir una *lengua universal*²⁷, la cual moviliza a la modernidad convirtiéndose en la gran época para las representaciones. Esta lengua universal es proyecto de unificación de todas las representaciones en un *metalenguaje* “capaz de recoger sin dejar restos todas las significaciones establecidas por los lenguajes particulares”²⁸. En relación a este metalenguaje G. W. F. Hegel (1770-1831) apuesta por una ética, un sistema completo de todas las ideas, defendiendo la posibilidad de llegar a ello a través de un yo que se hace libre siendo autoconsciente. Aboga por una *nueva y más grande física* ya que, según él, la física clásica no satisface el espíritu creador moderno, dando un lugar privilegiado a la metafísica. De modo que según este autor “*si la filosofía da las ideas y la experiencia provee los datos, podremos tener por fin aquella física en grande que espero de las épocas futuras*”.²⁹

Es Hegel el que sitúa ese *metalenguaje universal* como *lenguaje estético*, ya que aboga por una *filosofía estética* por encima de todas que a su vez describe también como *lenguaje mitológico*. En este punto nos acordamos del *Ser Estético*³⁰ formulado por Jorge Oteiza (1908-2003) en el cual al unificarse las formas perceptibles de la naturaleza (Seres Reales), las formas imaginadas por los seres humanos (Seres Ideales) y las sustancias inmateriales que nos movilizan (Seres Vitales), nos da a entender una superioridad de este *Ser Estético* similar a la que Hegel dota a la *filosofía estética*. Según Hegel la idea que unifica al resto es la idea de belleza, de modo que explica que el acto de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético en el que verdad y bondad

26 Ídem.

27 Nos referimos al concepto que da uso Lyotard en *La posmodernidad explicada a los niños*, 1992, p.77 al referirse a una lengua que pretende reunir lenguajes particulares, como la desarrollada por el filósofo Gottfried Leibniz (1646-1716) precursor, entre otros, de la lógica moderna.

28 LYOTARD, Jean-Francois, *La posmodernidad explicada a los niños*, Gedisa, Barcelona, 1992 (orig. 1986), p.77.

29 HEGEL, G. W. F., “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, en *Escritos de juventud*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (orig. 1796/97), p.219.

30 Oteiza trata de definir la naturaleza del ser estético a través de una ecuación que recoja todos los seres existentes con el uso de la teoría de los objetos de la filosofía, siendo este ser estético la combinación de los seres reales, ideales y vitales para el artista.

se ven hermanadas en la belleza. Hegel defiende, siguiendo a Platón (427-347 a.C.), la estética por encima de todo, el *pensamiento estético*³¹. Abogará así, a través de este *pensamiento estético*, por transformar las ideas en *ideas estéticas* o como también las llama en *ideas mitológicas*³². Pero estas supuestas ideas mitológicas se entenderán con la entrada de la posmodernidad más bien como ideas mitificadas. Aunque como distinguirá Jean-François Lyotard (1924-1998), más que en relación a mitos estaríamos hablando de relatos que buscan su legitimidad en un proyecto de futuro, es decir en una *Idea* a realizar³³. Esta *Idea* posee un valor legitimatorio según Lyotard porque es universal y en el caso particular de la modernidad le da su modo característico en el Proyecto. El proyecto se define así como voluntad orientada hacia un fin que se sustenta en el relato a futuro. En el *Proyecto moderno* se da una idea de *emancipación* social e individual a escala universal que, como veíamos con Hegel, es defendida por la vía de la autoconsciencia y que derivará, según Rosalind E. Krauss (1941) en *Passages in Modern Sculpture* (1977), en dos cuerpos de pensamiento: la fenomenología y la lingüística estructural³⁴. La fenomenología es un método que estudia la esencia de las cosas y es desarrollada, principalmente por Edmund Husserl (1859-1938), con el propósito de llegar a las cosas³⁵ mismas, hasta un *saber absoluto*³⁶. Por su parte la lingüística estructural vendría a entenderse como un metalenguaje, ya que es el estudio de la lengua en sí misma entendida como un sistema social y abstracto, estructurado en diferentes niveles y en donde destaca Ferdinand de Saussure (1857-1913) como uno de los teóricos más productivos en la materia. Así, observamos una modernidad preocupada en convertir al ser humano en libre a través de la elaboración de conocimientos razonados que irán dando forma a ramas y métodos de conocimiento nuevos.

La idea de emancipación de la humanidad nace, según Lyotard, en la filosofía de las luces³⁷ pero se torna utópica a los ojos posmodernos. Parte del decaimiento del propio *Proyecto moderno* se puede observar de la mano de los mismos filósofos que lo promueven, así, Lyotard explica que es el propio Hegel el que describe “*el negativismo del ideal moderno de libertad como un poder capaz de descomponer toda objetividad singular, concreta, especialmente la objetividad de las instituciones tradicionales*”.³⁸ A lo que añade Lyotard “*la de toda comunidad [...] que anuncie la legitimidad de sus modos de vida según su propio nombre y según su propio pasado*”.³⁹ Este autor advierte que la dialéctica

31 La estética como rama filosófica, pese a tener sus raíces en la antigüedad, se conforma como disciplina en la Ilustración.

32 La unión que hace Hegel entre estética y mitología se podría explicar teniendo en cuenta que para Hegel la estética no es sólo la ciencia que estudia lo bello, sino que el acto estético mismo es el acto de abarcar las ideas, ya que el ingenio para él, conlleva necesariamente un sentido estético. Siendo el mito la idea que expresa sentimiento de una época o colectividad, el convertir las ideas estéticas (ideas que unen ideas) en ideas mitológicas (ideas de colectividad), sería algo natural a esa necesidad moderna de formar a los filósofos como filósofos sensibles y a la filosofía en mitología.

33 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p.61.

34 KRAUSS, Rosalind E., citada por FOSTER, Hal, en *El retorno de lo Real*, Akal, Madrid, 2001 (orig. 1996), pp. 47-48.

35 En la fenomenología husserliana la realidad de la cosa (objeto, sustancia) se diferencia de su percepción.

36 El saber o conocimiento de lo absoluto como búsqueda metafísica de lo que está por encima o más allá, *ab-suelto* de toda existencia.

37 La filosofía de las luces, también conocida como filosofía ilustrada, es la que se da en el conocido como Siglo de las Luces (comprendido entre la revolución inglesa y la revolución francesa), y que corresponde al movimiento cultural e intelectual conocido como Ilustración.

38 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p.64

39 *Ibidem*, pp. 64-65.

que Hegel despliega en aras de una libertad absoluta “*desemboca* -también según el propio Hegel- *necesariamente en el Terror*”⁴⁰. Así, el ideal de libertad absoluta comienza a verse como un ideal vacío ya que toda la realidad es sospechosa de ser un obstáculo para la propia libertad. Lyotard hará también un acercamiento hacia el totalitarismo en el pensamiento moderno al observar que la modernidad esgrime un “nosotros” singular con la pretensión de dar su propio nombre al fin que persigue la historia humana.

Según Adorno en *Teoría Estética* (1970) los que se evidencian como signos de destrucción serán descripción de la propia modernidad, como “*aquello mediante lo cual se niega desesperadamente la armonía de lo permanentemente igual [...] En esta medida, la Modernidad es un mito autodestructivo cuya atemporalidad se convierte en la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal*”⁴¹. Pero, como veíamos con Lyotard, no se debería de hablar del mito moderno sino más bien de un relato o una *Idea* a realizar, un *Proyecto* con un fin común o más bien pretendidamente común que toma partido por la ideología, la razón y el progreso.

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), con el periodo de posguerra se irá cuestionando el *Proyecto moderno* introduciéndose un escepticismo y una crítica hacia su valor estético. El valor económico, en cambio, se mantiene protagonizado por un capitalismo que acepta todo objeto y toda acción si pueden entrar en el intercambio económico. Lo que hace que se mantenga impertérrito en las sociedades al no perturbarse por la decadencia de los grandes relatos⁴² sino todo lo contrario ya que, como dice Lyotard, el capital no necesita legitimación.

La modernidad, esa “*nostalgia de la auténtica presencia*”⁴³ según Octavio Paz (1914-1998), comienza a revelarse como impresentable que se busca sin encontrarse, lo que dará pie a los primeros debates posmodernos. Habermas, comenta que en estos primeros debates la posmodernidad se presenta decididamente antimoderna, destacando a Adorno entre estas filas. Pero es el propio Habermas, desde un aparente rechazo a las primeras posturas posmodernas, el que revela la propia fragilidad del proyecto moderno al preguntarse:

*¿Está la Modernidad tan passé como afirman los posmodernos? ¿O, antes bien, resulta que la renombrada posmodernidad es únicamente algo falso? ¿Es la posmodernidad una consigna en la que se concentran silenciosamente aquellas circunstancias intelectuales que ha venido suscitando la modernidad contra sí misma desde mediados del siglo XIX?*⁴⁴

40 Ibídem, p.65.

41 ADORNO, Theodor, citado por HABERMAS, Jürgen, en op.cit. “La Modernidad: un proyecto inacabado”..., p.268.

42 Los grandes relatos o metarrelatos en Lyotard son los que han marcado la modernidad. Entre ellos este autor cita la emancipación progresiva de la razón y la libertad, la emancipación progresiva del trabajo, el progreso de la tecnociencia capitalista y el relato cristiano de amor mártir.

43 PAZ, Octavio, citado por HABERMAS, Jürgen, op.cit. “La Modernidad: un proyecto inacabado”..., p. 268.

44 HABERMAS, Jürgen, ibídem, pp. 265-266.

Con la convicción del final del *Proyecto moderno* se entra en la *posmodernidad*, aunque la modernidad como práctica no haya fracasado. La esencia de la propia posmodernidad es en sí moderna como defiende Lyotard, quien apunta que el propio nombre “posmodernidad” alude a un pensamiento moderno a través de la utilización del prefijo “pos”, prefijo éste relacionado con una idea de cronología lineal o sucesividad temporal discontinua que es perfectamente moderna según el autor. Por lo que pensar en una muerte de la modernidad y un nuevo comienzo posmoderno, revelaría la continuidad de una conciencia moderna *“estrechamente atada al principio de que es posible y necesario romper la tradición e instaurar una nueva manera de vivir y pensar absolutamente nueva”*.⁴⁵

1.2 Visión en paralaje: modernidad-posmodernidad, parte de la actualidad

En los años 60 del siglo XX se empezaron a desarrollar los primeros debates sobre la *posmodernidad* y según Hal Foster estos debates tomaron tres direcciones distintas; una relacionada con la política neoconservadora, otra con la teoría postestructuralista y una tercera vía que según este autor es la que representa Fredric Jameson (1934), que deriva del marxismo y que relaciona las formas culturales con los modos socio-económicos de producción⁴⁶. Aunque sin ser capaces de ver las diferencias que este autor mantiene sobre estas tres vías en los acercamientos a la cuestión posmoderna, podríamos decir que desde lo que hemos recogido nos sentimos identificadas tanto con las propuestas de Jameson como, y sobre todo, con las de Lyotard para desarrollar un acercamiento a nuestra actualidad.

Como hemos apuntado en la introducción, uno de los puntos más importantes que defiende Lyotard es el de, aún insistiendo en que el *Proyecto moderno* está totalmente *“liquidado”*,⁴⁷ una posmodernidad que no podría entenderse sin la modernidad ya que se comprenden mutuamente. Siguiendo esta tesis, sería imposible ver la posmodernidad como un cambio epocal, como una ruptura radical, sino más bien como la otra cara de una misma moneda.

Continuando con Lyotard conectamos con una descripción de la posmodernidad como

*aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.*⁴⁸

Y es que la posmodernidad no podría entenderse como la eliminación de las idealidades modernas, sino más bien como un darse cuenta de lo utópico de las propuestas de su Proyecto

45 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p.90.

46 FOSTER, Hal, op.cit. *El...*, pp. 75-76.

47 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p.30.

48 *Ibidem*, p.25.

moderno, porque ninguna sociedad “*puede existir sin concepciones ideales*”⁴⁹. Concepciones ideales sin las que no sería posible pensar ni la modernidad ni la posmodernidad.

En relación con lo semántico, también es a través de la propia palabra posmodernidad que podemos observar su verdadero origen moderno, como veíamos con Lyotard, ya que la propia palabra *posmodernidad* proviene de ese pensamiento ideal y cronológico propio del moderno. “Posmoderno *será* —como dice Lyotard— *comprender según la paradoja del futuro (post) anterior (modo)*”⁵⁰. Esto evidencia que hasta la propia palabra “posmodernidad” es un ideal moderno, un querer aunar pasado, presente y futuro en una palabra que comprenda con el futuro lo anterior. Así, lo posmoderno formará parte de lo moderno ya que según Lyotard “*una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna*”⁵¹. Esto que podría señalarse como una aporía incomprensible sería descrita como tal desde un pensamiento lineal, un pensar que un suceso siempre sigue a otro por una causa lógica o una etapa sucede a otra etapa de manera progresiva. Sin embargo la realidad nos va demostrando sus múltiples posibilidades de ser pensada, hasta el punto de tener que aceptar la misma aporía como posibilidad de entender el mundo. Cuando Lyotard nos habla de que lo posmoderno forma parte de lo moderno, nos invita a entender la posmodernidad misma como la semilla de la modernidad. Esta modernidad que se decantó por un trabajo con lo ideal del *Proyecto* también tenía una visión más relacionada con la desilusión, con un desencanto hacia lo anterior, hacia el academicismo, que en el periodo actual se ha convertido en desencanto hacia la propia modernidad o mejor dicho hacia su *Proyecto moderno*. Una modernidad que entendemos entonces como algo fluctuante, que irá y vendrá al igual que la ilusión y el desencanto van y vienen a lo largo de nuestras vidas. De este modo el mismo autor, en su libro *La Posmodernidad explicada a los niños*, nos dice que la posmodernidad no será el fin de la modernidad “*sino su estado naciente, y este estado es constante*”⁵².

La posmodernidad será entonces una especie de decadencia o desconfianza hacia el principio de progreso general de la humanidad, según Lyotard, el cual coincide en muchos aspectos con las teorías de Jameson. Este último autor diferencia obras de arte modernas y posmodernas de acuerdo a sus diferentes relaciones con el “*contenido de verdad del arte, su pretensión de poseer alguna verdad o valor epistemológico*”⁵³, en la lectura que hace Owens.

Una de las tesis fundamentales en la que queremos insistir a propósito del trabajo de Lyotard, es esa en la que modernidad y posmodernidad serían sólo visiones distintas de un mismo paisaje. Esto que a nuestro entender Lyotard lo explica muy bien a lo largo de su obra *La Posmodernidad explicada a los niños*, Foster lo recalca cuando dice que modernidad y

49 LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006, p. 125.

50 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p.25.

51 *Ibidem*, p.23.

52 *Ídem*.

53 JAMESON, Fredric citado por OWENS, Craig, en op.cit., p. 104.

posmodernidad “*deben verse juntas, en paralax*⁵⁴ (*técnicamente el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador*)” ya que “*nuestras articulaciones de los dos dependen de nuestra posición en el presente y recíprocamente que esta posición sea definida en tales articulaciones*”⁵⁵. Y continúa explicando que la evolución de “*estos acontecimientos no es lineal ni sus rupturas limpias*”⁵⁶ ya que los actos y las conciencias modernas y posmodernas se caracterizan por la acción diferida y el doble movimiento, según el autor, entendiendo en ellos los saltos temporales, repeticiones y rupturas en el tiempo. De modo que, “*aunque un momento lleva al siguiente, este siguiente comprende al anterior*”:⁵⁷

Si lo posmoderno se define como una reiteración del impresentable moderno, de esa lucha ideal y utópica del *Proyecto moderno*, su cambio más importante es sin duda un cambio formal. El posmoderno utiliza recursos —consciente o inconscientemente— como los de la desmitificación o la desublimación⁵⁸ para dar cuenta de, no sólo esa imposibilidad de los relatos modernos por utópicos, sino de algo fundamental; que la modernidad no daba cuenta de esas imposibilidades en su estructura. El posmoderno establece una nueva praxis en la que lo impresentable se muestra en la estructura misma, en la forma⁵⁹, con la consecuencia de la *mala forma* en la que nos adentraremos más adelante.

Muchos de los rasgos fundamentales y básicos de la modernidad son así también los rasgos fundamentales y básicos de la posmodernidad. Y a pesar de que esta visión desilusionada posmoderna se reitere en la desmantelación y el descubrimiento de los pensamientos utópicos del *Proyecto moderno*, su caldo de cultivo y mucha de su problemática es, por esta misma razón, sin duda la misma.

1.3 Historicidad: hipermodernidad, transmodernidad, supramodernidad más mil y un relatos de contemporaneidad como rasgo posmoderno

Para adentrarnos en las mil y una visiones que podemos encontrar acerca de la época en la que nos encontramos, los diferentes nombres que se han utilizado para distinguirnos de lo anterior (nos referimos a la modernidad), entramos a ocuparnos primeramente de un rasgo

54 Paralax: traducible al castellano como paralaje.

55 FOSTER, Hal, op.cit. *El...*, p. 211.

56 *Ídem*, p. 213.

57 *Ibidem*, p.222.

58 Entendemos la desublimación como una especie de desengaño, partiendo del concepto de sublimación freudiana como una mistificación llevada a cabo por la pulsión.

59 Pese a que en arte distingamos entre estructura y forma, normalmente como la constitución interna de las partes en una entidad con el primer término y las cualidades externas visibles que daría lugar esta estructura interna con el segundo, la filosofía contemporánea normalmente al referirse a la forma se estaría refiriendo a su vez a la estructura. En filosofía “*la forma lógica de un enunciado —y la proposición que en él se expresa— es la estructura de la misma y que es traducible en notación lógica. La estructura se refiere a las constantes y a las variables de los enunciados lógicos*” THIEBAUT, Carlos, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Alianza, Madrid, 2003 (orig. 1998), p.54. Por esto mismo, al referirnos a lo formal y a los cambios formales en la praxis, tendrán asumida la noción de estructura de manera interna.

fundamental que muestra el descrédito de la veracidad de los relatos como es la *historicidad*. La historicidad es la reflexión sobre la veracidad histórica que compone la temporalidad y la narración de los hechos pasados. Reflexionar sobre la historia da cuenta de su relatividad, no por ser relativa en sí, sino porque varía dependiendo del punto de vista de quien la narra siendo obvio que no hay un punto de vista que comprenda a todos ni por tanto una objetividad. Por lo tanto, la historicidad es una especie de metalenguaje sobre la propia historia que cuestiona la veracidad de la misma en su reflexión.

Este modo de experimentar la historia también llevará, desde una visión moderna, a proclamar el fin de la misma y el comienzo de la *posthistoria*. Pero la historicidad señala uno de esos cambios fundamentales que se dan en posmodernidad ya que muestra la relatividad misma de la historia y de su taxonomía, desmantelando la veracidad que sostenían sus relatos y haciendo posible los mil y un relatos de historia distintos que nos mantienen vivas⁶⁰.

Con la posmodernidad se descentraliza ese proyecto de racionalidad posibilitando un tiempo para el cuestionamiento, ya que como explica Lyotard la posmodernidad “*es una problematización de la historia y de su relación con el presente inmediato [...]. En todas estas formas de ficción hay simultáneamente una preocupación por reflexionar sobre el presente a partir del pasado, y todos ellos incluyen una reflexión sobre su propio discurso*”⁶¹. Jameson también hará alusión a esto en su texto *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, apuntando que en la posmodernidad se da un debilitamiento de la historicidad —que nosotros corregiríamos, más bien de la historia— y es citando a Guy Debord (1931-1994) cuando dice que existe en la Posmodernidad una “*liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo*”⁶². Pero si existe un darse cuenta de todo ello existe una reflexión sobre la historia, con lo cual más que debilitada la historicidad, que no la historia, parece estar más activa que nunca. Lo que sí vemos claro es la insistencia en que hay un debilitamiento de los relatos de temporalidad que constituían la base fundamental para la categorización histórica. Todo esto, que se pone en cuestionamiento con la entrada de la historicidad, nos somete a una serie de sentimientos comunes en posmodernidad relativos al tiempo como son esta pérdida de la veracidad histórica, una sensación de presente perpetuo y una extraña desligazón con el pasado, que insistimos tiene más que ver con una ruptura de las categorías temporales no cuestionadas hasta el momento. De este modo, al igual que la modernidad proclamará el fin de la historia, la posmodernidad dará pie a mil y un relatos de presente entre los que podemos decantar por el más afín en cada momento.

60 Hacemos referencia con esto a las *Mil y una noches*, relato popular de origen árabe en donde Scheherezade consigue salvar su vida manteniendo a su esposo y verdugo expectante de la siguiente parte del cuento que le contaba cada noche.

61 LYOTARD, Jean-François, citado por ROMÁN, Angie “*Perspectivas que cuestionan la psicología clínica*” [en línea] *Póiesis*, Revista electrónica de Psicología Social, Nº15, 2008, p.2. disponible en: <<http://www.funlam.edu.co/poiesis/Edicion015/Clinicayposmodernidad.AngieRoman.pdf>> [Consulta: 16 de septiembre de 2010].

62 JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995 (orig. 1984), p.52.

Sobre este *fin de la historia* hablará Francis Fukuyama (1992) quién, retomando a Hegel, fechará la muerte de la historia en 1806 al verse victoriosos los ideales de la Revolución Francesa. Ese es “*El fin de la historia como tal: es decir, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal de occidente como forma definitiva de gobierno*”⁶³. A partir de ese momento, según Fukuyama, será cuando empiece la *posthistoria*.

Otro autor que también nos habla de este final será Gianni Vattimo (1936), quién comentará que la historia universal o la historia en sentido unitario se ha hecho imposible fundamentalmente a partir de los medios masivos de comunicación, produciéndose una *deshistorización* de la experiencia vinculada a la caída de los grandes relatos. Y puntualiza que entender “*lo posmoderno como fin de la historia, como el final del fin, no significa, entonces, darse cuenta de que la cuestión hubiera dejado ya de proponerse, sino, al revés, situar en primer plano de una atención central la cuestión de la historia como raíz de legitimaciones*”⁶⁴. Lo que llegará a su fin entonces, será la legitimidad de esos relatos modernos que conciben la historia de un modo lineal y unitario. Porque “*Si la Modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la Posmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación*”⁶⁵.

Es lógico pensar que en un estado en el que se han roto estas estructuras temporales de sentido, que se sienten ilusorias, se viva en una aparente situación de *stand by* o falta de profundidad o perspectiva. Estas sensaciones se corresponden con la expresión *presente perpetuo*⁶⁶ utilizada por Jameson al hacer alusión a nuestra condición como posmodernos, al igual que otras expresiones como la de *presentismo*⁶⁷ utilizadas para referirse a esto mismo. A través de estos conceptos se dibuja una situación en la que la ruptura de las estructuras que nos sustentaban —en este caso una percepción histórica de pasado, presente y futuro— sufre un colapso en el continuo temporal, que como advertirá Paul Virilio (1932), sólo nos dejará la *telepresencia*⁶⁸ como único horizonte posible y con el tiempo para el acontecimiento del aquí y ahora⁶⁹.

Esta crisis en las convenciones del tiempo es lo que dará, según François Hartog (1946), esta sensación de *presentismo* en la que es el presente el que fabrica el pasado y el futuro que necesita en cada momento con el riesgo de la manipulación de los mismos en base a los

63 FUKUYAMA, Francis “Entrando en la Posthistoria” [en línea] *Textual*/ No.9, enero 1990, s.p., disponible en: <<http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri95-801/lecturas/lec023.html>> [Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

64 TACCETTA, Natalia “El fin de la historia y la subjetividad posmoderna” [en línea] s.p., disponible en: <<http://www.proyectohermeneutica.org/!%20jornadas%20int%20de%20hermeneutica/pdf/ponencias/taccetta%20natalia.pdf>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

65 Ídem.

66 JAMESON, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en FOSTER, Hal (Edtr. et Alt), op.cit. *La...*, p. 185.

67 Concepto introducido por Francis Hartog (1946) que describe el presente como único horizonte posible.

68 La telepresencia es una sensación de presencia y apariencia de presente vivida a través de la tecnología.

69 VIRILIO, Paul, *Un paisaje de acontecimientos*, Paidós, Barcelona, 1997.

intereses del hoy.⁷⁰

Lo curioso de la acción de este historicismo, de este *temporalismo* si es que es un cuestionamiento temporal, es que en posmodernidad puedan convivir una multiplicidad de relatos históricos, una multiplicidad de posibilidades para entender lo temporal: desde Marcel Proust (1871-1922) “*A veces estamos demasiado dispuestos a creer que el presente es el único estado posible de las cosas*”,⁷¹ Michel de Montaigne (1533-1592) “*No existe presente: Lo que así llamamos no es otra cosa que el punto de unión del futuro con el pasado*”⁷² o el poeta Yassin Bennani “*El futuro no existe, sólo existe un presente muy largo*”⁷³. Y de este mismo modo, podemos encontrarnos con una cantidad variada de conceptos para dar nombre a nuestra actualidad, como *hipermodernidad*, *supramodernidad*, *posposmodernidad*, *transmodernidad*, *modernidad líquida*, *sobremodernidad* o *modernidad extrema* entre otros. Nuestra investigación no se cierra a todos estos relatos como menos “verídicos” que el argumentado por Lyotard, sino que opta por utilizar la visión de Lyotard para poder observar el presente a la vez que tiene en cuenta la existencia de otros puntos de vista. Lo que sí observamos en este hecho de poder contar con todas estas posibilidades de múltiples presentes, es una de las características propias de nuestra actualidad la llamemos como la queramos llamar. Si el moderno veía un fin de la historia el posmoderno sólo ve el fin del relato único para contarla, dando paso a la multiplicidad de las historias.

1.3.1 Tomando un ejemplo: la hipermodernidad

Tomando una de las posibles distinciones de la actualidad, nos hemos acercado a la *hipermodernidad* un término desarrollado por Gilles Lipovetsky (1944) y que dialoga perfectamente tanto con la modernidad como con la posmodernidad. En estos acercamientos a las descripciones de presente, encontramos interesante que ambas visiones sobre modernidad y posmodernidad se trabajan unidas en la mayoría de los relatos que hablan sobre el momento actual. De este modo, muchas de las cuestiones que relata Lipovetsky no nos sirven como teoría contemporánea más precisa o actualizada que la propia posmodernidad, ya que no observamos avances respecto a la teoría posmoderna o puntos especialmente interesantes para una descripción más contemporánea. Sin embargo, el mismo relato de Lipovetsky da cuenta de la amalgama moderna y posmoderna como

70 HARTOG, François, entrevistado por DELMAS, Adrien y ENTIN, Gabriel “Ser en el tiempo: Entrevista al historiador francés François Hartog” [en línea] s.p., disponible en: <<http://estasemana.cip.cu/noticias/ser-en-el-tiempo-entrevista-al-historiador-frances-francois-hartog>> [Consulta: 17 de agosto de 2010].

71 PROUST, Marcel, citado por COLABORADORES DE WIKIQUOTE, en entrada “Presente”, *Wikiquote. La colección libre de citas y frases célebres* [en línea] s.p., disponible en: <<http://es.wikiquote.org/wiki/Presente>> [Consulta: 17 de agosto de 2010].

72 MONTAIGNE, Michel, citado por COLABORADORES DE WIKIQUOTE, en entrada “Presente”, loc.cit. s.p. [Consulta: 17 de agosto de 2010].

73 BENNANI, Yassin, citado por COLABORADORES DE WIKIQUOTE en entrada “Presente” loc.cit. s.p. [Consulta: 17 de agosto de 2010].

una de las características de todos y cada uno de los relatos de contemporaneidad a los que nos hemos asomado. Más allá de que no nos sintamos correspondidas con muchas de las cuestiones que este autor proclama, como una *era de lo hiper* contrapuesta a una *era posmoderna* anterior —que sería un claro ejemplo de una interpretación muy distinta a la que venimos señalando respecto a la propuesta de posmodernidad que hace Lyotard, ya que como venimos señalando no es ésta una era distinta a la moderna— encontramos en él un ejemplo claro de las regresiones (pensando de manera lineal-temporal) hacia lo moderno que sufrimos como contemporáneos.

Como comentábamos anteriormente, cuando teníamos que hablar de *modernidad* y *posmodernidad* decíamos que se trata de una misma cuestión observada desde distintos ángulos de visión: uno el que otorga la ilusión —proyectada necesariamente para la realización del *proyecto* moderno— y otra la de la desilusión o ruptura de las ilusiones anteriores. Vemos pues que estas idas y venidas hacia lo moderno y lo posmoderno se dan a lo largo del texto de Lipovetsky, el cual declarará a nuestra *era* como la época del desencanto ante la posmodernidad misma⁷⁴, algo asumido por el propio posmoderno desde el momento en el que da cuenta de la propia posmodernidad como un “invento”⁷⁵ moderno.

Es posible que todos estos relatos de presente como el de la hipermodernidad, surjan desde una base moderna. Una base generadora que impulsa, desde la ilusión, a acometer un nuevo proyecto de presente, una nueva visión unificadora, y que gracias a su repetición como múltiples visiones (*posposmodernidad*, *transmodernidad*, *supramodernidad*, etc.) queda imposibilitada a una expresión totalitaria de dar un único nombre a la actualidad. Es el propio Lipovetsky el que nos habla de su *hipermodernidad* como una segunda modernidad y con un gran sentimiento moderno proclama de la siguiente manera: “*La modernidad de la que salíamos era negadora, la supermodernidad actual es integradora*”⁷⁶.

De este modo, encontramos en estos relatos de presente uno de los recursos propios de la ejecución posmoderna como es la *repetición*. La *repetición* de la modernidad en todos los relatos posteriores como un modo de desmitificación de la misma ya que, como apunta Foster, la modernidad sólo la podremos trabajar por medio de la *repetición*. Una modernidad que retorna como una represión que hay que repetir a través del síntoma hasta su integración. Por ello, posmodernidad y modernidad vienen y van en la multiplicidad de los relatos de contemporaneidad y no podemos dejar de ver ambas como parte de la actualidad. Así, nos volvemos a acercar a esa visión de Lyotard de que sin una posmodernidad no podría darse una modernidad —a lo que añadiríamos que ni *hipermodernidad* ni mil y un relatos más.

74 LIPOVETSKY, Gilles, op.cit., p. 67.

75 Aquí nos referimos al apunte que hacíamos de la mano de Lyotard, sobre que el mismo nombre *posmodernidad* sería una designación moderna.

76 LIPOVETSKY, Gilles, op.cit., p. 60.

1.4 El arte y el Proyecto Moderno: ruptura con lo anterior y una edad para la representación

Para centrarnos ahora en el hecho artístico, retomaremos las descripciones sobre el *Proyecto moderno* que llevarán a trabajar a los artistas con una determinación. La cuestión artística en la modernidad se presenta con una necesidad básica, la de romper con todo lo anterior. Se aboga así por destruir el academicismo que había impuesto el lugar y los modos del arte y por crear algo nuevo que otorgue libertad para la creación al artista. Todo esto se llevó a cabo a través del Proyecto moderno de *emancipación universal* que pretendía romper con *Lo Simbólico* —la *ley*, lo social establecido en sentido lacaniano— con el fin del progreso y la construcción de un lenguaje universal. Esta idea de emancipación social e individual es uno de los motores principales del pensamiento moderno que nace, según Lyotard, en la Ilustración. Al igual que la mayoría de las nociones modernas es abstracta y más que describir rasgos formales en las obras de arte, esta noción funcionará como motor para la construcción de las mismas, como parte de su temática. La emancipación se refiere a toda acción que permite a una persona o grupo de personas acceder a un estado de autonomía por el cese de alguna autoridad, y esto es lo que motivará a la modernidad para tratar de romper con el pasado de manera radical e intentar instaurar una *tabla rasa*⁷⁷. Una pretensión de *borrón y cuenta nueva* en base a ideas de novedad y originalidad que funcionarán de manera muy potente, sobre todo al principio del Proyecto moderno. Un ejemplo de este tipo de ideas, las podemos encontrar en Le Corbusier (1887-1965) y su *Plan Voisin*⁷⁸ (1925). Este arquitecto apostaba por destruir todas las ciudades para renovarlas desde la base y con este principio creó este plan arquitectónico, nunca realizado, para París. El propio Le Corbusier deja ver el carácter totalitarista de su proyecto en este comentario:

*Pienso, pues, con toda frialdad, que hay que llegar a la idea de demoler el centro de las grandes ciudades y reconstruirlo, y que hay que suprimir el cinturón pijo de los arrabales, trasladar éstos más lejos y, en su lugar, construir poco a poco una zona de protección libre que, en su día, dará una libertad perfecta de movimientos y permitirá construir a bajo precio un capital cuyo valor se duplicará y basta se centuplicará.*⁷⁹

Estas ideas de autonomía darán como consecuencia una liberación del objeto de arte de lo que era su contenido anterior, en el que quedaba determinado a un lugar concreto y a una definición dentro de ese lugar. Como bien describe Rosalind Krauss en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, el lugar del arte estaba determinado por lo que podríamos nombrar como *dispositivo*⁸⁰. Krauss describe que el cambio fundamental de la escultura en la

77 La *tabula rasa* o *tabla rasa*, se refiere a esa idea moderna de ruptura con lo anterior, ya que “hacer tabula rasa” sería no tener en cuenta hechos pasados.

78 Proyecto ideado por el arquitecto para renovar el centro urbano de París.

79 LE CORBUSIER, citado por COLECTIVO LABORATORIO URBANO, en “Dossier Le Corbusier” [en línea] s.p., disponible en: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=43&pag=18 [Consulta: 27 de septiembre de 2010].

80 Entendemos el dispositivo como límite o límites de la representación, siguiendo las formulaciones que sobre el mismo

modernidad se dio con la desaparición de la *lógica del monumento* a finales del siglo XIX, en el momento en el que éste baja de ese lugar establecido. Pone como ejemplo de ello al escultor Auguste Rodin (1840-1918) y la transgresión que este artista realiza al hacer desaparecer el pedestal cuestionando así el monumento. Tanto la estatua para el escritor Balzac (1897) como *Las Puertas del Infierno* (1880-1918) de Rodin presentan características que escapan de la lógica del monumento según Krauss, por esta pérdida del pedestal que actuaría como *límite mediador* entre el emplazamiento y el signo representacional. Esta lógica del monumento será puesta en cuestión en las esculturas de Rodin al no presentar los signos propios de la conmemoración, entrando en lo que Krauss denomina como la *condición negativa*⁸¹ de la escultura⁸². Se produce así la entrada en la modernidad, en opinión de Krauss, puesto que la modernidad es un periodo de producción escultórica que opera en relación con esta pérdida de lugar “*produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial*”.⁸³ Esa especie de falta de sitio significado dará lugar en los años sesenta a movimientos como el minimal, el land art, la abstracción o el process art, como nos describe la autora, a caballo entre el objeto escultórico y el lugar es decir, un cambio hacia la negatividad: “*En ese momento, la escultura moderna se convirtió en una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, en algo cuyo contenido positivo resultaba cada vez más difícil de definir, en algo que sólo se podía caracterizar en función de lo que no era*”.⁸⁴ Esta *condición negativa* de la escultura, la describe Krauss como una etapa en que se cuestiona a sí misma a través de lo que no es (ni arquitectura, ni paisaje), pero también será el fundamento de una nueva edad, la de la *representación*.

En el momento en el que los artistas se cuestionan *Lo Simbólico* que establece lo que es o no es o lo que debe o no debe ser el arte, se cuestionan acerca del dispositivo mismo de representación, esto es, lo que establecerá los límites para definir las categorías del arte: lo que es pintura, lo que es escultura, lo que es cine, etc. Krauss en este caso nos habla del pedestal como el dispositivo que definía lo que era monumento, y al cuestionarse éste su definición y la de escultura se amplía dando lugar a una *expansión de las categorías* que continúa siendo vigente hoy, ya que el interés por el dispositivo sigue siendo un interés actual en los artistas⁸⁵. Este cuestionamiento por el dispositivo también es un cuestionamiento por la representación, lo que hará que la modernidad sea considerada como la *época de la representación* ya que su arte es una pregunta sobre el propio arte. Y es que para el moderno “*todo lo que existe lo hace a través de la representación*”.⁸⁶

hace Michel Foucault (1926-1984).

81 “(...) una especie de deslocalización, de ausencia de habitat, una absoluta pérdida de lugar” KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996 (orig. 1985), p.293.

82 Ídem.

83 Ídem.

84 Ibídem, pp.293-295.

85 Para más ampliación sobre este tema ver OTAMENDI, Jon, *Disponer de la materia. La noción de dispositivo en el arte contemporáneo, en relación a otros dispositivos sociales, políticos y culturales*, [Trabajo de Suficiencia Investigadora dirigido por Rita Sixto], Dto. de dibujo, UPV/EHU, 2011.

86 OWENS, Craig, op.cit., p. 107.

El proceso de modernización convive con las teorías de *el arte por el arte*⁸⁷ y de *la obra de arte total*,⁸⁸ lo que llevará a movimientos como el futurismo, el purismo, el neoplasticismo o el constructivismo, y al interés por las grandes temáticas abstractas como el tiempo. Pero este cuestionamiento de la representación en modernidad tiene un fin que es el del Proyecto moderno: el fin de la unión en un *metalenguaje universal*. La modernidad permite que la diversidad sea mirada con los ojos de la unión ya que, como defenderá Hegel, lo común a todo es la *belleza*⁸⁹ y ésta es la idea de *unión*.⁹⁰ Aunque no sólo la unión será el lema de la modernidad sino también la *desunión* en el cuestionamiento de lo que definía al arte hasta el momento ya que, como incide Adorno en *Teoría Estética*, “*ahora se da por sentado que nada que concierna al arte puede seguir dándose por sentado: ni el mismo arte, ni el arte en su relación con la totalidad, ni siquiera el derecho del arte a existir*”⁹¹. De este modo cuando se habla de que la modernidad es la época de la representación, es básicamente porque es la época del metalenguaje, de un lenguaje que se pregunta por sí mismo, que se pone en cuestión, con lo que dará un arte que se interroga a sí mismo y a sus componentes. Si el metalenguaje es un lenguaje que introduce dentro de sí su propia crítica, en esta época de la representación el arte introducirá su propia crítica dentro de sí.

El Proyecto moderno es un proyecto ideal porque pretende un fin último que es el del progreso y la libertad individual y colectiva a través de un *lenguaje universal* que englobe todos aquellos lenguajes particulares. Así, el pensamiento moderno es un pensamiento que tiende hacia lo abstracto al situar lo general por encima de lo particular, definiendo así la abstracción como verdad.

Pasamos de un arte que va cuestionando los dispositivos que lo sometían, el pedestal, el marco, etcétera, hacia un arte que se cuestiona a sí mismo y que habla del propio arte, lo que podríamos denominar *meta-arte*. Este *meta-arte* dará paso a un trabajo *autorreferencial* del arte que llega hasta nuestros días, y que vemos que es difícil de seguir si antes no nos sumergimos en cuestiones artísticas. Esto es, si antes de la modernidad el arte tenía su referente fuera, en la naturaleza (mímesis), con la modernidad el arte pasa a convertirse en autorreferencial, desapareciendo ese interés que convertía a la representación en la imagen de una idea sobre lo exterior, una visión de la realidad, convirtiéndose así en un cuestionamiento sobre esa misma visión.

Michel Foucault (1926-1984) nos habla de la *arbitrariedad de el signo* al hablar de la *pérdida de la representación*; una pérdida que se dará por ese cambio de relación entre el signo y su referente ya que, según él, hasta el Renacimiento se atribuía una relación de semejanza más o menos

87 Es un principio abogado desde la *estética idealista* (desarrollada por Immanuel Kant) que preconiza el individualismo y la libertad artística, en contraposición al *realismo mimético*.

88 Atribuida al compositor Richard Wagner (1813-1883), esta idea busca la integración de la música, el teatro y las artes visuales en una obra única y total inspirada en la *tragedia griega*.

89 “*Lo bello supone un equilibrio que aparece en la capacidad de articular unitariamente lo diverso*” (THIEBAUT, Carlos, op.cit., p.22).

90 HEGEL, G. W. F., op.cit., pp.219-220.

91 HABERMAS, Jürgen, op.cit. “La modernidad un proyecto incompleto”..., p. 29.

evidente con su objeto de referencia, sin embargo esto cambió hacia algo más arbitrario. “*En el umbral de la era clásica, el signo deja de ser imagen del mundo y deja de estar vinculado con aquello que señala, por las líneas sólidas y secretas de la semejanza o la afinidad*”.⁹² Lo que cuestionará la era clásica según Foucault, será la representación como el dar cuenta del objeto del signo, así, explica que “*el lenguaje existe disociado de la representación*”⁹³ o para entenderlo de otro modo, siguiendo la visión de Jacques Lacan (1901-1981), existe un *abismo insalvable* entre *significante* y *significado* que no permite ningún acceso del primero al segundo.⁹⁴

Este artista moderno “único y emancipado”, no sólo dará un estilo “único y personal”, sino que también mostrará una obra “única y completa”. De esta época serán importantes las nociones de *originalidad* y *obra única*, como las de *verdad* y *sentido*.

Otra de las cuestiones importantes que se trabaja en modernidad, es la *lucha de los opuestos* o *lucha de los contrarios*, que invita a pensar las cuestiones artísticas siempre a través de la oposición: actualidad vs. pasado, verdad vs. mentira y un sinfín de oposiciones que serán incluidas en los trabajos de muchos artistas. Estas contradicciones provenientes del pensamiento aristotélico, más concretamente de la *lógica aristotélica*, promueve la *bivalencia* con la que “*Nada puede ser y no ser al mismo tiempo y en el mismo sentido*” (formulación del principio de no contradicción).⁹⁵

De modo que, la modernidad no podrá ver al artista de otra manera que no sea como el instaurador de esos ideales; como un artista genio, gurú, maestro espiritual, que guía al espectador hacia una nueva visión del arte y a él mismo hacia un nuevo camino para la libertad. Y por supuesto verá en la obra de arte la forma para llevar a cabo esa libertad, esa *reconversión salvadora de la muerte*, única y eterna. Un ejemplo cercano de este entendimiento del artista como agente revolucionario es Jorge Oteiza, quién desarrolló una “teoría del arte” en la que el *ser estético* se sitúa en la zona de convergencia de los saberes científicos viéndose como promesa de salvación existencial del individuo.

El arte moderno trabajará sobre las grandes temáticas abstractas: sobre el tiempo, el sujeto, el sentido, el vacío, el espacio, el alma, todas ellas temáticas sobre lo sublime, lo inalcanzable, lo imposible, que harán del arte moderno un arte de la búsqueda de utopías.

92 FOUCAULT, Michel, citado por SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried en *La Imagen. Comunicación, semiótica y medios*, Gyersa, Barcelona, 2003

93 Ídem.

94 LACAN, Jaques, citado por GROSSO, Mabel Leticia en “Estética y representación” [en línea] s.p., disponible en: <<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=3010>> [Consulta: 20 de agosto de 2010].

95 ARISTÓTELES, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA en entrada “Principio de no contradicción” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_no_contradicc%C3%B3n> [Consulta: 20 de junio de 2013].

1.5 El arte y la posmodernidad: "crisis" de la representación u otra visión es posible

La posmodernidad se iniciará con un cambio de pensamiento, un cambio que hará ver como imposibles y utópicas todas esas búsquedas modernas. El trabajo con la representación, su puesta en cuestión constante, derivará en lo que se conoce como *crisis de la representación* que no es más que el cuestionamiento de las certezas modernas, de todo lo que se daba por hecho hasta el momento. Por lo que, no es tanto una crisis de la representación en sí como una crisis de lo que se conocía por representación hasta el momento. No es que la posmodernidad deje de ser la época de la representación, ya que ésta y su puesta en cuestión seguirán siendo clave en el arte contemporáneo, es más bien que debido a la constancia de ese abismo insalvable entre significante y significado la actualidad no permite fijar certezas.

Con la entrada en el cuestionamiento de la representación se establecerá una deconstrucción de la misma ya que, como explica Jacques Derrida (1930-2004), ésta ya no puede ser entendida como *"una presentificación en el sentido de una repetición de algo presente anteriormente. El representado mismo es un signo, pues la representación debe representar una mostración entendida como imaginación"*.⁹⁶ Este autor se opondrá a la idea de *presencia fenomenológica* como último punto de referencia para la representación. Una representación huérfana de su objeto, una representación que ante todo es imagen. Pero una representación que sobre todo se da con mucha abundancia en la contemporaneidad, aunque nos parezca desvanecerse con mayor rapidez que en el pasado.⁹⁷

El quid de la representación seguirá siendo el de su propio cuestionamiento, el de ser un metalenguaje de sí misma, sólo que este mismo metalenguaje ahora también será visto de otra manera. Ya no podrá ser visto más como ese metalenguaje moderno de la unión de lenguajes particulares, como esa *lengua universal* de la que hablaba Hegel, sino que esta idea misma se entenderá como una visión utópica moderna. En posmodernidad el metalenguaje se entenderá únicamente como un cuestionamiento del lenguaje, nada superior a él ni que va más allá sino la pura inserción de su propia crítica. Esto se entenderá con conceptos que desarrollan la apertura hacia lo que se daba por hecho hasta el momento como la *textualidad*, que se refiere en este caso a los atributos que se le aplicaban al texto pero que nos sirve para compararlo con lo que se daba por hecho en la obra de arte.

De este modo, la *crisis de la representación* al igual que la *crisis del sujeto de representación* (o productor de representaciones) es una ruptura a lo que se podía entender como representación, como sujeto, como obra de arte hasta el momento. Con la *textualidad* podemos acercarnos a esto al ver cómo el término *texto*, que surgió dentro de las teorías del estructuralismo⁹⁸, reemplaza

96 DERRIDA, Jacques, citado por SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried, op.cit.

97 Aquí nos referimos a lo que hace movilizar esta investigación como sensación en la que el arte contemporáneo parecería no poder sostener sus propias representaciones por mucho tiempo (caducidad de las representaciones contemporáneas).

98 Método para analizar el lenguaje que se sitúa a comienzos del siglo XX y que es arranque de la lingüística moderna, cuyo exponente principal es la obra *Curso de lingüística general* (1916) de Ferdinand de Saussure. Uno de sus mayores

a la antigua idea de *trabajo*, de *obra* o de *producción* como algo completo y creado de manera deliberada. Así, estas “crisis” se refieren al entendimiento del concepto de *representación* o de *obra* como algo completo, cerrado. Lo cual se traducirá en una visión de pérdida de la capacidad para producir representaciones completas y cerradas por parte de un sujeto productor que ya no se entiende como entero. Con la entrada de la posmodernidad lo completo deja de existir siendo únicamente observado como una ilusión moderna más. De esta forma, el concepto de *texto*, que debe ser pensado como incompleto y poseedor de algo crucial perdido, nos acerca al concepto que se tiene de obra de arte en la posmodernidad. Una obra también incompleta que al igual que el *texto* contiene un *subtexto*: una parte omitida, que proporciona un mecanismo para la comprensión. Este texto incompleto, esta obra incompleta, dará pie a cuestionamientos sobre la narratividad en los cuales se irán dejando al margen las cuestiones aristotélicas de principio, medio y fin (o como se conocen en narrativa: introducción, nudo y desenlace), para dar pie al relativismo y la descentralización.

En el momento en el que las representaciones de la posmodernidad empiezan a fragmentarse también podemos observar una ruptura del sujeto creador que irá anunciando su propia situación de fragilidad y una consciencia mayor de ésta en la actualidad, porque “*una vez sacado del centro, el hombre camina hacia cualquier parte*”.⁹⁹

Esta descentralización llevará al *hipertexto*, un texto que contiene una fractura de la linealidad, un texto en el cual entra la discontinuidad y que será más posible gracias a los entornos informáticos que permiten infinidad de enlaces entre sí. El *hipertexto* conlleva un cambio crucial ya que esta amalgama descentralizada ya no tiene autor/a. La autoría sólo existe en los discursos formales, como nos recuerdan Roland Barthes (1915-1980), Foucault o Derrida, y al creador/a de este pastiche podría llamársele más diseñador/a que autor/a, como apunta Adolfo Vasquez Roca¹⁰⁰. Vemos pues en arte que esta textualidad, este modo de ampliación de la obra conlleva, como describe Hal Foster (1955) en *El Retorno de lo Real*, “*una crisis general en la representación y la autoría*”.¹⁰¹ El mismo Foster comenta que el *postestructuralismo*¹⁰² asume la *muerte del hombre*, no sólo como creador original de artefactos únicos sino también como sujeto centro de la representación y de la historia. El postestructuralismo será un cambio fundamental para poder observar esta deriva del sujeto y de su praxis, poniendo en tela de juicio diversas prácticas humanas que se asumían como completas y cerradas hasta el momento. Así, la *crisis del sujeto de representación* y la *crisis de la representación* surgirán a la par ya

representantes será Claude Levi-Strauss (1908-2009).

99 AMENGUAL, Gabriel, *Modernidad y crisis del sujeto: hacia la construcción del sujeto solidario*, Colección Espíritu, Caparrós, Madrid, 1998, p.37.

100 VASQUEZ ROCA, Adolfo, “El Hipertexto y las nuevas retóricas de la Posmodernidad. Textualidad, Redes y discurso exocéntrico” [en línea] *Revista Philosophica* N° 27, Instituto de Filosofía Pontificia Universidad Católica De Valparaíso, 2004, pp.331-350, disponible en: <<http://philosophieliterature.blogspot.com/2009/07/el-hipertexto-y-las-nuevas-retoricas-de.html>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

101 FOSTER, Hal, op.cit. *El...*, p. 76.

102 Movimiento de crítica al estructuralismo que se da entorno a los años 60 y en el que destacan figuras como Derrida, Barthes o Jacques Lacan (1901-1981).

que como señala Lyotard, “*el sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella*”.¹⁰³

Frente a este pensamiento de completación, de categorización, nace una lucha hacia la desarticulación y es en donde Krauss verá la *expansión de las categorías* en el arte; no siendo ya fácil distinguir entre disciplinas pero tampoco entre otro tipo de categorías como las de la historia o incluso las de la autoría de un sujeto creador. Krauss detalla con su capítulo “Escultura en el campo expandido” que la lógica de la escultura moderna condujo en los 60 a su propia deconstrucción y a la del orden moderno de las artes basadas en las disciplinas diferenciadas y autónomas¹⁰⁴. Será la propia Krauss la que introduzca un nuevo tipo de descripción obras: obras que reclamarán una ubicación específica, una relación contextual con el lugar donde se instalan (*site specific*), a la vez que obras deslocalizadas que nos mostrará la transmisión de la imagen a tiempo real y la absoluta virtualización¹⁰⁵. La obra deslocalizada, descentralizada, sin lugar, será la consecuencia de esta lucha a favor de la ruptura. Un arte que ya no contará en la posmodernidad con la protección de *lo Simbólico* para designarle un lugar.

Tanto las ideas de *tabula rasa* como las de *emancipación universal*, serán conceptos totalmente utópicos para la mente del posmoderno. Es cierto que a la vista de que hoy nos encontramos en una especie de *no lugar* en donde *lo Simbólico* ya no nos somete a las categorías anteriores parecería que esa utopía moderna de *emancipación universal* se hubiese cumplido, pero esta idea es sólo producto de nuestra ilusión. De momento nos asisten muchas categorías y una de ellas es probablemente la que más nos define como productos de esta actualidad; no podríamos referirnos a otra cosa sino al *capitalismo*. Ya advirtió Karl Marx (1818-1883) que la *emancipación universal* sólo sería realizable a través de la completa superación del capital, pero de momento es el capitalismo el que sigue etiquetando nuestros sueños de libertad. Así, aunque el arte ya no tenga algunas de las presiones que antes tenía para decidir lo que es o lo que no es y quién es o no es artista, existe algo que sigue decidiendo por los artistas: *el mercado del arte*.

Si lo que Krauss advertía con la *expansión de las categorías* lo entendiésemos como la *abolición de las categorías*, incurriríamos de nuevo en un pensamiento idealista. Cuando el moderno desbancó el *pedestal* no eliminó el *dispositivo* sino que lo desplazó y lo multiplicó. Uno de los principales dispositivos del arte contemporáneo lo encontramos en los museos. Los museos mismos funcionarían a día de hoy como el pedestal clásico que convertía a la estatua en monumento. En este caso el contenedor museo —y hoy todas sus correspondencias simbólicas como galerías, ferias y demás— es el que parece dotar al arte de esa característica del monumento, de lo monumental. Es cierto que museos han existido desde mucho tiempo atrás, antes de esta bajada del monumento del lugar que lo señalaba como tal, pero encontramos una curiosa entrada que advertimos sospechosa de que los museos hayan cobrado mayor importancia

103 LYOTARD, Jean-François, citado por CRUZ, Manuel en *Escritos sobre memoria, responsabilidad y pasado*, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 2004, p.157.

104 KRAUSS, Rosalind E., op.cit. *La...*, pp. 289-303.

105 Ídem.

para la vida de los/las artistas contemporáneos/as. Nos estamos refiriendo al primer museo de artistas vivos: el *Musée d'artistes vivants* creado en 1818 en el Palacio Luxembourg. Este museo, el cual podríamos considerar como el primer museo realmente contemporáneo, es el que también inició un gran cambio en el planteamiento del arte para los artistas, como describe C.I. de Santiago en su tesis doctoral,¹⁰⁶ y que nos acompañará inevitablemente hasta nuestros días. Como explica de Santiago, si antes de este museo los artistas europeos sólo se podían dar a conocer (estando en vida) a través de los *Salones* que se celebraban cada dos años, el cambio que trajo será el del artista como creador premeditado de mercancía para estos museos. A partir de aquí la finalidad de los artistas cambia, uniéndosele a la de la creación del arte la de ser admitidos en estos museos. “*De esta forma los artistas se veían forzados a elegir los temas, formas de representación y técnicas que gustasen a los académicos*”.¹⁰⁷ Comienza así una batalla por la profesionalización del artista que ya no es tanto una profesionalización técnica y de venta, sino de reconocimiento sociocultural.

Desde la Ilustración el dispositivo museo se entenderá como “*el lugar público, civil y con voluntad de conocimiento asociada a una colección de objetos*”.¹⁰⁸ La invención moderna de nombrar los museos como *museos de arte* y crearlos con esa voluntad mencionada, afectará inevitablemente a la obra de arte y a su valor (tanto económico como simbólico). Si el arte se convierte dentro de este dispositivo en valor de mercancía, a lo que harán alusión trabajos de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) con sus *ready mades*, también los propios dispositivos-museo irán convirtiéndose cada vez más en lugares para el culto al consumo: “*Espacios dedicados a la venta de catálogos y reproducciones, cafeterías y restaurantes y otros servicios, son también imprescindibles en unos edificios que, poco a poco, han ido asumiendo funciones de consumo*”.¹⁰⁹ Como apuntan J. Montaner y J. Oliveras, “*El museo actual exprime al máximo su vocación de monumento, de foco cultural de carácter público que va a revitalizar la ciudad*”.¹¹⁰

Al parecer también encontramos, derivadas de este cambio hacia la posmodernidad, dos tendencias posiblemente contrapuestas para la construcción de estos monumentos al capitalismo en la actualidad. Una, que vemos más a favor del capitalismo, en la que se quieren construir estos museos como lugares abiertos y flexibles donde se de un proceso de desacralización de la obra de arte hacia el lugar de producción y consumo de cultura. Otra, que entendemos como una visión más moderna, que sigue abogando por el valor de la obra de arte y la contemplación sacralizada de su *aura*¹¹¹ continuando con una idea tradicional de

106 SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene de, *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*, Tesis doctoral dirigida por Francisco Jarauta Marion, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Dto. de Historia del arte, 1999, disponible en: <<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/201>> [Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

107 *Ibidem*, p.73.

108 MONTANER, Josep M. y OLIVERAS, Jordi, *Los museos de la última generación*, Gustavo Gill, Barcelona, 1986, p.6.

109 *Ibidem*, p. 10.

110 *Ibidem*, p. 24.

111 Concepto de Walter Benjamin (1892-1940) que asocia a la obra de arte y describe como presencia irreplicable de una

salas¹¹². Estas dos tendencias a la par nos advierten de una contemporaneidad en la que se dan muchos aspectos de una posmodernidad de la diversidad.

De este modo, los artistas ya no solo reivindicarán su obra sino la manera de enseñarla, de mostrarla, la experiencia de ella que derivará en muchas ocasiones en el puro espectáculo. El museo se convertirá en el lugar del arte en el que a través del espectáculo de la cultura reivindicamos el ritual de conversión del arte en mercancía. Y por mucho que abogemos por una visión más sacralizada de la obra a través de contenedores asépticos o de discursos en pro de la originalidad, todos estos serán inevitablemente asumidos por el discurso capitalista que mueve la finalidad mercantil y del espectáculo cultural.

Parecería entonces que esta *ideología esteticista*¹¹³ moderna del *arte por el arte* se contrapone con la marcha del mercado, que siempre tenderá hacia una conciencia *utilitarista* desde la Era Industrial. El *esteticismo* que pretendía aislar al artista de la sociedad para buscarse como individuo en una búsqueda personal y única, choca con su regreso a la sociedad en la que el discurso *utilitarista* es completamente inevitable. El Oteiza genio, fuerte, imperturbable que luchaba por hacerse las preguntas que había que hacerle al arte choca con su regreso del laboratorio a la sociedad, cuando sus proyectos son irrealizables para una sociedad descreída de lo salvífico del arte que no puede entender la vocación del artista sino su profesión.

Se habla de una dualidad del arte, de la belleza eternamente subsistente del *alma del arte* y de un componente relativo circunstancial al *cuero del arte*. Es Charles Baudelaire (1821-1867) el que ve enfrentada esa mitad eterna, anclada en el arte clásico antiguo, con la otra mitad relativa al arte moderno, cuyos signos distintivos serían lo transitorio, lo fugaz, lo efímero y lo cambiante, sintetizados en la moda. Pero en la posmodernidad esto no se ve así. Esta visión enfrentada entre lo clásico y lo moderno no tiene sentido en el posmoderno. La dualidad se convierte en relativa ya que lo moderno, aunque se crea enfrentado a lo clásico, se delata en su propia esencia del esteticismo, en esa búsqueda del *alma del arte*. El posmoderno ve que es por esta creencia del moderno que su aspiración no puede realizarse por completo en la forma de lo transitorio, de lo efímero y lo fugaz, que era lo que pretendía distinguir lo moderno de lo clásico. Así, el artista posmoderno pretenderá dar buena cuenta de ello tratando de llevar a una posición más relativa esas dualidades modernas mediante la forma. Tal vez por esta imposibilidad que no deja a la modernidad cumplir con sus requisitos modernos Habermas vea un vínculo con lo clásico "*Pero, mientras que lo que está meramente de moda remite al pasado y pasa pronto de moda, la Modernidad conserva una relación secreta con lo clásico*"¹¹⁴.

lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. En su obra de arte *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), sitúa la pérdida de este *aura* por la multiplicidad de la reproducción técnica del arte.

112 MONTANER, Josep M. y OLIVERAS, op.cit, p.13.

113 Movimiento en oposición a las filosofías utilitaristas (función de utilidad) fundamentado en las teorías de Kant.

114 HABERMAS, Jürgen, op.cit. "La Modernidad: un proyecto inacabado"..., p. 267.

La posmodernidad estará vinculada con el utilitarismo, vinculada con una moda que pasa pronto de moda, con un mercado que cambia las finalidades del arte y con la creencia de un arte que ya no es genuino ni sagrado. Al igual que el arte ya no se podrá ver como algo único tampoco el *Proyecto moderno* tendrá fundamento hoy. Ya no podrá entenderse como un progreso con el último fin de la libertad individual y colectiva. La posmodernidad no tiene fin, no tiene finalidad más que la de cuestionar las categorías modernas, desublimar el proyecto y desmitificar sus ideas. Ya no se ve al arte como algo progresivo que entrañaría una mejora a medida que avanza, sino como algo evolutivo que al igual que gana pierde a su paso. Y este artista es descrito como un artista roto, enfermo en boca de muchas ideas negativas. De modo que se describe al artista posmoderno como esquizofrénico, como adolescente, como un sujeto al que el *Retorno de lo Real*¹¹⁵ —lo que pretendía ser apresado por los ideales modernos— le golpea de lleno dando lugar a una estructura rota.

1.6 El sujeto posmoderno: del artista genio al artista enfermo

La obra de arte se amplía, se transforma, el objeto ya no es salvífico y el artista ya no es salvador. La obra de arte pierde sus límites y se amplía hacia el proceso mismo del arte. La praxis se reivindicará por encima del objeto último, y el arte restará su valor simbólico para entrar a acometer el valor de objeto de mercado, sobre todo con el *pop*. Como explica Jean Baudrillard (1929-2007) “*en el pop el objeto pierde su significado simbólico, su antiquísimo estatus antropomórfico*”¹¹⁶ que irá determinando una falta en el arte posmoderno a la par que una liberación.

El *do it yourself* del punk y el actitudinalmente avanzado trabajo de artistas como Duchamp, empezaron a hacer surgir la idea de que cualquiera puede ser artista y a desprestigiar al artista como creador técnicamente privilegiado, como individuo destacado, en resumidas cuentas como genio. El postulado del artista genio fue hundiéndose entre risas, en tanto que el artista cínico puso en evidencia por medio de la obvedad y la exageración de sus obras, lo ridículo de este pensamiento. Así lo hace Piero Manzoni (1933-1963) con su *Mierda de artista* (1961) y así también lo hace Paul Mc Carthy (1945) con sus performances.

Poco a poco el artista posmoderno será descrito más por sus carencias que por sus virtudes, como la descripción que de él hace Jameson cuando lo relaciona con la *estructura esquizofrénica*:

Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.

Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de

115 Hacemos alusión con esta idea de *Retorno de lo Real*, al título de la obra de Hal Foster que lleva este mismo nombre.

116 BAUDRILLARD, Jean, *Pop-An Art of Consumption* citado por FOSTER, Hal, en op.cit. *El...*,p.130.

*los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación*¹¹⁷.

Jameson utiliza la concepción de esquizofrenia lacaniana como modelo estético sugerente para describir la situación presente. Lacan describe la esquizofrenia como “Una ruptura en la cadena significante, para identificar un modelo estético propio, es decir, una falla en la instauración de la ‘Ley Principal’”¹¹⁸ »¹¹⁹.

En la cultura posmoderna, la *época del capitalismo tardío* como la describe Jameson, se ha perdido el punto de apoyo que hacía sostener la mirada moderna desplazándola hacia su total fragmentación, en la cual la noción de sujeto cambia de un ser más o menos estable a otro (con la entrada del postestructuralismo) en el que nada es fijo ni determinante. Jameson describe que se disuelve la durabilidad de la temporalidad subjetiva y se descentraliza la *psique* del sujeto¹²⁰. La *esquizofrenia lacaniana*, que se produce en la *anomia*¹²¹ de este sujeto despersonalizado, viene determinada por la ruptura de la *cadena significante*¹²². Una ruptura que se entiende en la distinción que se produce entre *significante* y *significado*. Dicho de otra manera, la separación entre la materialidad del lenguaje y su referente en el que se depositaría el sentido de la estructura gramatical. Esto daría lugar a una amalgama de significantes que no encuentran relación entre ellos, de modo que se daría una suerte de ruptura en el cuerpo temporal que no permitiría asociar pasado, presente y futuro. Esta será la descripción que le interesa rescatar a Jameson de la *esquizofrenia lacaniana* para compararla con un estado posmoderno, con lo que no quiere decir que los sujetos posmodernos sean esquizofrénicos sino que usa este modelo para describir una situación actual. A Jameson le interesa el concepto de esquizofrenia en Lacan cuando da cuenta del resquebrajamiento en la *cadena significante*, como un amasijo de significantes diferentes y sin relación que reduce al esquizofrénico a una desconexión con el tiempo. Esto es, una pérdida de la capacidad de organizar de manera coherente pasado, presente y futuro, que sólo permitiría una práctica azarosa y deslocalizada de lo heterogéneo en la acumulación de lo fragmentario, siendo ésto para Jameson reflejo de la práctica artística contemporánea. Esto hace que captemos una especie de visión negativa cuando, al referirse a la fragmentación del sujeto, autores¹²³ como Jameson hacen uso de conceptos relacionados con enfermedades o trastornos, o describen lo discontinuo como potencialmente carencial.

117 JAMESON, Fredric, op.cit. *El...*, p. 64.

118 La *Ley Principal* es un concepto utilizado en el psicoanálisis lacaniano para designar la norma que se instala en el inconsciente de un sujeto (el *significante paterno*), a través de la *función paterna*. En base a esta ley el sujeto queda integrado en el *orden simbólico*.

119 LACAN, Jacques citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Esquizofrenia” Wikipedia. Enciclopedia libre [en línea] s.p., disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Esquizofrenia>> [Consulta: 23 de agosto de 2010]

120 JAMESON, Fredric, op.cit. *El...*, p. 37.

121 ANOMIA: 1. f. Ausencia de ley. 2. f. *Psicol. y Sociol.* Conjunto de situaciones que derivan de la carencia de normas sociales o de su degradación. [Consultado en RAE]

122 Concepto lacaniano que hará referencia los significantes vinculados entre sí que constituyen una cadena incompleta e infinita y que permitirá la significación gracias a la movilidad de los mismos.

123 Craig Owens menciona el término *glosolalia* -trastorno que afecta al lenguaje en el que el enfermo inventa palabras adjudicándoles un significado- para describir la heterogeneidad surgida con la *crisis de la representación* (op.cit. p.95).

Suponemos que estas utilizaciones de descripciones que a priori encierran una marca negativa para desarrollar algunos acercamientos sobre la posmodernidad, vienen a corroborar el deseo de unión y de completud modernos que subyace de alguna manera también como deseo posmoderno. Sin embargo, la reiteración de términos propios de las enfermedades para referirse al panorama artístico, nos advierte de cierta disfunción en la estructura del arte contemporáneo.

Otra manera de acercarnos al sujeto posmoderno, y por lo tanto al artista posmoderno, será a través del *carácter adolescente* del que habla Julia Kristeva (1941) y al que hará alusión Txomin Badiola (1957) cuando éste dice:

En las relaciones actuales con la representación hay algo de adolescente; estructura abierta, fruto de la interacción continua con los demás pero todavía no consumada en el orden de la Ley (Kristeva). El taller¹²⁴ ha confirmado la relación adolescente de «no estar en ningún lugar». No entrar en lo simbólico (no separarse de la madre) como en la psicosis, es algo cercano a un muerto viviente. No estar alerta a las bases materiales de lo simbólico que el concepto de lo semiótico evoca, es permanecer en el nivel de una versión del lenguaje estática y fetichizada (Kristeva)¹²⁵.

La expresión, según la usa Kristeva, no estaría tan en relación con la edad sino con una caracterización de la sociedad actual que se comporta de tal modo que desestructura al sujeto actual y lo coloca en un *no-lugar*. Un *no-lugar*, por ser el lugar del adolescente, que ni es el de la infancia, en donde se resiste al *orden simbólico*, ni es el de la madurez, en donde se claudica con *la ley*, sino que se vive entre estos dos mundos en un intersticio que no permite tomar lugar. De modo que, este carácter adolescente, según Kristeva, muestra un *sistema abierto* que favorece la identidad renovable a través de la interacción con los otros, gracias a un tremendo aligeramiento del *Super-ego*¹²⁶. Así, con este *carácter adolescente*, de un sujeto que no tiene posibilidad de lugar por no encontrarse ni contra *la ley* ni a favor de la misma, se describe un sujeto posmoderno, que como apunta Kristeva, solamente estará en crisis a los ojos de una ley estable e ideal y a lo que añadimos, probablemente desde una mirada moderna.

De este modo, la falta de sentido se empieza a presentar de manera natural en todas las obras posmodernas y esas grandes temáticas, por las que abogaban los modernos, pasan a mejor vida gracias a un cambio básicamente formal: el dar cuenta de la imposibilidad de esas grandes temáticas, de los impresentables modernos, a través de la *estructura esquizofrénica* de ese artista *adolescente* posmoderno. Estos rasgos nos mostrarán entonces, no sólo una mirada negativa hacia el sujeto posmoderno desde los ojos de la idealidad sino una descripción de una forma que va tomando cada vez más presencia, una forma rota, carencial y que será la que describa a la posmodernidad.

124 Se refiere al taller dirigido por el artista junto con Ángel Bados, en Arteleku en 1994

125 BADIOLA, Txomin "Representación" en *Zehar* [Revista], N°26, Arteleku, Donostia, 1994.

126 También llamado *superyo*, es un concepto freudiano que representa los pensamientos morales y éticos recibidos de la sociedad y que forman parte del sujeto.

1.7 La obra posmoderna: de lo sublime como temática a lo sublime como forma

Una de las cuestiones que nos resultan más útiles para abordar el paso de la modernidad a la posmodernidad en el arte, es enfocar este cambio como un cambio básicamente formal, como señala Lyotard. Por ello convendría introducirnos en las teorías sobre *lo sublime* que apuntan tanto Lyotard como Jameson para describir la actualidad posmoderna.

El cambio fundamental de la modernidad a la posmodernidad reside en lo que apunta Lyotard como el paso de una *estética de lo bello*, propia de la modernidad, en la que *lo sublime* es tratado como temática a través de una representación completa —una *buena forma*¹²⁷— a una *estética de lo sublime* en posmodernidad, donde *lo sublime* aparece en la propia forma posmoderna a través de la *mala forma* como estructura incompleta. Esta noción de mala forma es elaborada por Lyotard en *Discurso y Figura* (1974) el cual trata de señalar cómo los discursos que sustentaban el arte moderno, en su afán de totalidad aun salvífica, negaban y reprimían precisamente lo concerniente al deseo, siendo en verdad la esencia misma de nuestra singularidad.

Para adentrarnos en *lo sublime* como estética propia de la posmodernidad, convendría hacer un pequeño acercamiento a este concepto. Los comienzos del término se sitúan de la mano del escritor apodado Longino¹²⁸, el cual lo introduce para hablar de cuestiones excepcionales en el arte, dignas de admiración, que según él denotarían una actividad superior convirtiendo a los artistas en personas excepcionales y corroborando las teorías sobre el artista genio. Según Longino lo sublime consiste en una belleza extrema capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad o incluso provocar dolor por ser imposible de asimilar¹²⁹. Así, ya desde sus inicios lo sublime estará ligado con la *belleza* por un lado y con el *dolor* por otro.

Lo sublime es aquello que “*eleva, rapta, transporta*”,¹³⁰ es algo que se dirige al sentimiento más que a la razón según Nicolás Boileau (1636-1711), algo que también distinguirá Kant cuando relaciona lo sublime con el sentimiento a diferencia de la belleza vinculada a la razón. Tal vez sea por esta unión con el sentimiento que la analítica de lo sublime sea fundamentalmente negativa, ya que no apela ni a formas ni a la imaginación, no habiendo de este sentimiento presentación posible según Kant. Así Kant distingue entre lo bello como presentable y lo sublime como impresentable: la belleza estará en los objetos a la vista y en lo sublime el

127 Véase leyes o principios de la *psicología perceptiva de la escuela de la Gestalt*.

128 Se le conoce con éste nombre o el de Pseudo-Longinus, pero su verdadero nombre y fecha de nacimiento es desconocida, situándole entre los siglos I y III d.C.

129 LONGINO citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>> [Consulta: 20 de agosto de 2010]

130 BOILEAU, Nicolás citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Consulta: 20 de agosto de 2010].

objeto desaparece¹³¹. Es también Kant quien comenta que será en la emoción sublime donde experimentemos cierta angustia transitoria, algo parecido a lo que Edmund Burke (1729-1797) describe como *“Temor controlado que atrae al alma, presente en cualidades como la inmensidad, el infinito, el vacío, la soledad, el silencio, etc.”*¹³² Para Burke la belleza provoca amor y lo sublime temor, y ambas pueden sentirse como reales. Pero ambas categorías, según este autor, se excluyen mutuamente como la luz y la oscuridad¹³³. Discrepará con esto Derrida, quien comenta que no hay exclusión entre lo sublime y lo bello sólo que el primero sería el placer por el no límite mientras el segundo por el límite.¹³⁴ Kant llamará sublime a lo que es absolutamente grande, algo que sobrepasa al espectador causándole una sensación de displacer y que, según él, se encuentra únicamente en la naturaleza. Para sentir lo sublime parece que, a diferencia de lo bello, sea menester para Kant la existencia de cierta cultura: *“El hombre rudo ve atemorizante lo que para el culto es sublime”*¹³⁵. La sublimidad será entonces el punto donde la belleza pierde sus formas, lo que gusta inmediatamente por la resistencia que opone al interés de los sentidos. Esto es, en una percepción sublime no se goza con un placer estético sino que hay algo oscuro y terrorífico de lo que se goza con lo que una parte de nosotros no está del todo de acuerdo. Kant pone como ejemplo de lo sublime la visión del mar embravecido y Lyotard siguiendo con estas ideas añade que *“El sentimiento de lo sublime constituye una emoción violenta y ambivalente que el pensamiento experimenta con ocasión de lo sin forma”*.¹³⁶ Lo sublime también será, esta vez según Lacan, *lo Real* de la *anamorfosis*, entendiendo por ella, cierta forma que a primera vista no es perceptible y que se organiza en una imagen legible: *“El placer consiste en verla surgir a partir de una forma indescifrable”*.¹³⁷

Estará de acuerdo Lyotard con Friedrich Schiller (1759-1805) cuando este último comenta que *“El sentimiento de lo sublime es mixto. Compuesto de un sentimiento de pena, que en su más alto grado se expresa como un escalofrío, y alegría, que puede llegar hasta el entusiasmo”*¹³⁸. Un *sentimiento negativo* dentro de lo sublime del que gran mayoría de autores darán cuenta. Arthur Schopenhauer (1788-1860) dirá *“Lo sublime es el resultado de la observación de un objeto maligno de gran magnitud”*,¹³⁹

131 KANT, Immanuel citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Consulta: 20 de agosto de 2010].

132 BURKE, Edmund citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Consulta: 20 de agosto de 2010].

133 Ídem.

134 LYOTARD, Jean-François citado por referencia sin autor en “X: La Estética de lo sublime” [en línea] s.p., disponible en: <<http://www.uprh.edu/humanidades/libromania/lyotard/>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

135 KANT, Immanuel citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Consulta: 20 de agosto de 2010].

136 LYOTARD, Jean-François citado por referencia sin autor en “X: La Estética de lo sublime”, loc.cit. s.p. [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

137 LACAN, Jacques, citado por GROSSO, Mabel Leticia, loc. cit. s.p. [Consulta: 20 de agosto de 2010].

138 SHILLER, Friedrich, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

139 SCHOPENHAUER, Arthur citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

algo que explica como un exceso desde lo bello, como una naturaleza turbulenta o la inmensidad del infinito. Jameson también distinguirá este punto maligno de lo sublime y lo situará cerca del estupor y el horror del hiperrealismo en arte, un hiperrealismo, que según el autor, será el perfecto ejemplo de la imposibilidad de distinguir la verdad de la falsedad¹⁴⁰.

De este modo, Lyotard sostiene el argumento de que la *estética de lo bello* pertenece a lo moderno mientras que la *estética de lo sublime* es una estética posmoderna; explicando que aunque la estética moderna sea en cierto modo una estética de lo sublime, al tratar sobre lo impresentable como falta de contenido, no trabaja el auténtico sentimiento sublime ya que continúa ofreciendo placer a través de la forma completa. De este modo, defiende que será la posmodernidad la que nos ofrezca el verdadero sentimiento sublime al mostrar lo impresentable en la presentación misma; una falta de forma que no podrá ofrecer consenso para el buen gusto, abandonando el placer moderno por un sentimiento de miedo y exaltación¹⁴¹. Es, según él, al fracasar la imaginación y no conseguir presentar un objeto cuando se manifiesta este sentimiento de lo sublime “*que es una combinación intrínseca de placer y pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto*”.¹⁴²

Desde esta estética de lo sublime nos acercamos a la *mala forma* como la forma que toma el trabajo con lo impresentable en posmodernidad. Cuando Txomin Badiola explica la *mala forma*, dice que es una forma propia de un sujeto que trabaja en el *no-lugar*, de ese sujeto con carácter adolescente que explicábamos anteriormente. Así, la *mala forma* para Badiola sería,

*una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además tendrá que incluir un elemento de narratividad, aunque sólo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.*¹⁴³

Será una forma que dará posibilidad a un sinfín de interpretaciones, al ser una estructura abierta o sistema abierto sin un único sentido. Las obras contemporáneas vendrían a ser malas formas, estructuras en las que la discontinuidad aparece de manera inevitable fracturando así la linealidad o la pretensión de unidad. Estos cortes en la estructura de las obras de arte consiguen un cortocircuito de sentido en las mismas y una mayor amplitud de significado. Esta discontinuidad podría aparecer por una carencia o por un exceso de informaciones que generen una imposibilidad para la reconstrucción del sentido, lo que explicaría la estructura *incompleta y carencial al mismo tiempo que exuberante y desbordada* de la *mala forma*.

140 JAMESON, Fredric citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Sublime”, loc.cit. s.p. [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

141 LYOTARD, Jean-François citado por referencia sin autor en “X: La Estética de lo sublime”, loc.cit. s.p. [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

142 LYOTARD, Jean-Francois, op.cit. *La...*, p. 25.

143 BADIOLA, Txomin, *Malas Formas. Txomin Badiola. 1990-2002* [Catálogo] MACBA, Barcelona, 2002, p. 157.

De un exceso y carencia en el trabajo con la representación y de un interés por convertir a la imagen en el centro de la praxis artística, se podría llegar a una *superficialidad* del arte. La idea de superficialidad es una idea asociada al mundo de la apariencia y de la imagen, es la idea justamente de dar valor a la frivolidad que encierra la imagen. Este término, se podría decir que tiene uno de sus mayores representantes en Andy Warhol (1928-1987) no sólo por su trabajo en relación al *arte pop*, sino por toda la filosofía de vida que tanto marcó a artistas posteriores. De hecho, sería el propio Warhol quién defendería que lo importante se encuentra en la superficie y que más allá de la superficie no hay nada. Otro artista que desarrollará de manera muy exagerada una idea de superficialidad será Jeff Koons (1955), quién parece dar al mercado del arte lo que éste pide generando un arte de consumo. Koons reivindica, en una etapa de su vida y quizá de modo cínico, que su único interés reside en obtener el máximo beneficio económico a través de sus obras.

Volviendo a esta desconexión entre significantes, encontramos la obra posmoderna como una obra heterogénea, híbrida, mezcla de todo y nada a la vez. Si la obra moderna buscaba la unidad, la homogeneidad en sus formas, la obra posmoderna desmitifica esta unidad generando desconexiones propias de un sujeto sin ley. *“Así si celebramos el hibridismo y la heterogeneidad, debemos recordar que son también términos privilegiados del capitalismo avanzado”*.¹⁴⁴

El posmoderno será un arte mestizo con elementos de diversa naturaleza, de diversas disciplinas, y que no reparará en utilizar términos como la *multidisciplinariedad*, la *interdisciplinariedad* o la *transdisciplinariedad* para tratar de describirse ya que en su esencia está la ruptura de categorías que le han venido impuestas. Pero esta heterogeneidad no sólo se da en las obras de arte sino que también se observa en su contexto, jugando así también tanto museos, galerías, ferias, como multitud de nuevos espacios para el arte, a la diversificación y la mezcla de toda clase. Una de las definiciones de contemporaneidad es que no todos estamos en un mismo tiempo, sino que muchos tiempos coexisten a la vez, como nos advierte Foster.¹⁴⁵ Esta ruptura de las categorías a través de la mezcla y mutación de las mismas no sólo se da entre disciplinas —un arte que no distinguirá entre escultura, pintura, cine, etc.— sino que es una interconexión de la propia estructura de la obra de arte. De esta manera, al igual que el concepto de obra ya no lo podríamos pensar como unidad completa, gracias entre otras a las incursiones de la apertura textual, tampoco podremos saber el alcance de este nuevo texto ni de su autoría por las diversas relaciones que en él se dan. Para hablar de este tipo de relaciones Julia Kristeva nos acerca el concepto de *intertextualidad* en 1967 a partir de las teorías de Mijaíl Bajtín (1895-1975)¹⁴⁶. Este concepto se describe como el conjunto de relaciones que acerca un texto

144 FOSTER, Hal, op.cit. *El...*, p. 216.

145 FOSTER, Hal, “An interview with Hal Foster. Is the funeral for the wrong corpse” entrevista realizada por HUSSAIN, Omair y SCHNEIDER, Bret, [en línea] s.p. disponible en: <www.platypus1917.org> [Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

146 El cual utilizaría este término en los años 30 para explicar la heterogeneidad o heteroglosia de las novelas de François Rabelais (1494-1553), Jonathan Swift (1667-1745) y Fiódor Dostoyevski (1821-1881).

determinado a otros textos de varia procedencia, del mismo autor o de otros, de la misma época o de anteriores y con referencia explícita o no. La intertextualidad es una modalidad dentro de la *transtextualidad*, una transtextualidad que se inserta dentro de la textualidad, primeramente estudiada por los estructuralistas y posteriormente por los postestructuralistas. Esa textualidad que muestra un contenido comunicativo bajo el análisis y que revela al texto como incompleto, será la que nos vaya abriendo paso hacia esas necesidades de alusión y cita que continúan como necesidades contemporáneas. Ya que la intertextualidad es un ataque hacia las ideas de originalidad y obra única que se dan como aspiración moderna. Así, cuando se da “*la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que le preceden*”¹⁴⁷, se produce la intertextualidad según Michel Riffaterre (1924-2006). La intertextualidad se vinculará a varios conceptos como son los que Derrida denomina *diseminación* o *injerto*, la *architextualidad* o la *transtextualidad* de Gérard Genette (1930), la *influencia* de Harold Bloom (1930), la *interdiscursividad* de Cesare Segre (1928) o la *intermedialidad* de Heinrich F. Plett (1908-1963). Genette la describirá como

*Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)...El plagio, que es una copia no declarada pero literal...La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.*¹⁴⁸

De este modo nos acercamos a otro de los rasgos que fundamentan un cambio en obra posmoderna como es la *cita*. Si el moderno quería hacer tabula rasa olvidándose de todo su pasado, para el posmoderno este pasado no tiene categoría de “lo ya pasado” y aparece y reaparece a su antojo.

*La desaparición de la Idea de un progreso en la racionalidad y la libertad explicará que haya cierto «tono» en un estilo o modo específico de la arquitectura posmoderna. Diría yo una suerte de bricolage; la abundancia de citas de elementos tomados de estilos o de períodos anteriores, clásicos o modernos, la poca consideración que se tiene por el medio o el ambiente, etc.*¹⁴⁹

Este *bricolaje* posmoderno, como el propio bricolaje, se nos muestra como técnica que reutiliza lo preexistente para otra finalidad diferente. Una nueva vida para todo eso que para el moderno era excluible. Lo mismo que el *bricoleur* aleja su modo de producción de lo profesional, así también los nuevos artistas proclaman un arte más cercano al *hobby*, salvando las distancias, donde el artista ya no es un gran líder ideológico y técnico nacido con cualidades que le otorgan el nombre de genio, sino que el arte se presta para cualquiera y cualquiera que se

147 RIFFATERRE, Michel citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Intertextualidad” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>> [Consulta: 14 de septiembre de 2010]

148 GENETTE, Gérard citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA entrada “Intertextualidad”, loc.cit. s.p. [Consulta: 14 de septiembre de 2010]

149 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p.p. 89-90.

presta puede ser artista. Aunque estas proclamas, que pueden sonar inevitablemente al *do it yourself* de movimientos anticapitalistas relacionados con el *punk* y las subculturas, son, en última instancia, inevitablemente absorbidas por el capitalismo. Pero al margen de que el capitalismo consiga o no absorberlo todo hacia el mercado esta práctica posmoderna del bricolaje se extiende a todo discurso, como nos recuerda Derrida, ya que esta necesidad de ensamblar conceptos tomados de otros textos resulta común a toda creación de pensamiento según este autor¹⁵⁰. Aún siendo necesario en toda creación este recurso de la cita parece más abundante en el contemporáneo proceder del sujeto esquizofrénico, como apuntan Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) en su *Anti-Edipo* (1972), al identificar el bricolaje con nuestro tiempo.¹⁵¹

Así, este arte de la cita es también el arte de la *apropiación* que toma para sí algo para hacerse dueño. Este término, *apropiación*, será introducido dentro de la esfera del arte gracias al crítico Douglas Crimp (1944) y a una exposición organizada por él en 1977 titulada *Pictures*, que se centraba en exponer obras de arte realizadas con carácter apropiacionista. La apropiación es un parámetro fundamental del arte posmoderno que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión, el plagio, el pastiche, la imitación, la copia, el traslado, la reinterpretación, la paráfrasis o las parodias, que aportan siempre una “nueva” visión respecto a lo referido. Como estrategia crítica, en ocasiones implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Un artista que ha trabajado de forma transgresora con este recurso será Marcel Duchamp. Entre sus obras puede citarse como ejemplo de apropiación la titulada *L.H.O.O.Q.* (1919), que toma una reproducción del famoso retrato de la *Mona Lisa* (1503-1519) de Leonardo Da Vinci (1452-1519) convirtiéndola en una nueva obra al pintarle un bigote. Con este gesto humorístico, sostenido también por el título de la nueva obra que se traduce como “ella tiene el culo caliente” (al leerlo en francés), el artista restará la solemnidad propia de la obra maestra.

La apropiación, que se completa como tal en el reconocimiento por parte del espectador de la obra apropiada, se podrá apreciar en artistas como Mike Bidlo (1953), quién se atreve a apropiarse de obras de artistas contemporáneos de renombre como Picasso, Duchamp, Pollock o Warhol; Louise Lawler (1947), que se dedicará a fotografiar obras de otros artistas; o Richard Prince (1949), quién a través de la refotografía logrará dotar imágenes de otros campos, como en su caso el publicitario, de significados que no tenían en un principio.

150 DERRIDA, Jacques citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Bricolage” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Bricolage>> [Consulta: 29 de septiembre de 2010]

151 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Bricolage” loc.cit. s.p. [Consulta: 29 de septiembre de 2010]

Craig Owens (1950-1990) afirma que el arte posmoderno es *alegórico*, explicando esto por la capacidad del mismo de subvertir las normas estilísticas, de redefinir las categorías conceptuales y por desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica; “*en resumen, por su impulso a explotar la brecha existente entre significante y significado*”¹⁵². Pero, ¿qué es exactamente la *alegoría*?, por definición la *alegoría* es una ficción que presenta al espíritu un objeto que despierte el pensamiento de otro, y esto se podría llevar a cabo por medio de metáforas o sentidos figurados que den a entender una cosa expresada por otra distinta¹⁵³. Walter Benjamin (1892-1940) comentará que la producción de imágenes se dirige a la *alegoría*, diciendo de ésta que “*no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura*”¹⁵⁴. La imagen *alegórica* se produce con la apropiación de una imagen preexistente por el artista y según Ramón Almela, “*en sus manos la imagen llega a ser otra cosa; añade otro significado, suplanta el significado anterior de la imagen reproduciéndola en otro contexto*”¹⁵⁵. Al igual que lo que ya habíamos dicho sobre la intertextualidad, “*La alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento. La alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro*”¹⁵⁶. Según Northrop Frye (1912-1991) “*La obra alegórica tiende a prescribir la dirección que ha de tomar su propio comentario*”¹⁵⁷, esto significa que la imagen *alegórica* es capaz de re-escribir la historia a su conveniencia. Una cuestión que también se ponía de manifiesto con la entrada de la *historicidad* y que lleva a hablar del *presentismo* como único horizonte posible. Así lo explica François Hartog (1946), quién habla de un presente que fabrica cotidianamente el futuro y el pasado que necesita a través de hechos que son declarados inmediatamente históricos. El riesgo, según él, estaría en que las sociedades tengan la sensación de encontrarse en un *presente perpetuo* sin lugar para el pasado, para el futuro, ni para la historia ya que todas ellas son manipuladas a favor de los deseos del hoy¹⁵⁸. Pero la *alegoría*, como nos comenta Owens, no es hermenéutica, es decir, no trata de determinar el significado exacto de aquello que considera “*más bien lo que hace es añadir otro significado a la imagen [...]...] suplanta otro significado antecedente; es un suplemento*”¹⁵⁹. Sobre esto puede servirnos de ejemplo la obra de Sherrie Levine (1947) *Fontaine After Duchamp* (1991), que reinterpreta la obra de Marcel Duchamp *Fontaine* (1917) al rehacerla en bronce, lo que no le resta significado a la obra de Duchamp sino que le añade uno nuevo.

152 FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p. 90.

153 CREDSA (Edtr.) *Diccionario Enciclopédico Universal Ilustrado*, Tomo I, Publicaciones Reunidas, Barcelona, 1979.

154 BENJAMIN, Walter citado por ALMELA, Ramón “Imagen alegórica; estrategia en la cultura contemporánea” [en línea] s.p., disponible en: <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/ImagenAlegorica.html>> [Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

155 Ídem.

156 OWENS, Craig citado por WALLIS, Brian en “El Impulso Alegórico: Contribuciones a una teoría de la Posmodernidad” en *Arte Después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001 (orig. 1984) pp.203-209.

157 NORTHROP, Frye citado por WALLIS, Brian, op. cit., p.203-209.

158 HARTOG, François entrevistado por DELMAS, Adrien y ENTIN, loc.cit., s.p. [Consulta: 17 de agosto de 2010].

159 OWENS, Craig, citado por WALLIS, Brian, op. cit., p.203-209.

Siguiendo con recursos relacionados con la citación que aportan nuevos significados, no podríamos dejar de mencionar el *pastiche*. Esta técnica que consiste en la imitación de diversos estilos con una misma obra es, según Jameson, una copia de un lenguaje muerto, una máscara peculiar, una parodia muerta, vacía de risa¹⁶⁰. Y entendemos que pueda ser copia de un lenguaje muerto ya que eso que en la modernidad se conocía por *estilo*, por estilo social o estilo individual, es una de las categorías posiblemente desbancadas en posmodernidad. Observamos el estilo como otro de los ideales de modernidad, que se verá desublimado a través de los recursos de mestizaje y copia de lo anterior. Se podría decir que el posmoderno, al igual que rompe la posibilidad de un único sentido con la multiplicidad y el exceso de los mismos en su trabajo, también rompe con la posibilidad de un estilo en la heterogeneidad de los que conforman su obra. La carencia de norma al rescatar el pasado muestra cómo la innovación estilística ya no es posible y que “*todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario*”¹⁶¹. El *pastiche* es por tanto una copia de algo muerto, un procedimiento que es propio de la actualidad y que ha ido mutando desde ese Neoclasicismo del siglo XVIII, en el cual se hacía alarde de la copia de estilos clásicos —como ejemplo de ello la famosa *Puerta de Brandemburgo* (1788-1791)— hacia algo en donde la norma en el hacer queda totalmente invalidada, como puedan ser las performances en las que Orlan (1947) hace uso del bisturí para mezclar personajes característicos de pinturas de otras épocas en su propio cuerpo. Tan lejos ha ido la “falta de respeto” hacia la historia que ni tan siquiera importa ya la época ni la procedencia de lo que se imita, generando fantásticos anacronismos.

Este *no-estilo* del *pastiche*, junto con los demás recursos que implican la cita, también nos delata algo de la posmodernidad, y es esa necesidad de *repetir*. La *repetición* aparece, en palabras de Lyotard, como el destino al que parece abocada la representación desde la modernidad. Una modernidad que aparece en la posmodernidad como una repetición. Será Lacan el que nos recuerde, que en “*ninguna manera de hacer aparece lo mismo, sino del lado de Lo Real*”¹⁶². Por lo tanto, en una repetición consciente, repetición propia de la representación del arte, sucedería siempre una novedad, ya que lo que se repite es el significante, una repetición de la pura *diferencia*. Tampoco podemos confundir el término repetición; acción de volver a hacer o decir algo que ya se ha hecho o dicho con anterioridad, con la igualdad (=), con la equivalencia (de orden cuantitativo) o con la similitud o semejanza (de orden cualitativo). Porque si la repetición existe será como elemento notable contra lo ordinario ya que, como apunta Deleuze, la repetición aparece como transgresión para poner a la ley en tela de juicio y mostrarnos una realidad más profunda a través de las diferencias¹⁶³. Así, serán las diferencias las que también nos distinguen como posmodernos en nuestras repeticiones.

160 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, pp. 41-60.

161 BAUDRILLARD, Jean, “El éxtasis de la comunicación” en FOSTER, Hal, op. cit. *La...*, p. 172.

162 LACAN, Jacques, citado por BLASCO, Jose M^a, “Mismidad y Repetición en Psicoanálisis” en Espacio Psicoanalítico de Barcelona [en línea] 2004, p.1, disponible en: <<http://www.epbcn.com/personas/JMBlasco/publicaciones/20041129.pdf>> [Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

163 DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2002 (orig. 1968).

[...] cuando sus antiguos ordenes trascendentales (Dios, la naturaleza prístina, las formas platónicas, el genio artístico) comenzaron a desmoronarse —refiriéndose a los órdenes del arte— [...] se perdieron estos órdenes como referentes o garantías, «la oeuvre [se hizo] original» y “cada cuadro [se convirtió en] un término discontinuo de una serie indefinida y por lo tanto legible ante todo no en su relación con el mundo, sino en su relación con otros cuadros del mismo artista.”¹⁶⁴

Se generará no sólo el arte como algo multidisciplinar, interdisciplinar y transdisciplinar, sino que también el sinsentido estará mucho más presente; la acción diferida, la desconexión posmoderna, la obra de arte como texto al que acercarse no ya con el objetivo de la unificación sino a través de la diferenciación a la que se refieren las teorías de la diferencia y de la apertura textual. “En resumen, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación”¹⁶⁵.

Derrida explicará el concepto que utiliza, *Differance*, como un término creado a partir del infinitivo francés *différer*, diferir, el cual tiene dos significados distintos: por un lado la acción de dejar para más tarde, de demora o de retraso y por el otro el de no ser idéntico, el de ser diferente. Lo que hace al añadir la *a* es mutar el significado dejando que ambos puedan darse a la vez en esta nueva *differance*, que la explica como algo que no se puede simbolizar porque desborda a la representación¹⁶⁶. Según él, las palabras y los símbolos nunca pueden resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras que las diferencian, es decir que abran su sentido, “Así, el significado es siempre «postpuesto», «diferido», en una cadena interminable de signos significadores”.¹⁶⁷

Las diferencias serán, según Deleuze, esas “conexiones, densidades, choques, encuentros, movimientos, gracias a los cuales se forma toda cosa”¹⁶⁸ y será así como se convierta, para este autor, en lo que determina la esencia. Porque “La diferencia es el fondo, pero sólo el fondo para la manifestación de lo idéntico”¹⁶⁹. Será con Deleuze con quién veamos conectadas *diferencia* y *repetición* ya que, según él, la diferencia se produce sólo por la repetición¹⁷⁰. Porque es mediante la diferencia se nos muestra la novedad irremplazable de lo actual, su presente único y singular, aún a través de la repetición. En esta circunstancia el concepto de repetición ya no tiene el lastre negativo que cargaba sobre él como opuesto a la originalidad entendida como novedad. Así, la repetición,

164 BAUDRILLARD, Jean, citado por FOSTER, Hal, en op. cit. *El...*, p. 66.

165 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, pp. 72-73.

166 DERRIDA, Jacques, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Différance” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Diff%C3%A9rance>> [Consulta: 18 de septiembre de 2010]

167 Ídem.

168 DELEUZE, Gilles, citado por MARTÍNEZ, Francisco José, “Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze” *Eikasia. Revista de Filosofía* [en línea] año IV, 23, 2009, p.165, disponible en: <<http://www.revistadefilosofia.com/23-03.pdf>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

169 *Ibidem*, p.203.

170 *Ibidem*, p.214.

que se repite en toda nuestra vida y que es la pérdida y la salvación para Deleuze, es propia del corazón, ése “*órgano amoroso de la repetición*”¹⁷¹, como lo llamará. Un órgano que resuena más en las representaciones posmodernas necesitadas del recuerdo y la memoria. De modo que “*La repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla*”¹⁷².

Siendo claves en esta mala forma propia de lo posmoderno, la superficialidad, la mezcla, las diversas rupturas y la citación, llegamos también a otra clave dentro de los rasgos formales derivada de esa necesidad de repetición como es la *copia*. La copia será una de las claves del desarrollo formal posmoderno y generará divergencia respecto del pensamiento moderno. Si en la modernidad una de las claves era la originalidad, la posmodernidad pondrá en jaque esta verdad del original trabajando con otra realidad, la de la copia (implícita de alguna manera en el resto de recursos que tomaban a la citación como objeto). Rosalind Krauss nos acerca a este proceder posmoderno que, según la autora, generará una puesta en cuestión de la bivalencia y la visión de los opuestos moderna:

*Aunque ocupe el nivel neutro en el esquema estructuralista, la copia o traducción es, como hemos visto, el término central en los procesos de la creación artística actual. Es el término que define la industria del arte, más que los efectos del arte: los trucos de magia vistos desde los bastidores del teatro, por así decirlo. Es una imagen de las abejas en su colmena, más que el sabor de la miel. En este sentido, es el término de desmitificación.*¹⁷³

Si el debate moderno se ejercía entre esos opuestos aristotélicos, como lo mimético vs. lo abstracto, el posmoderno deja este debate de los opuestos neutralizado al advertir en la copia un nuevo espacio que no corresponde ni a lo mimético ni a lo abstracto.

Estos recurso de la copia, la repetición y las diversas formas de traer a presencia lo anterior, nos hacen ver una necesidad de *retornar al pasado* como deseo subyacente en estas prácticas artísticas posmodernas. Este deseo será el que pueda llevar a un énfasis de este tipo de prácticas en la actualidad, y será en este énfasis en el que nos adentraremos en siguientes capítulos para distinguir posibles problemas en el arte contemporáneo.

171 DELEUZE, Gilles, citado por MENDOZA, Rubén, en “Ética de la repetición o el pensar del rizoma” *Pensamiento. Papeles de filosofía* N°4 [en línea] Sistema abierto de publicaciones periódicas, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, p.82, disponible en: <<http://revistapensamiento.uaemex.mx/article/download/258/253>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

172 DELEUZE, Gilles, op. cit., p.119.

173 KRAUSS, Rosalind E., op.cit. *La...*, p. 140.

1.8 Aproximaciones conclusivas a la primera parte. Modernidad-posmodernidad, una contemporaneidad artística de malas formas.

En el capítulo *El contexto, la actualidad, el arte. Un sentimiento y dos realidades: Modernidad y Posmodernidad*, los conceptos de *modernidad* y *posmodernidad* han ayudado a describir un panorama contemporáneo desde el cual avanzar en *rasgos* propios del arte de la actualidad y en relaciones con lo sentido en la *experiencia 0* con la que dábamos inicio a esta investigación. De este panorama contemporáneo destacaríamos su descripción como *posmoderno*, desde el punto de vista de Lyotard. En este autor la *modernidad* aparece integrada dentro de la *posmodernidad*, formando parte de ella y no como una etapa superada. Entre los cambios fundamentales que marcarían la entrada en la *posmodernidad*, subrayar la aniquilación del *proyecto moderno* que dará origen a lo que se conoce como *crisis en la representación*. La situación en la actualidad artística tenderá a recordarnos, a través de sus creaciones, los ideales del *proyecto moderno* como utopías irrealizables, dando como consecuencia una desarticulación y desestructuración de las formas del arte descritas a través de conceptos como *estructura esquizofrénica*, *mala forma* o *textualidad*. De este modo, hemos señalado a lo largo de este capítulo que, aunque *modernidad* y *posmodernidad* completen en su relación un panorama común en la actualidad compartiendo deseos, notaremos una diferencia fundamental basada en la forma que tomará ese recordatorio de los ideales modernos en lo transitorio, abierto e incompleto de las formas posmodernas.

Los modos en que hemos ido desarrollando este capítulo primero, sin poder situarnos en un punto fijo, sin poder formar descripciones cerradas ni decantarnos por un significado, o poniendo en cuestión lo dicho anteriormente, nos ha hecho presenciar en la propia forma que tomaba el texto un apunte de esa dificultad que atraviesa la praxis de nuestro tiempo. Este modo de hacer, este modo de presente, nos ha generado la imposibilidad misma de dar con una descripción que pudiéramos sostener en el tiempo para explicar tanto el contexto como el arte contemporáneo, habiéndonos acercado un poco a esta problemática con el concepto de *historicidad*. Sin embargo, en esta búsqueda con el hacer, en el que las verdades aparecían siempre cuestionables por los cambios en el punto de vista, se ha generado un trabajo en el que, aunque indeterminadas y nunca fijas, se iban apuntando direcciones. De este modo, el propio hecho de la no existencia de verdades se nos presentaba como una verdad aceptada desde la que comenzar nuestro trabajo hacia una dirección, la de reconocer cuestiones percibidas con el arte en relación a las fuentes aquí estudiadas.

Dejando al margen el hecho mismo de que este capítulo no pudiera cumplir en su totalidad con el objetivo de definir un contexto contemporáneo y artístico, por tener los límites muy desdibujados, sí podemos decir que pese a ello ha funcionando como base desde la que ofrecer un comienzo a esta investigación. De esta base, se extraen unos *conceptos descriptivos* de

las obra de arte contemporáneas con los que acudir a contrastar la práctica del artista vasco Txomin Badiola, a la vez que se da comienzo a una ampliación de las ideas que pudieran estar relacionadas con los pre-conceptos *falta* y *calma*. Estos contrastes y relaciones irán dando forma a los dos siguientes capítulos de esta Tesis, partiendo ambos de cuestiones extraídas de este primer capítulo, pero tomando cada uno una dirección distinta.

**2 LA FALTA EN LA POSMODERNIDAD: SIN EL PARAGUAS DE LO SIMBÓLICO,
MOJÁNDONOS CON LAS MALAS FORMAS Y EN LA AUSENCIA DE SÍMBOLOS**

2.0 Preámbulo

El lema que abre este capítulo, *La falta en la Posmodernidad*, trata de reconocer la noción de *falta* entre tres conceptos principales: *lo Simbólico*, *la mala forma* y *el símbolo*, que anticipábamos en la Introducción. En el primer capítulo, como aproximación inicial a *lo Simbólico*, se hacía referencia al conjunto de normas morales, sociales o culturales que nos damos y hasta pactamos para poder vivir en comunidad, las cuales parecería que han sido “deconstruídas” o al menos puestas en entredicho en la actualidad. A esta suerte de ruptura con el anterior orden simbólico asiste el pensamiento de Foucault, Derrida, Deleuze y Guatari, así como en el de Barthes y Kristeva, el cual, como iremos viendo, subyace en los escritos de Badiola. De este artista hemos extraído la metáfora del *paraguas*, concretamente de la entrevista realizada en 2011, en la que nos trasladaba su idea de que el “*modelo que constituía el paraguas bajo el que se cobijaba el humano para su sentido de protección*”¹⁷⁴ en la actualidad no existe. Dicho con otras palabras que el pacto que necesitamos para ser con los demás, ahora está permanentemente necesitado de nuevas articulaciones.

El segundo concepto, *la mala forma*, también fue visto de la mano de Badiola en el anterior capítulo, como la estrategia técnica del artista para responder a una situación cultural en la que la búsqueda del sentido sufre permanentemente la imposición de los relatos de poder que hacen resentir lo propio y singular del sujeto. En este capítulo nos adentraremos más en las descripciones que de este concepto aporta el escultor desde su práctica artística. Por último nos acercaremos al pensamiento fundamental que irá desarrollándose en este capítulo: comprender, o al menos acotar, la dificultad actual en el arte para la creación de *símbolos*.

En relación a lo que hemos ido sintetizando del capítulo anterior constitutivo de la base contextual del que ahora nos ocupa, podemos determinar cinco puntos:

1. *Lo Simbólico*: Se traducirá en esta investigación como los pactos de representación que sustentan la estructura social de lo humano. Esta idea de que hoy nuestro contexto se encuentra fragmentado, es la que nos interesa para relacionarlo con la percepción de *falta de calma* de la que hablábamos en la Introducción. La idea de un contexto actual desestructurado es entendida como “*orfandad digamos simbólica respecto de lo singular de cada uno de nosotros, ya que por nuestra propia condición de «ser de lenguaje» estamos abocados a ese más allá de toda representación donde se juega la aventura de nuestro «deseo»*”.¹⁷⁵ Para profundizar en esto acudimos a Jacques Lacan, al cual remitían tanto Kristeva como Badiola cuando se referían al concepto de *lo Simbólico* y de este modo poder adentrarnos en esta idea de una caída de *lo Simbólico* como síntoma contemporáneo.
2. *Representación*: Aunque en el primer capítulo hemos hablado de la *representación* y su crisis, en este nos centraremos en ella como constituyente del arte sea cual sea la época

174 BADIOLA, Txomin, entrevista realizada al artista el 24 de noviembre de 2011.

175 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Representación” [Curso impartido dentro del programa de doctorado *Investigación y Creación en Arte*], Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, durante el bienio 2008-2009.

de su realización. Cuando hablamos de la *representación* como elemento constitutivo en la creación de toda obra de arte, comprenderemos esta idea desde un primer acercamiento deudor de las clases de Ángel Bados, cuando, en primera instancia, señalaba a la representación como “*lo que ponemos para el encuentro con la diferencia del Otro —que nos hace ser—*.”¹⁷⁶ En este capítulo acudimos a la representación para relacionarla en cercanía y distancia a conceptos como *símbolo*, *mala forma* o *simulacro*, con la intención de señalar las interdependencias de la producción de arte con el contexto en el que se realizan, aunque atenderemos también a las características que distinguen a esos mismos procesos o estrategias de representación.

3. *Mala forma*: Esta noción, elaborada por Lyotard, es utilizada también por Badiola, como acercábamos en el primer capítulo; siendo las aproximaciones que haga el escultor desde su práctica, aquellas en las que nos centremos. Éste trata de señalar cómo los discursos que sustentaban el arte moderno, en su afán de totalidad aun salvífica, negaban y reprimían precisamente lo concerniente al deseo, siendo en verdad la esencia misma de nuestra singularidad. Al igual que con el concepto de representación, relacionaremos esta noción con otras como *estructura esquizofrénica*, *copia* y *textualidad*, para observar correspondencias entre ellas y poder acercarnos a nuestras interpretaciones de la *falta* como cualidad en la formalización del arte contemporáneo. A partir de esta relación describiremos la mala forma como resultado de un trabajo en los límites de la obra de arte que devuelve una forma abrupta, excéntrica y que escapa al sentido.

4. *Terror*: Aunque en el primer capítulo el *terror* se describía como la consecuencia de la búsqueda del ideal de libertad absoluta, implícita por tanto a todo ideal totalizador, según lo han destacado autores como Hegel, este concepto solamente habrá sido el impulso para profundizar en ideas que nos aproximen a un cierto malestar contemporáneo. De modo que, en este capítulo veremos conceptos que de alguna manera han ido tratándose al hablar de la condición contemporánea, como la *angustia* o la *melancolía*, en relación a otros como el *sentimiento trágico* que rescata Jorge Oteiza de Miguel de Unamuno, para entender nuestra percepción de *falta de calma* cercana a sentimientos negativos contemporáneos compartidos por otros autores.

5. *Retorno al pasado*: Aludíamos a esta cuestión en el capítulo primero al hablar de conceptos como *intertextualidad*, *repetición*, *alegoría* o *apropiación*, para describir cierta tendencia a la cita como recurso utilizado por los artistas contemporáneos. En este capítulo trataremos de analizar el porqué de semejante retomar o aludir a representaciones del pasado, en el intento del arte de estas décadas por incidir y resolver la cuestión de “la falta”.¹⁷⁷

Tratamos de generar conexiones entre la llamada *experiencia 0*, presentada en la Introducción General, y diferentes nociones extraídas de las fuentes trabajadas, lo que convierte al texto en muy abierto, contradictorio y sin un principio y un final convencionales. De esta manera,

176 Ídem.

177 En este punto la falta a la que nos referimos es un concepto lacaniano relacionado con el deseo, entendida ésta como causa del surgimiento del deseo.

hemos recurrido para su resolución a una suerte de relato personal de lo analizado, respecto de los objetivos conceptuales planteados.

El objetivo de este capítulo es relacionar los pre-conceptos *falta* y *calma* con ideas que hemos ido viendo en el primer capítulo, lo cual se ha resumido a través de cinco bloques¹⁷⁸:

- I - La *falta* como carencia de aquellos relatos que sostienen la identificación de un contexto de época (*lo Simbólico*)
- II - La *calma* como propiedad perceptiva de un arte en el cual reconocemos al símbolo (*símbolo*)
- III - La *falta* como una falla en el carácter estructural del arte contemporáneo (*mala forma*)
- IV - La *falta* sentida como malestar (*sentimiento trágico*)
- V - La *calma* como búsqueda de deseos (de *pasado, sentido y unidad*)

Los cinco bloques tienen una relación básica con los pre-conceptos *falta* y *calma*, sin embargo en ninguno se habla directamente sobre arte sino de cuestiones como la *representación*, el *símbolo*, la *mala forma*, el *contexto*, los *sentimientos* y los *deseos*, siendo estas nociones medios para acercarnos a enunciar nuestra conceptualización de lo vivido con el arte. Esta enunciación se hace con intención de acceder a una posibilidad de identificación que al mismo tiempo no nos limite. La relevancia de un acceso al cuestionamiento de las ideas que dan forma a este capítulo se puede apreciar en la diversidad de las fuentes utilizadas, lo cual genera un capítulo excéntrico, sin una posición fija y gobernado por contradicciones, aunque nuestras posturas se irán determinando en el mismo. Los autores en los que se apoya este capítulo han sido: Txomin Badiola, Ángel Bados, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Hal Foster, Sigfried Giedion, Fredric Jameson, Carl Gustav Jung, Rosalind Krauss, Jaques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Jean-François Lyotard, Jorge Oteiza, Miguel de Unamuno y Slavoj Žizek.

La evolución general de este segundo capítulo irá desde unas partes que podrían estar describiendo conceptos (como: *lo Simbólico*, el *símbolo*, la *representación* o la *mala forma*, entre otros) a través de las fuentes mencionadas y con una función más cercana a lo didáctico, hasta otras en las que se van construyendo relaciones entre los conceptos descritos anteriormente que llevarán a ideas más complejas y personales sobre nuestra visión del arte.

Este capítulo aparece estructurado en cinco bloques básicos que no aparecen de manera consecutiva sino que se darán regresiones en el mismo. Este “desorden”, en el que los bloques aparecen y reaparecen, evoluciona hacia la complejidad en las ideas y a una necesidad de puesta en crisis de dichas ideas en conexión con otras. Comienza con el primer bloque (I) a través del subcapítulo *La carencia de lo Simbólico en la estructura del contexto epocal*, para introducirnos en el concepto lacaniano de *lo Simbólico* cuando alude a los pactos que estructuran el mundo social y su posible situación actual. Tras *lo Simbólico* se aborda un concepto, el *símbolo*, para apreciar sus diferencias respecto al anterior con el fin de evitar confusiones y situar nuestra visión del arte,

178 Estos cinco bloques, como hemos apuntado en la Introducción General, se distinguen en este capítulo a través de los números romanos añadidos al final de la puntuación general de cada capítulo.

a través de los subcapítulos del segundo bloque (II) que tratan la constitución del símbolo como fundamento y los lugares de aparición y repetición del símbolo. En estos dos puntos el *símbolo* aparece como el protagonista de las creaciones artísticas que distinguimos como “grandes obras de arte”, basando la grandeza de las mismas en su efectividad para la regulación de la angustia constitutiva de sujeto. El símbolo que proponemos en este capítulo estaría constituido por dos elementos: la *representación*, entendida como límite material elaborado por la consciencia, y el *arquetipo*, término extraído de Jung para aludir a lo que quedaría fuera de la representación y de la consciencia. Al mismo tiempo se considera necesario distinguir los conceptos *mito* y *rito* para poder establecer su equivalencia con el arte, dado que ambos tienen la misma propiedad de símbolo; se propone, además, una noción de repetición como acto que desviaría al símbolo de la creación. Planteados los dos primeros bloques, entraremos al tercero (III) con *La falta como carencia y exceso estructural del arte contemporáneo*, donde la *mala forma* aparece acompañada de los conceptos *estructura esquizofrénica*, *copia* y *textualidad* entre los cuales se intenta distinguir algo propio del proceder en arte contemporáneo, relacionado con formalizaciones abiertas y carentes de sentido. Desde aquí se retorna al segundo bloque (II), alusivo al símbolo en arte, para introducirnos en ideas que ponen en relación todo lo anterior desde una visión personal que plantea un exceso en la representación contemporánea. En este punto, basándonos en la alusión a la repetición como desvío del símbolo en la creación, se define una situación actual en la cual el arte estaría actuando solo como representación, no como símbolo, debido a prácticas que estarían repitiendo códigos formales sin implicación estructurante del artista. A través de esta visión personal, se distinguirá cierto posicionamiento desfavorable hacia el arte contemporáneo desde el cual acceder al cuarto bloque (IV), en el que se propone *la falta* sentida como malestar. En dicho punto se abordan diversas ideas de *malestar*, como la *angustia* o el *Sentimiento Trágico*, comparables a las sensaciones vividas por artistas y espectadores del arte contemporáneo. Como contrapunto al *malestar*, nos introducimos en el quinto y último bloque (V), en el cual se alude a la cuestión de “el deseo” y a la *falta* en él originada. Éste tiene su extensión discursiva en el subcapítulo que trata de los anhelos de pasado y de sentido como síntomas de su *falta*, es decir, aquello que nos une a modernos y posmodernos. En este punto los *anhelos* de los artistas son tratados como búsqueda provocada por la ausencia de lo que se aspira. A sí mismo, va apareciendo un relato en el que interpretamos esta búsqueda como lugar de encuentro entre modernos y posmodernos, al movilizarse ambos por cuestiones semejantes que vemos relacionadas con el *pasado*, el *sentido* o la *unidad*. Por último se regresa de nuevo al tema de la *calma* (II) para cerrar el capítulo con una aproximación personal a las prácticas artísticas en la actualidad. Bajo el título *Cuando el arte no consigue ser símbolo. Excediendo la representación hacia la deriva del simulacro*, nos acercamos a las relaciones entre las nociones de *símbolo* y *simulacro* en arte, a fin de dar cuenta de la idea de una creación artística actual desviada del símbolo. Excediendo la cuestión representacional, este trabajo haría derivar las estructuras del arte hacia formas más abyectas, en cuyo extremo situamos al simulacro, entendido como artefacto an-artístico.

2.1.1 La carencia de lo Simbólico en la estructura del contexto epocal

Abrir este capítulo con la compleja idea de señalar *una falta en lo Simbólico* en nuestra sociedad contemporánea, podría hacernos pensar que nos encontramos en un punto alejado del arte, sin embargo, esta idea es traída aquí a colación desde dos fuentes: Txomin Badiola y Ángel Bados (1945), ambos artistas y ambos, entendemos, comprometidos en la transmisión¹⁷⁹ del arte. Ambos nos indican que la conexión entre conceptos ajenos a nuestro campo como *lo Simbólico* proveniente del psicoanálisis lacaniano y el arte, en este caso tendría sus antecedentes dentro del propio arte en el traslado que establecen estos artistas. Con estos traslados comenzaremos, tratando de señalar el punto en el que entendíamos que tanto Badiola como Bados, podrían estar haciendo alusión a un tipo de carencia simbólica en la actualidad.

Al rescatar la cita que veíamos en el primer capítulo en la que Badiola alude a Kristeva, éste dice:

En las relaciones actuales con la representación hay algo de adolescente; estructura abierta, fruto de la interacción continua con los demás pero todavía no consumada en el orden de la Ley (Kristeva). El taller ha confirmado la relación adolescente de «no estar en ningún lugar». No entrar en lo simbólico (no separarse de la madre) como en la psicosis, es algo cercano a un muerto viviente. No estar alerta a las bases materiales de lo simbólico que el concepto de lo semiótico evoca, es permanecer en el nivel de una versión del lenguaje estática y fetichizada (Kristeva)¹⁸⁰.

Badiola habla, siguiendo a Kristeva, de un estado actual de no-lugar propio de este adolescente, el cual se define por no posicionarse ni en el lugar de la infancia, en el que se dan una serie de conflictos con la Ley del Otro, ni en la madurez, donde se claudica con la ley. Este no-lugar le sirve a Kristeva para describir la posición actual del sujeto posmoderno, y lo utiliza Badiola como ejemplo para ilustrar la situación vivida en el primer¹⁸¹ taller impartido con Bados, en el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku (situado en San Sebastián) entre 1994 y 1995.

Como tratamos de señalar, lo Simbólico estaría relacionado con *la ley*, con

la ley del Otro, que precisamente regula y determina lo que damos en reconocer como orden o bien moral ya sea familiar, etc. y que visto desde Lacan, se trata de una suerte de pacto y contrapacto que lleva a cabo el sujeto, entre su dimensión intersubjetiva y la defensa perentoria de una singularidad hipotecada por la misma necesidad de ser sujeto con los demás.¹⁸²

En relación al uso de nociones procedentes de la enseñanza de Lacan, debemos decir que

179 Cuando hablamos de un interés compartido en la transmisión del arte en estos dos artistas nos referimos a sus trabajos de carácter pedagógico, tanto dentro de los sistemas de transmisión reglada, ejemplo de esto la participación de ambos artistas dentro del ámbito educacional universitario, como los trabajos de transmisión a otros niveles: con la dirección de talleres como los de Arteleku, realización de conferencias, artículos, etc.

180 BADIOLA, Txomin, op. cit. "Representación...p.

181 Tras este taller darían otro, también en Arteleku, en 1997.

182 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en "Arte y Significación" [Curso impartido dentro del programa de doctorado *Investigación y Creación en Arte*], Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, durante el bienio 2008-2009.

siempre se corre el riesgo de reducir la función eminentemente estructural que tienen en sus escritos. Por ejemplo,

si aprendemos con él que el Significante responde por sus dos funciones principales: la Metonímica, que da cuenta del deslizamiento del sentido a través de la articulación de un significante con otro -la llamada cadena metonímica-, y la Metafórica de sustitución de un significante por otro -la denominada chispa poética-, estamos abocados a asumir que el sentido último de nuestro decir -y de la representación en arte- se produce justamente por un obrar al interior de la articulación significante que sea capaz de asumir internamente a la catástrofe metafórica para, entre ambas, poder atrapar lo que aun deseando decir se resiste a ser dicho. Bajo estas premisas, y asumiendo que «no hay significante que de cuenta cabal del significado», podemos advertir al símbolo operando precisamente en el «límite del sentido», donde la representación es capaz de testimoniar, o de trazar, lo que escapa justamente en su límite; es decir, la representación en arte atrapa, traza, encarna o manifiesta precisamente «la fuga del sentido», lo que viene precisamente a faltar.¹⁸³

En la enseñanza de Lacan, lo Simbólico funciona articulado a las nociones de lo Real y lo Imaginario para formar la tríada (R I S), formulada por Jacques Lacan hacia 1953 y que

trata de acotar las tres estadias por las que pasamos cada uno de nosotros hasta aparecer como sujetos distinguidos. Pero si bien su autor nos advierte que las tres categorías son equivalentes y que su anudamiento da cuenta de las acciones de un sujeto maduro, pero que si se suelta uno de ellos se desanundan los tres, lo que ahora conviene destacar es el hecho de que, más allá de su colonización por la digamos perseverante Ley del Otro, lo Real requiere del Símbolo so pena de manifestarse abruptamente, como lo atestiguan las distintas catástrofes que puntúan nuestro tiempo cultural, ya sea el llamado terrorismo político, los conflictos irresolubles entre credos y culturas diferentes, etc; respecto de todo lo cual, el arte de este tiempo tiene cuando menos el valor de funcionar como síntoma de dicho «malestar».¹⁸⁴

Bajo las mismas premisas tanto el no-lugar que señalan Badiola y Kristeva como el malestar al que alude Bados como estados que describen la contemporaneidad, expresan una falla o carencia de lo Simbólico que hace que lo Real aparezca como el protagonista de esta actualidad, también en el arte. Por esta razón, para acercarnos a la complejidad de lo que supone el registro simbólico, tendríamos que dar cuenta del orden de lo Real y de lo Imaginario.

Con el riesgo aludido respecto de nuestras apropiaciones lacanianas, podemos señalar a Lo Real como aquello que, aun siendo constitutivo del sujeto, escapa a toda representación y por lo tanto al lenguaje; y que, en consecuencia, se resiste permanentemente a ser simbolizado siendo inasimilable a la simbolización. Como bien describe Dylan Evans (1966), citando a Lacan, Lo Real es el “dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización”¹⁸⁵. Pero, con la ayuda de estos autores, conviene destacar la condición de indecible de lo Real, la imposibilidad de ser atrapado en las redes del lenguaje y la comunicación, tanto como el hecho de escapar a

183 Ídem.

184 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Representación”, loc. cit.

185 LACAN, Jacques, citado por EVANS, Dylan, en *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, Paidós SAICF, Buenos Aires (Argentina), 2007 (orig. 1996), p.163.

nuestras ilusiones de representaciones totalizadoras.

Cabría recordar también a Lyotard y Kristeva cuando señalan que el registro de lo Real pasa por el cuerpo; de ahí las nociones de «materialidad» y «significancia» definida en palabras de Kristeva como una suerte de “signo sin significado, pero cargado de significancia y evocativo de lo Real en los resultados». Con lo cual daríamos paso al hacer material del arte como vía y estrategia para “atrapar eso que siempre se escapa», pues como bien dice Godard, «la excepción no se dice, se pinta (Cézanne, Veermer), se filma (Antonioni, Vigo), se compone (Gerswin, Mozart)»^{186.187}

Volviendo a Evans, Lo Imaginario podemos describirlo como la sede de la formación del yo, donde se daría nuestra primera entrada en sujeto a través de la identificación con nuestra imagen en el espejo. Según describe, el orden imaginario sería el lugar desde el que se constituye el ego del sujeto a través de la identificación con la imagen en el espejo, con la imagen de un otro (con minúscula) especular, ya sea la del cuerpo propio o la de “otro” niño de su misma edad. Lo cual da cuenta de esa primera “alienación” constitutiva “del orden imaginario”¹⁸⁸. Imaginario, porque como explica Bados, “en realidad, lo que el niño ve en el espejo – una imagen de cuerpo completo- no corresponde con la realidad de su cuerpo todavía inconsistente y necesitado de la ayuda de otro para subsistir”.¹⁸⁹

Lacan describe a la Identificación como la transformación que sufre el sujeto al asumir una imagen, y señala que lo sucedido en esa identificación a la imagen –ideal y completa- no abandonará al sujeto de por vida, alcanzada en raras ocasiones y solo de manera asintótica, como en las llamadas experiencias místicas, en el amor y en la creación¹⁹⁰. Lo imaginario por tanto constituye el reino de la ensoñación y la fantasía, y del «engaño» en tanto que ficción –de la ficción propia del arte ya sea literatura, cine, etc.¹⁹¹

Evans explica siguiendo a Lacan que puesto que la forma básica de intercambio es la comunicación en sí “y como los conceptos de LEY y ESTRUCTURA son impensables sin el LENGUAJE, lo simbólico es en lo esencial una dimensión lingüística”¹⁹² que nosotros extrapolamos al arte. Y en esta dimensión simbólica se situará la importancia del *significante* a la que aludíamos anteriormente, un *significante*, que como explica Evans, no tiene una existencia positiva, sino que se constituirá por las diferencias entre otros *significantes*. En esta dimensión

186 Bados se refiere al guión de GODARD, Jean-Luc, *Je vous salue Sarajevo* [cortometraje] 2,14min., 1993, el cual diría que “La cultura es la regla, el arte es la excepción. [...] La excepción no se habla, se escribe: Flaubert, Dostoievski. Se compone: Gershwin, Mozart. Se pinta: Cézanne, Vermeer. Se filma: Antonioni, Vigo. O se vive y es, entonces, el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo”.

187 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Significación”, loc. cit.

188 LACAN, Jacques, citado por EVANS, Dylan, op. cit., p.109.

189 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Representación”, loc. cit.

190 Bados se refiere a las ideas de Jaques Lacan en La Fase del Espejo en los Escritos publicados en 1966.

191 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Representación”, loc. cit.

192 EVANS, Dylan, op. cit., p.179.

fundante del significante sitúa Lacan al gran *Otro*, con su función de corte respecto de la completud imaginaria y como acceso a una alteridad, distinguido con mayúscula respecto del otro imaginario escrito en minúscula. Será también a través de este orden, detentado por los grandes significantes, que se pueda instalar la cultura y el sujeto en sociedad, ya que este registro es el que regula la distancia con lo Real (*la cosa*, en Freud como incógnita que se sitúa más allá de toda significación). Y en este sentido, cabe reconocer al arte de estos años un predominio de lo Real desde el tema y el concepto de representación utilizados, señalado tanto por Bados, Badiola, como Foster (no hay que olvidar su libro *El Retorno de lo Real*) en la doble dirección de reivindicar lo inalienable del sujeto y en la de mostrar oposición a “la lógica cultural del capitalismo tardío”, recurriendo para ello, a estrategias “textuales”, o la noción de “abyección”; aunque, no obstante, “el retorno de lo real” deberíamos reconocerlo de manera general por el carácter abruptamente real de muchos de los sucesos que nos inquietan culturalmente. Pero podría estar sucediendo que muchas de las expresiones de la llamada postmodernidad no alcancen a resolver la carencia simbólica del tiempo que nos toca vivir.

Kristeva citada por Foster en el libro anteriormente mencionado dice,

En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, declara enigmáticamente, la tarea del artista ya no consiste en sublimar lo abyecto, elevarlo, sino en sondar lo abyecto, desentrañar «la 'primacia' sin fondo constituida por la represión original». En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, Kristeva da a entender una crisis en la ley paterna que respalda al orden social.¹⁹³

Esta descripción de un derrumbe en la alteridad constituyente del discurso que instala al sujeto en lo Simbólico, es señalada por autores afectados por las teorías lacanianas,

como consecuencia de la dificultad de un sujeto determinado para entrar al significante del Otro, enunciado por Lacan como Nombre-del-Padre, detentado por la figura paterna, que tiene precisamente la función de engarzar al niño en la cadena significativa de sus progenitores, pero ayudándole también, gracias a «la metáfora paterna», a generar su propia cadena significativa; dicho de otro modo, haciendo que tales procesos de simbolización permitan al sujeto entrar al campo del Otro sin conflictos negadores; ya que en el caso contrario, la intervención negativa -por no decir traumática- del significante del Otro, podría generar un agujero en lo Real de consecuencias imprevisibles.¹⁹⁴

La contemporaneidad se presenta, a la vista de estas interpretaciones, como un territorio en el que queda devastada la posibilidad de tomar distancia con lo impresentable e inconmensurable del mundo. Una devaluación de las representaciones que sostienen el orden simbólico establecido, que entendemos también relacionada con la descripción que Lyotard hace sobre la posmodernidad, como un tiempo en el que los grandes relatos ya no se sostienen y “*se han tornado poco viables*”.¹⁹⁵

193 KISTEVA, Julia, citada por FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p.160.

194 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Significación”, loc. cit.

195 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p. 40.

En el arte la distancia con la Cosa Real, que hemos indicado anteriormente y que la reconocíamos regulada por lo que ahora entendemos como los grandes relatos, se rompe por causa de la modernidad -de la Ilustración a la Vanguardia del siglo pasado- provocando la ruptura sucesiva de simbolizaciones anteriores, viniendo a dejar el mundo fracturado y hostil de la posmodernidad.

Hasta el siglo XIX, sin embargo, los esquemas recibidos de la tradición poseían cierta autoridad derivada de las opiniones metafísicas [...] la convicción de que el artista debe representar lo universal y no lo particular, de que no está aquí para copiar servilmente los accidentes de la naturaleza, sino para tener la mirada fija en lo ideal. [...] Hasta que se desvaneció esta convicción metafísica, no estalló el conflicto real. Los artistas se resolvieron contra las academias y contra los métodos de enseñanza tradicionales, porque sentían que la tarea del artista era entenderse con la experiencia visual única, que nunca pudo haberse previsto y nunca puede volver a ocurrir. [...] Así pues, la historia del arte en el siglo XVIII tardío y en el XIX se convirtió, en la historia de la lucha contra el esquema.¹⁹⁶

A esta lucha contra el esquema comprensor de nuestra relación con el mundo y su consecuencia como insostenibilidad de lo Simbólico, también hará alusión Juan Luis Moraza (1960) cuando al hablar de una modernidad que habría promovido una radical puesta en crisis de las grandes significaciones, describe su consecuencia en

una destitución del pasado (del mito, de la historia) que se prolonga en la postmodernidad en una destitución del futuro (de la utopía, del Proyecto); una suspensión del presente, de la experiencia (del espacio de la representación) que se prolonga en la emergencia de la atopía en la experiencia de un no-lugar; un debilitamiento de la subjetividad (del deseo, del arte) que se prolonga en una emergencia del individuo; una descomposición de la sociedad (de la intersubjetividad, de la comunidad, de la ética) que se prolonga en una emergencia de la agregación y la multitud; una crisis de la naturaleza (y del naturalismo), que se prolonga en una destitución de la ley (de la política, de la convención, de la cultura, de la representatividad); y una crisis de los grandes referentes simbólicos (dios, lenguaje, realidad) que se prolonga en una destitución de la consistencia humana (de la Razón, del trabajo, de la persona)[...].¹⁹⁷

Porque la manera de funcionar, al menos hasta entonces, era con un modelo que negaba las diferencias, las particularidades, todo se sometía a un relato que progresaba en una dirección, era algo en cierto modo confortable, y de repente todo aparece fragmentado e insomitable a un patrón regulador¹⁹⁸.

¿Qué ocurre entonces con el panorama actual?, como apuntaba Henri Lefebvre (1901-1991) en los 80, ya no hay sostén simbólico,

196 GOMBRICH, E.H., Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Debate, Madrid, 1997 (orig. 1959), pp.148-149.

197 MORAZA, Juan Luis, "Proyecto como crisis" en VV.AA. Oteiza y la Crisis de la Modernidad, [Recopilación de las ponencias del Primer Congreso Internacional de Jorge Oteiza celebrado en 2008], Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010, p. 54.

198 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

Hoy en día, no hay apoyo ni solidez en ninguna parte. ¿El mundo? No se presenta sino como fuga o como virtualidad. No hay sostén:

-Ni del lado de lo objetivo, con una verdad o una realidad o una sustancialidad, naturaleza o cosa.

-Aún menos del lado de la subjetividad (alma, vida interior, espontaneidad) que se borra y que hay que reconstruir en vez de considerarla como dato inmediato.

-Ni del lado de las referencias clásicas: la historia, la ciudad, lo divino, la paternidad, etcétera.

-Ni del lado de los referentes sustituidos: el trabajo, el lenguaje, el sexo, el deseo, etcétera (que no son sino fetiches que remplazan a los símbolos).

-Ni del lado de lo original, mitificado de múltiples maneras.

-Ni del lado de lo terminal, pues la finalidad no se representa más que como fin de esto o de aquello: el trabajo, el Estado, la historia, las clases, etcétera.

-Ni del lado del azar, por supuesto¹⁹⁹.

Badiola en la entrevista realizada dice que en la época actual el paraguas bajo el que se cobijaba el humano para su sentido y protección ha caído, que ese modelo ha caído, dejándonos en un panorama fragmentado y sin sentido. El artista viviría en esta carencia del orden simbólico sin posibilidad para la unidad ni el sentido, revelando esta situación a través de sus malas formas.

Ahora no hay ese paradigma [...] unitario. Lo que hay es una dispersión, una fragmentación de todo. Entonces la herramienta del arte nunca ha sido más necesaria, porque antes lo que introducía era un elemento de inestabilidad dentro de un orden que ya era muy pesante. Ahora no existe el orden, lo que introduce esto es precisamente una especie como de adiestramiento para poder soportar ese orden caótico en el que estamos...²⁰⁰.

2.2.II La constitución del símbolo como fundamento del arte: el arte es símbolo

Partir de un “no-esquema” que describa la situación actual por causa de una escisión de lo Simbólico podría hacernos pensar que el arte tendería a su propia imposibilidad de ser, a su pura disolución, pero aceptar esto sería radicalizar la fractura con el orden simbólico hasta la total desaparición del mismo. La capacidad de los sujetos para la simbolización del mundo no ha desaparecido, aunque, tal vez, el arte haya podido verse afectado por el hecho de que las estrategias de representación habilitadas para vérselas con lo Real se muestran insuficientes frente al nuevo orden simbólico del capitalismo global, y no alcanzan la dimensión o función de Símbolo que ahora trataremos de distinguir como propia de la tarea del arte. En este sentido, para intentar distinguir posibles problemas relacionados con la capacidad para la creación en los artistas actuales, tendríamos que acercarnos a señalar qué entendemos por la

199 LEFEBVRE, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983, p.275.

200 BADIOLA, Txomin, op. cit. *entrevista...*

constitución del arte. De modo que, siguiendo las enseñanzas de Bados, nos gustaría señalar al arte como símbolo, matizando que entendemos a toda gran obra de arte como constitutiva de símbolo. Por lo comentado anteriormente,

se podría pensar que el cumplimiento de dicha función vendría garantizado por la buena forma, capaz de aceptar en su constitución las roturas provocadas por la tensión que la realidad provoca en el anhelo de armonía o felicidad de la buena representación; pero tratando de precisar más esta cuestión, deberíamos reconocer que lo que funda realmente al símbolo, lo que levanta la función simbólica del arte es precisamente su capacidad de obrar allí donde el sentido falla, aventurando digamos ese más allá del sentido, donde se alojaría la verdad de cada uno de nosotros; pero de una verdad que no está para ser sabida sino que, más bien, ha de ser pintada, filmada o corporalizada por la escultura. Porque justo en el límite de la representación, la pintura y la escultura, etc, vienen a registrar y trazar materialmente la experiencia corporal de la fuga del sentido; dicho con otras palabras, la obra viene a trazar materialmente los efectos del significante (la noción de La Letra en Lacan) sobre el cuerpo.²⁰¹

Tras lo planteado para las relaciones arte-símbolo, nos interesa añadir aquellas cuestiones enunciadas por Carl Gustav Jung (1875-1961) acerca de los símbolos, en las cuales advertimos matices que nos acompañarían al enunciar nuestra visión personal de símbolo.

De manera general se podría decir que los símbolos, a diferencia de los signos, son específicamente humanos. Los signos señalan, tienen por convención un significado más fijo, más reducido y menos cambiante, pero los símbolos tienen un significado más amplio. Por lo que se conviene, que todas las lenguas consisten en símbolos. En palabras de Leslie White (1900-1975) fue el símbolo el que transformó a nuestros antepasados en humanos y es lo que transforma a un recién nacido de *homo sapiens* en ser humano, porque la conducta humana es conducta simbólica²⁰². Sobre esta distinción humana también habla Kenneth Burke (1897-1993) cuando apunta que el *homo sapiens* es el animal que usa el símbolo, hace símbolo y da un mal uso de él²⁰³. Para Jung, la distinción entre símbolo y signo radica en que el signo se utiliza para representar lo que es conocido y en cambio el símbolo se utiliza para representar aquello que es desconocido²⁰⁴. En esta dirección, Jung dirá que *“el símbolo presupone siempre que la expresión elegida es la mejor designación o la mejor fórmula posible para un estado de cosas relativamente desconocido, pero reconocido como existente o reclamado como tal”*.²⁰⁵ Por lo que el filólogo

201 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Significación”, loc. cit.

202 WHITE, Leslie, citado por ARIAS, Juliana, MARTÍNEZ, Mónica y ALZATE, Bibiana, en “Culturología y símbolo. L. White” [en línea], s.p. disponible en: <<http://antropologiacognitivaudec.blogspot.com/search/label/DEFINICIONES%20DE%20S%C3%84DMBOOL>> [Consulta: 26 de junio de 2011].

203 BURKE, Kenneth citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Symbol” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Symbol>> [Consulta: 28 de mayo de 2011].

204 JUNG, Carl G., citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Symbol” loc.cit. s.p. [Consulta: 28 de mayo de 2011].

205 JUNG, Carl G., citado por HICAPIÉ, Leonardo A., en “Silencio: un acercamiento semiótico a la teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de C.G.Jung”, [en línea, Tabajo de grado en filología], Asociación de Psicología Analítica en

Leonardo Alejandro Hincapié, en sus acercamientos a Jung, dice que para Jung el símbolo es la representación adecuada de todo aquello que no puede ser representado por el concepto (expresión de una realidad inexpresable). Siendo este símbolo junguiano el que hace una circunvalación de sentido alrededor de lo simbolizado para atrapar lo que siempre se escapa.

Freud reclamará a los símbolos como sustituciones de lo que no entendemos pero capaces de generar nuevas zonas de significación, poniendo como ejemplo los sueños. De este modo, se podría entender que la función de un símbolo pueda cambiar por el uso, la historia o el contexto. Sin embargo es a través de este autor que entramos a los símbolos como constituyentes del discurso del inconsciente.²⁰⁶

Según Jung el aspecto inconsciente del que se compone el símbolo, que se fundamenta en lo que él denomina *arquetipo*, hace que éste nunca pueda estar definido. Es en este contenido inconsciente en el que se sitúa una significación fija y arcaica, como explica Hincapié siguiendo a Jung. Según Hincapié, Jung defiende la imposibilidad de hacer un código de significaciones de los símbolos, como advierte en esta cita de Jung: “[El alma] crea símbolos cuya base es el arquetipo inconsciente y cuya figura aparente proviene de las representaciones adquiridas por la conciencia”.²⁰⁷ Así, continúa Jung, el símbolo se apuntala en la forma innata que es el arquetipo, aportándole una representación consciente.

En relación a la imposibilidad de una formulación unívoca del símbolo, Mircea Eliade (1907-1986) expresa el contenido contradictorio del símbolo como *plurivocidad*, como abundancia de relaciones. Es naturalmente una conjunción de opuestos y expresa algo consciente y algo inconsciente. Como describe Hincapié, es el *tercero desconocido* que une una cosa opuesta con la otra²⁰⁸. Remite siempre a la totalidad, como nos recuerda este autor siguiendo a Mario Trevi (1996) cuando dice que el símbolo “*evoca el todo del que ha sido sustraído*”.²⁰⁹

Para Jung el símbolo estaría habitado por la libido, entendida como energía vital que es expresión de la naturaleza, ya que “*El símbolo arranca un pedazo de naturaleza en el hombre y se lo pone en frente como representación*”²¹⁰. En este punto conviene señalar que las nociones de Real e Inconsciente que Lacan elabora a lo largo de su enseñanza, chocan frontalmente con la idea

Colombia, 2000, s.p., disponible en:
<<http://www.adepac.org/P06-36.htm>>
[Consulta: 9 de junio de 2011].

206 FREUD, Sigmund, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Symbol” loc.cit. s.p.
[Consulta: 28 de mayo de 2011].

207 JUNG, Carl G., citado por HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p.
[Consulta: 9 de junio de 2011].

208 HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p.
[Consulta: 9 de junio de 2011].

209 TREVI, Mario, citado por HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p.
[Consulta: 9 de junio de 2011].

210 JUNG, Carl G., citado por HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p.
[Consulta: 9 de junio de 2011].

de arquetipo elaborada por Jung (entre otros motivos, porque la singularidad del sujeto se funda precisamente sobre una modalidad de goce de la que nadie puede saber ni regular); sin embargo, a través de lo comentado por los autores mencionados, cabe al menos consensuar cierta propiedad definitoria del obrar del arte, tal vez aquella que desde el inicio de este trabajo de tesis la reconocíamos en el aserto de Angel Bados, en sus clases: *“el arte no es representación, es símbolo, pero necesita de la representación, para su intento de dar cuenta de lo que no se puede significar”*.²¹¹

Respecto a la condición visible del símbolo, Giedion la define como abstracción, abstracción que entendemos como representación, nacida *“de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible. Surgió tan pronto como el hombre tuvo que expresar la relación inquietante e intangible entre la vida y la muerte, al principio expresada de maneras muy primitivas”*.²¹²

El símbolo funciona en parte como representación y en parte no. Es representación porque entra en la dialéctica del sentido (haciéndose comunicable), pero por otro lado no lo es porque no funciona como incorporación del sentido, es decir, como trazado material de aquello del sentido que, en su límite, viene a faltar.

Con Jung *“el símbolo se erige como la posibilidad de reavivar el fuego perdido en el centro del signo”*²¹³. Y para Hincapié ahí está precisamente *“la verdadera preocupación vital que se desprende de la elucidación que he hecho de la teoría junguiana. ¿Qué necesita el hombre y la mujer modernos para entrar de nuevo a un nivel psíquico y a un plano mitológico general que sane nuestras angustias? El camino que se vislumbra, sin lugar a dudas, es el del símbolo”*.²¹⁴

En este intento de determinar la condición material del símbolo, Ángel Bados, en su texto para el *Primer Congreso Internacional de Jorge Oteiza*, confiesa su perplejidad frente al descubrimiento de unas palabras de Oteiza que afirman *“El vacío es el símbolo”* replicando: *“en las mejores obras del escultor vasco, la escultura es el símbolo del vacío —que ella misma provoca e incorpora...”*²¹⁵. *“Pero decir a propósito de Oteiza que la escultura ha de ser al mismo tiempo el vacío y el símbolo del vacío, supone concederle, a la irreductible presencia de lo escultórico, el atributo de lo sagrado [...]”*²¹⁶ Y es que esta idea de escultura, de arte, nos coloca ante esa condición del símbolo como manifiesto de lo irrepresentable, con la cual, en este caso, el propio vacío tenderá a encarnarse en el propio símbolo. Por esa condición de unión sin posibilidad para dar explicación ni sentido a esa parte oculta, será que el símbolo se perciba ligado a lo sagrado y a los ritos.

La experiencia mística, de la que todo el mundo primitivo aparece inundado, no se puede interpretar

211 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Significación”, loc. cit.

212 GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 1991 (orig. 1964), p. 107.

213 JUNG, Carl G., citado por HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p. [Consulta: 9 de junio de 2011].

214 HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p. [Consulta: 9 de junio de 2011].

215 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Representación”, loc. cit.

216 BADOS, Ángel, “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, en VV.AA., op. cit. Oteiza..., p.333.

*en su sentido actual supramundano. Para los pueblos primitivos, significaba un contact immédiat con réalités invisibles. Sin ella no se conciben los símbolos ni las restantes representaciones del arte primevo. [...] Lo sagrado era ambivalente: abarcaba simultáneamente lo sagrado y lo profano.*²¹⁷

Así, en nuestra aproximación a la noción de símbolo entendemos también a lo sagrado y lo profano como unión de contrarios irreconciliables posibilitadora de lo que venimos llamado *calma*, y cura contra ese *Sentimiento Trágico* del que nos hablaban Oteiza y Miguel de Unamuno (1864-1936), del cual hablaremos más adelante.

Para terminar podríamos decir que nos valemos en la Tesis de esta manera de identificar al símbolo, en el *entre* de algo inconsciente y algo consciente.

2.2.1 La representación, la parte visible del símbolo

Como hemos dicho el símbolo no es representación, o al menos no sólo es representación, pero sí que constará de ella para poder tomar parte en nuestras vidas y hasta en el sentido del mundo. La representación, por lo tanto, constituirá la parte racional y consciente del símbolo ya que ella es la que entra en la dialéctica del sentido al ser un proceso caracterizado por el uso de signos.

En la revisión de la representación se apunta, como advertía Krauss, a que ésta es una formación de signos con referente pero sin sentido. El referente, como dice Krauss, estará ausente en el sentido literal del *re* en la palabra re-presentación. Y esta ausencia es según ella la condición de la representación (ausencia de un original). De modo que representar, nombrar, no tiene porqué revelar necesariamente la existencia de lo nombrado. Representar no es remitir desde un lenguaje a un referente, sino desde un código a otro; copia de una copia, mimesis secundaria, como diría Barthes, copia preexistente. Barthes ejemplifica un cambio relativo al dinero, que ha pasado de ser en otra época un índice que revelaba con seguridad un hecho, una causa, una naturaleza, y que hoy se ha convertido en signo. “*Un dinero sin olor -como dirá el autor- es un dinero sustraído al orden fundamental del índice, a la consagración del origen*”.²¹⁸ Según Barthes, el índice es el régimen de sentido de la antigua sociedad en la que lo indicado (la nobleza), es de naturaleza distinta al indicante (la fortuna) y no hay mezcla posible, a diferencia del significante y el significado en el signo que son disociados e intercambiables. Según el propio autor, las representaciones ya nada pueden “*detener, fijar, orientar, consagrar*”.²¹⁹

Es Lefebvre el que, desde la modernidad, también distingue cierto cambio respecto a las representaciones cuando dice:

217 GIEDION, Sigfried, op.cit. *El...*, p. 313.

218 BARTHES, Roland, *S/Z*, Siglo Veintiuno, Madrid, España, 1987, (orig. 1970), p. 32.

219 Ídem.

*La totalidad del mundo moderno contiene una contradicción cada vez más manifiesta entre: a) la abundancia de las representaciones, su utilización desafortunada; b) el agotamiento de las representaciones, su desgaste, el esfuerzo por renovarlas y por otra parte el esfuerzo por abolirlas, sea por el más acá (naturaleza, intuición, etcétera), sea por el más allá (metafísica, misticismo, etcétera).*²²⁰

Al entrar a distinguir las representaciones de las imágenes, encontramos que Baudrillard hace alusión a una oposición entre el poder exterminador de las imágenes (como asesinas de su modelo), y el poder dialéctico de las representaciones, las cuales serían mediaciones visibles e inteligibles de lo Real.

Esta cuestión de la mediación de las representaciones también la podemos entender en Bados (con su advertencia de aquello de lo que habla lo sabe de hacer y mirar al arte) cuando explica que “Representar consiste en levantar el dispositivo (el cachivache físico que es toda obra de arte) capaz de concitar al otro, para que en su propia realidad comparezca y ponga límite a nuestras imaginaciones”.²²¹ El mismo Bados, en su Tesis doctoral *La escultura y su imagen* describirá al arte como “«técnica «para» la representación «de». Y a lo artístico, como memoria de los distintos procedimientos técnicos que permiten reconducir a término dicha función de representación”.²²²

La representación material que caracteriza al arte será tanto la solución como la tensión que nos sostiene para-con los demás y para-con nosotros mismos como sujetos. Pero, desde la modernidad hasta la actualidad, también comprendemos un cambio respecto a la representación en relación a su credibilidad, que como apuntábamos en el primer capítulo se entenderá como *crisis de la representación*. Mientras que “Para el hombre moderno todo lo que existe lo hace a través de la representación, afirmar esto es decir que el mundo existe a través de un sujeto que cree estar produciendo el mundo al producir representación”,²²³ para el posmoderno, ninguna representación vale definitivamente.

Entre las preocupaciones de los artistas podríamos indicar cierta insatisfacción hacia las representaciones emitidas por el poder que detenta la información en imagen tecnológica en la actualidad. Esto puede advertirse en la obra de Ana Laura Aláez (1964) cuando dice que hay mucha gente que encuentra tranquilidad dentro de este

imaginario -el yo y la red de representaciones que se crean alrededor: género, raza, clase, familia, nación, etc.- y sólo en algunos momentos claves percibe, como en un flash, la presencia del abismo. Para estas personas, ser es participar de esas representaciones. Hay otras personas que se familiarizaron con el abismo desde muy pequeños y, por ello, ninguno de los imaginarios corrientes les sirve. Su existencia estará

220 LEFEBVRE, Henri, op. cit. p.26.

221 BADOS, Ángel, op. cit. “El...”, p.333.

222 BADOS, Ángel, *La escultura y su imagen*, [Tesis doctoral dirigida por Adelina Moya], Dto. Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, registro de 1993, p.152.

223 FOSTER, Hal, op. cit. *La...*, p. 107.

*marcada por la negación de esas ficciones que supuestamente sostienen lo humano y consecuentemente por la creación y destrucción continua de otras nuevas. Este es el territorio de los artistas.*²²⁴

En este sentido, Badiola explicará la representación como *“aquello que inexorablemente nos indica nuestro lugar; nos pone en nuestro sitio, de aquello que reglamenta y nos permite vivir con los demás; pero también de representación como aquello que extraña, que saca las cosas de quicio, que revoluciona y nos permite vivir con nosotros mismos”*.²²⁵

De este modo, entenderemos en la representación cierta inevitable condición de alienación, pero será esta misma circunstancia la que permita mantener la necesaria barrera para ser con los demás. Porque *“Representar es colocar ante mí (ante sí) algo que uno (yo) vuelve seguro. Por lo tanto verdadero. ¿Ilusión? En cierto sentido, pero garantizada y sostenida por todo el ente [l'étant tout entier]”*.²²⁶

A cambio, Bados insistirá en la necesidad de asumir a la representación, recordándonos que *“verdaderamente, al trabajar en arte, habremos de asumir el papel técnico de la representación si queremos que la obra posibilite el engarce o la mediación simbólica que, como vamos viendo, le es propia”*.²²⁷

2.2.2 El arquetipo, la parte invisible del símbolo

El arquetipo se describe como fuente, principio, origen, patrón del cual derivan otros objetos o ideas. Todo arquetipo es siempre una abstracción. Según Platón (427-347 a.C.), sería la idea primordial que ha presidido la creación del mundo, el modelo eterno²²⁸. Para John Locke (1632-1704) los arquetipos son ideas que no tienen semejanza con ninguna existencia real y es por esto que para el autor no pueden ser copias²²⁹. Jung habla de la pertenencia del arquetipo a lo que él denomina *alma colectiva* o *inconsciente colectivo*, señalando que no sólo existe una conciencia individual sino también una conciencia colectiva. Describe al arquetipo como cada una de las imágenes originarias elaboradas por el inconsciente colectivo que supuestamente serían comunes a toda la humanidad. De ellos dirá que se manifiestan simbólicamente a través de sueños, leyendas, delirios, mitos, ecétera. De modo que, para este autor, son imágenes ancestrales, autónomas,

224 ALAEZ, Ana Laura, en BADIOLA, Txomin, “Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella”, en PÉREZ RUBIO, Agustín, Ana Laura Aláez. Using your guns, [Catálogo], Castilla y León, MUSAC, 2008, p. 64.

225 BADIOLA, Txomin, op. cit. “Representación...p.

226 LEFEBVRE, Henri, op. cit., pp.20-21.

227 BADOS, Ángel, nota extraída por la investigadora en “Arte y Significación”, loc. cit.

228 PLATÓN, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Arquetipo” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en:
<<https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo>>
[Consulta: 13 de julio de 2011]

229 LOCKE, John, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Arquetipo” loc.cit. s.p.
[Consulta: 13 de julio de 2011]

constituyentes del inconsciente colectivo. Según Jung no son representaciones heredadas sino posibilidades heredadas de representaciones. Así, los arquetipos “*se manifiestan a nivel personal (a través de los complejos) y a nivel colectivo (como características de todas las culturas)*”²³⁰. Son símbolos inconscientes y ancestrales que se descubren como fenómenos universales entre los que Jung situará: el nacimiento, la muerte, dios, el héroe, la madre, el padre o la persona entre otros. Es en este punto donde no podemos olvidarnos de su propia crítica a la interpretación de los sueños de Freud como conversión del símbolo en mera alegoría. Aunque Jung aclara que nos son motivos ni imágenes determinadas, ya que si fueran determinadas serían conscientes. Por lo que los arquetipos serían una tendencia a formar representaciones sobre un modelo básico que puede variar constantemente produciendo asombro cuando aparece en la consciencia²³¹. Para Jung esta tendencia arquetípica es “*innata y hereditaria*”²³². Funciona como patrón del cual derivan otros objetos o ideas. Siguiendo con esta idea dice que “*Lo perturbador de los arquetipos es que no llegamos a conocerlos del todo. Y más perturbador resulta el hecho de que aún conocidos nunca agotan su significado*”²³³. Como explicará Hincapié, Jung llamó arquetipos o símbolos de lo inconsciente colectivo a las representaciones frente a las cuales se imponía un silencio definitivo. “*Los arquetipos no derivan simplemente de las relaciones lingüísticas arcaicas, ya que testimonian una fuerza (afectiva, significativa, simbólica) que va mucho más allá de las palabras, característica que Jung denominó como efecto «numinoso»²³⁴ del arquetipo*”.²³⁵ Así, como continúa explicando Hincapié, para Jung el arquetipo es un esquema de conducta innato que se expresa a nivel psíquico. Cuando estos arquetipos llegan a ser conscientes, al igual que todo lo que llega a ser contenido de conciencia, se manifiestan como representaciones. “*El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío*”²³⁶ dirá Jung, que no es más que la facultad para dar forma, una posibilidad, energía o capacidad “*dada a priori de la forma de la representación*”.²³⁷ Continúa Hincapié con las definiciones de Jung el cual dice que, podría llamársele “*autorretrato del instinto*”.²³⁸

Existe una crítica hacia Jung que interpreta los arquetipos junguianos como representaciones heredadas, sin embargo, el arquetipo para Jung no es representación

230 JUNG, Carl Gustav, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Arquetipo junguiano” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_junguiano> [Consulta: 14 de julio de 2011]

231 JUNG, Carl Gustav, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Inconsciente colectivo” *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_colectivo> [Consulta: 14 de julio de 2011]

232 Ídem.

233 Ídem.

234 Perteneciente o relativo al numen como manifestación de poderes religiosos o mágicos.

235 HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p. [Consulta: 9 de junio de 2011]

236 JUNG, Carl G., citado por HICAPIÉ, Leonardo A., loc. cit., s.p. [Consulta: 9 de junio de 2011]

237 Ídem.

238 Ídem.

sino una “*forma vacía que es llenada*», por un lado, con la representación, y por otro, con libido (*energía básica del organismo vivo*)”²³⁹. Así, como explica, “*son en cierto sentido los sedimentos de todas las experiencias de la serie de antepasados, pero no son estas experiencias mismas*”.²⁴⁰ De modo que, serían “*sólo cognoscible a través de sus efectos*”.²⁴¹ Y para poder hablar de estos efectos, Jung utiliza las representaciones arquetípicas o símbolos; “*Así el símbolo se apuntala en la forma innata que es el arquetipo aportándole una representación consciente*”.²⁴² De este modo, el símbolo sería la configuración del momento en el cual el arquetipo obtiene representación consciente. Si en algún momento el arquetipo tiene posibilidad de pasar a la conciencia puede manifestarse, según Jung, en el plano biológico o en el espiritual, y es en este caso donde surgiría el símbolo para él. El símbolo junguiano se daría en el proceso de unirse a una materia prima, como el arquetipo, una configuración de sentido. Así, arquetipo y símbolo serán dos pasos en el transcurrir de un mismo fenómeno psíquico para este autor, con lo cual en ocasiones los utiliza como sinónimos.

De este modo, para Jung, el arquetipo como tal es inconsciente e insondable, sin embargo al tomar forma podrá ser sondado. Algo que, en esta Tesis, nos atrevemos no sin riesgo a poner en conexión con el *significante puro* o *real* lacaniano, el cual estructurará toda la red inconsciente siendo la posibilidad para el significado pero no significando, ya que como dice Lacan: “*Todo significante real, como tal, es un significante que no significa nada. Cuanto más el significante no significa nada, más indestructible es*”²⁴³. Estos significantes son los que determinan al sujeto para Lacan, como explica Evans, constituyendo el inconsciente y por lo tanto la totalidad del campo del psicoanálisis.

*En su opinión, —refiriéndose a Julius Schwabe (1892-1980)— el fallo del psicoanálisis —y de la teoría de los arquetipos de Jung— reside en que «nunca escapa de la psique, de la subjetividad, que ha llegado a ser la prisión que él mismo se ha creado». Los arquetipos quedan reducidos a «elementos del inconsciente colectivo... sin relaciones reconocibles con el mundo extrapsíquico, y por ende de interés simple y únicamente psicológico».*²⁴⁴

Sin entrar en el debate sobre la posibilidad de llegar a sondar estos elementos inconscientes, lo que aporta para nosotros la teoría junguiana de los arquetipos y aquellas cuestiones cercanas a lo Real lacaniano, es la conexión que esta misma parte inconsciente, insondable y sin sentido tiene, con la constitución del arte. De modo que, si lo visible del arte es representación consciente, no podemos olvidar que lo inconsciente, invisible y que nunca puede reducirse a significado ni nombre, toma lugar en el símbolo-arte, siendo ésto mismo lo que lo mantendrá vivo y funcionante.

239 Ídem.

240 Ídem.

241 Ídem.

242 Ídem.

243 LACAN, Jacques, citado por EVANS, Dylan, op. cit., p.177.

244 GIEDION, Sigfried, op. cit. *El...*, p.119.

2.3.II Los lugares de aparición y repetición del símbolo

En este punto en el que hemos situado a la obra de arte como *símbolo*, descrito a su vez como constitución equilibrada de elementos representacionales y elementos arquetípicos, nos acercamos a cómo el *símbolo* pueda estar apareciendo y desapareciendo. Con un interés por acercarnos a prácticas artísticas contemporáneas que se distancian del *símbolo* y de su transmisión de lo que entendíamos relacionado con la *calma*.

Desde aquí convenimos en señalar como símbolos aquellas obras de arte que nos afectan de manera equivalente a lo que venimos nombrando con el pre-concepto *calma*, cualidad ésta que nos hace pasar a describirlas como *grandes obras de arte*. Gracias a las descripciones que hace Lévi-Strauss, interpretamos una relación entre los *mitos* y una sensación calmante de la angustia cercana a nuestro pre-concepto de *calma*. De modo que, entendiendo que el *símbolo* constituye tanto a las *grandes obras de arte* como a los *mitos*, proponemos que es esta constitución la que, tenderá a proporcionar un estado gozoso o de felicidad en los sujetos. Interpretaremos en este punto, al *mito* como uno de los lugares de aparición del *símbolo*, en el cual encontraremos ciertas cualidades similares a las vividas ante las *obras de arte del pasado*. Por otro lado, extenderemos esta cuestión hacia el *rito*, en nuestra interpretación del mismo como como lugar para la repetición del *mito*, y por lo tanto también en relación con el *símbolo*.

2.3.1 El mito, lugar del símbolo

Los mitos se describen de manera generalizada como actos de habla ritualizados, relacionados con lo oral y lo discursivo, que forman parte del sistema de creencias que constituye a las culturas. Su carácter fantástico se ha malinterpretado en ocasiones como ficticio, al no tener en cuenta el contexto originario del que dependen los mitos para su creación. Se dice que tienen muchas funciones pero por convención se describen tres esenciales: explicativa, pragmática y de significado. La explicativa consistiría en que los mitos explican el origen, razón de ser y causa de algún aspecto de la vida. La pragmática se entendería en que los mitos son la base de ciertas estructuras sociales y acciones, pudiendo determinar la construcción de un pueblo. Y la función de significado se refiere a que los mitos no son sólo historias que brindan explicaciones o justificaciones políticas, sino que también otorgan un consuelo, objetivo de vida y calma en los individuos. Será en esta función de significado, donde vemos cierto paralelismo entre esta capacidad propia del mito, y lo que veníamos describiendo como símbolo en todas sus constituciones (como las *grandes obras de arte*). Sobre esto mismo, Lévi-Strauss dice que el mito responde a una pregunta existencial y que está constituido por contrarios irreconciliables, lo que proporciona una reconciliación de los polos y de nuestra angustia, según el autor²⁴⁵. Jung,

245 LÉVI-STRAUSS, Claude, citado por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada "Mito" *Wikipedia. Enciclopedia libre* [en línea] s.p., disponible en:

igual que otros autores como Gaston Bachelard (1884-1962) o Gilbert Durand (1921-2012), habla del símbolo como el elemento constituyente fundamental del mito, que a su vez remite a un contenido arquetípico de la psique humana²⁴⁶. Por lo que aceptamos que el símbolo toma lugar en el mito, al igual que el arquetipo toma lugar en el símbolo.

En cuanto a su carácter fantástico, conviene indicar que el potencial del mito radica en que, a diferencia del cuento popular que se presenta como ficción, el mito se presenta como historia verdadera. Mientras que el mito es etiológico, el cuento popular transmite valores. Por esto mismo entendemos que el mito no se crea con la finalidad ser significado de lo incomprensible, sino más bien necesidad ante lo inexplicable. Desde esta postura, encontramos discrepancias con ciertos acercamientos que Rosalind Krauss hace sobre los mitos. Cuando Krauss dice, hablando de la retícula, que ésta actúa como mito, comenta que, *“Como todos los mitos, no se enfrenta a la paradoja o contradicción disolviendo la paradoja o resolviendo la contradicción, sino revistiéndolas para que parezca (y sólo parezca) que han desaparecido”*.²⁴⁷ Aquí tenemos cierto desacuerdo con Krauss. Aunque los mitos necesiten la ilusión para acceder a su función de significado, creemos que no es del todo cierto, que no resuelvan la contradicción entre contrarios; ya que, acercándonos a ideas estructuralistas, entenderíamos al símbolo, constituyente del mito, paliativo de esa angustia. La idea de mito en Krauss será muy diferente a la que aquí exponemos, entendiendo más bien como relato lo que Krauss define como mito en su obra *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Respecto a esta distinción entre mitos y relatos, nos interesa la aproximación que hace Lyotard cuando explica que los relatos modernos *“no son mitos, en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano)”*²⁴⁸. Aunque discrepamos sobre su versión de los mitos cuando continúa:

*Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar.*²⁴⁹

Pese ayudarnos de esta cita para distinguir la visión de Krauss sobre los mitos modernos entendiéndolos como relatos, entramos en conflicto con esta definición de Lyotard sobre la finalidad de los mitos. Creemos que esta supuesta finalidad de los mitos, no es sino una lectura de la perversión que de los mismos realizan los dispositivos de poder, los cuales promoverán sus propias finalidades en el nombre del mito. Si el mito proporciona una resolución de contrarios que vemos relacionada con una sensación calmante, ésta no se

<<https://es.wikipedia.org/wiki/Mito>>
[Consulta: 2 de enero de 2012]

246 JUNG, Carl Gustav, BACHELARD, Gaston y DURAND, Gilbert, citados por COLABORADORES DE WIKIPEDIA, entrada “Mito” loc. cit., s.p.
[Consulta: 2 de enero de 2012]

247 KRAUSS, Rosalind, op. cit. *La...*, p.26.

248 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p. 29.

249 *Ibidem*, pp. 29-30.

origina desde el deseo de legitimación de nada exterior, sino desde lo inconsciente que arrastra al humano a buscar consuelo a su angustia a través de la forma simbólica. Como dirá Lyotard, “*Es probable que nuestra visión del mito sea ella misma mítica*”²⁵⁰, sin embargo necesitaremos diferenciar entre estos grandes relatos modernos con una finalidad legitimadora en la idea de progreso, y el mito como estructura necesaria para intentar dar resolución a la angustia existencial. Llegados a este punto, entendemos que cuestiones que desde la posmodernidad podrían señalarse también como desmitificadoras sería más conveniente describirlas como *desmetarrelatos*, como deconstrucciones o relativizaciones de los relatos modernos. Ya que, si el símbolo tiene una parte insondable, la deconstrucción total del mito se nos presenta en sí misma imposible.

Respecto a la relaciones entre mito y arte, Sigfried Giedion (1888-1968) en su obra *El presente eterno*, situará los orígenes del arte en el mito y la magia, como un anhelo de expresión de algo del reino de lo inconsciente. Lévi-Strauss, por su parte, colocará al artista a mitad de camino entre “*el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico*”,²⁵¹ añadiendo que “*El acto creador que engendra al mito es simétrico e inverso a aquel que encontramos en el origen de la obra de arte*”.²⁵² Las correspondencias, que este autor ve entre la construcción artística y la construcción del mito como simétricas e inversas, las explica diciendo que “*El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto²⁵³ + acontecimiento²⁵⁴) y se lanza al «descubrimiento» de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la «construcción» de un conjunto (objeto + acontecimiento)*”.²⁵⁵ Puestos a especular sobre esta descripción de Lévi-Strauss, es posible que en posmodernidad esta supuesta “desmitificación” se pretenda hacer en arte a partir de la deconstrucción del conjunto lévi-straussiano *objeto + acontecimiento*, tratando de dismantelar esa unión estructural. De modo que nos encontraríamos en un procedimiento distinto al que nos proponía Lévi-Strauss, pasando de conjuntar a disociar, con el mismo resultado de una insatisfacción permanente con el hacer en arte, que nos proponga como única salida la del continuar trabajando en arte.

Lo Simbólico será así, un terreno en el que la unión y la distinción, la metáfora y la metonimia en lenguaje laciano, marquen la creación estructural. Porque al igual que el símbolo en su naturaleza trabaja la articulación de lo irreconciliable, el mito, que lleva a su vez esta condición, se presenta con el ritual en la necesidad de distinción entre lo sagrado y lo profano. Este proceso nos descubre la formación de la estructura simbólica y por lo tanto también la del arte, con una necesidad de permanencia y de discontinuidad a la par,

250 *Ibidem*, p.57.

251 LÉVIE-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005 (orig. 1962), p. 43.

252 *Ibidem*, p.48.

253 Del objeto dirá que es al mismo tiempo objeto material y objeto de conocimiento.

254 Al acontecimiento lo explicará como “un modo de contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada” (LÉVIE-STRAUSS, Claude, *op.cit.* El..., p.50).

255 *Ibidem*, p.49.

como necesidades ambas constitutivas de lo humano. Si en posmodernidad trabajamos más con la discontinuidad tratando de revelar la tiranía del significado y la arbitrariedad del signo, también mantendremos esa necesidad de unión y de permanencia que, como advierte Giedion, nos brindaba el mito en otra época: *“Mientras que en las eras primitivas la magia, el mito y la religión suministraban al hombre una coraza espiritual contra el entorno hostil, hoy está desguarnecido y desnudo”*.²⁵⁶

2.3.2 El rito y el ritual, lugares para la repetición

El rito se explica de manera general como un acto ceremonial que se repite normativamente para dar celebración a los mitos, por lo tanto entendemos que el rito es inseparable del mito. Así, cuando se dice que el rito tiene un carácter simbólico, éste será debido a la expresión del contenido de los mitos.

En la actualidad se ponen como ejemplo de rituales, acciones que consideramos están alejadas de una relación con el rito, como cuando se describen rituales políticos, deportivos o artísticos. Consideramos que ciertas acciones descritas como rituales en nuestra sociedad no llegarían a serlo, dado que su relación con el rito sería puramente aparental. Si un ritual ya no aloja el símbolo o el mito como estructurante, estaríamos más bien ante acciones sin carácter mítico-simbólico. En estos casos entendemos que sería más conveniente hablar de *acciones ritualizadas* o actos de costumbre. La diferencia entre estas acciones ritualizadas y los ritos es básicamente que las primeras las podríamos encontrar en el reino animal (como la desparasitación entre primates), mientras que los ritos son únicamente de carácter humano.

Se describe al ritual como algo que se forma en lo grupal, lo cual generará una confianza especial en la acción colectiva que aleja los miedos personales, incluso pudiendo llegar a sacrificarse el individuo en favor del grupo. En este sentido se revela en el ritual una categoría ética que el espectador ve irracional, ilógica o sin sentido, que nos recuerda a la descripción que de los mitos hacíamos, cuando hablábamos de su dependencia al contexto concreto en el que se generan para ser comprendidos.

Desde aquí proponemos que en la repetición, del rito al ritual, pueda estar dándose una exclusión del símbolo que lo convierta más en una representación de una costumbre con una eficacia social determinada, pero sin una eficacia simbólica ante los contrarios.

En relación al arte, la repetición como recurso contemporáneo, podría describirnos cómo este acto consigue, no tanto convertir una acción en ritual (mal llamada así por el simple hecho de repetirse con una constancia y unas normas determinadas), sino más bien en

256 GIEDION, Sigfried, op. cit. *El...*, p.108.

todo lo contrario, en un acto representativo del rito pero carente de su base simbólica fundamental. La repetición conseguiría así continuar mostrando la representación con la que se constituiría el símbolo, su apariencia formal fundamental, pero no funcionaría para la mostración de su base simbólica y arquetípica, ya que ésta es imposible que sea copiada. Parte de esta interpretación es también una lectura sobre el presente en Gideon, cuando dice que “*el denominador común de credo y ritual que en otro tiempo vinculaba a los hombres entre sí ha perdido su fuerza*”²⁵⁷. Siguiendo con el arte, más concretamente con las artes escénicas, existe una tendencia a relacionar éstas con ideas de ritual que se refieren más bien a una repetición de un acto concreto o a la celebración de algún motivo, que a lo que entendemos supone un ritual. Esto lo vemos en la advertencia de René Huyghe (1906-1997) respecto al happening, al observar que éste “*Se ha pretendido enlazar con la idea de fiesta y de rito, donde actores y espectadores se mezclan en la celebración de un culto*”²⁵⁸. Cuando en realidad lo fundamental del ritual reside en el mito ya que por éste, “*el pasado «desunido» del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones, y por otra parte, con el pasado «unido» que liga, a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos*”.²⁵⁹

De este modo, lo que podemos subrayar de la situación del arte en posmodernidad es, cómo el trabajo con la repetición de la representación ha ido convertido a los ritos en acciones ritualizadas, en un aporte hacia lo que Antonio Caro (1939) apunta como desacralización. Esta desacralización se expresa según el autor,

*mediante una inmensa proliferación de ritualidades o sucedáneos rituales de todo tipo que flotan en el imaginario social sin llegar nunca a totalizarlo; testimoniando, en su parcialidad y en su sucesión errática y un punto frenética, la carencia (y tal vez la nostalgia) de un mito fundador cuya presencia sólo se revela por su ausencia.*²⁶⁰

2.4.III La falta como carencia y exceso estructural del arte contemporáneo

Para poder descubrir una carencia estructural en las obras de arte actuales, relacionada con esa idea de desacralización contemporánea de la que hablaba Caro, recuperaremos algunos de los conceptos que veíamos en el primer capítulo. Dichos conceptos, serán aquellos que podrían estar señalando cierta carencia en las estructuras contemporáneas y formalizaciones del arte, que entendemos de algún modo relacionadas con la sensación de *falta* vivida con las

257 Ibídem, p.108.

258 HUYGHE, René, El arte y el mundo moderno, Planeta, Barcelona, 1971. p.389.

259 LÉVIE-STRAUSS, Claude, op. cit. *El...*, p.343.

260 CARO, Antonio, “Ritos posmodernos: más allá de lo sagrado y lo profano”[en línea], Publicado en FINOL, J.E., MOSQUERA, A. y GARCÍA DE MOLERO, Í., (Edtrs.) Semióticas del Rito. Edición homenaje a Claude Lévi-Strauss en el centenario de su nacimiento, Maracaibo, Venezuela, Colección de Semiótica Latinoamericana, N° 6, 2009, p.2, disponible en:

<http://www.academia.edu/1090321/Ritos_postmodernos._Mas_alla_de_lo_sagrado_y_lo_profano>
[Consulta: 18 de abril de 2013].

obras contemporáneas. Los conceptos que aquí veremos más a fondo: *mala forma*, *estructura esquizofrénica*, *copia* y *textualidad*, tendrán relación con la idea de *campo expandido* de la que hablaba Krauss, en el sentido en el que son descripciones de estructuras que pondrán en jaque sus propios límites de significación. Con lo cual, trataremos de presentarlos para que en sus similitudes y diferencias puedan mostrar cierta idea de *estructura en campo expandido* en las obras de arte contemporáneas, esto es, un arte que desfiguraría sus propios límites.

2.4.1 La mala forma; Txomin Badiola

Una de las ideas clave de esta investigación radica en el concepto, *mala forma* como constitución estructural fundamental que distingue formalmente modernidad de posmodernidad, como se planteó cuando lo introducíamos en el primer capítulo. Es cierto que *malas formas* han existido a lo largo de la historia, como nos recuerda Badiola en la entrevista realizada; sin embargo, como él apunta hemos necesitado darles lugar en este periodo contemporáneo debido a la caída de los metarrelatos que procuraban sentido. La mala forma supone la aceptación de que nada tiene sentido, o que el sentido se construye bajo una base de alienación fundamental. Por tanto entenderíamos que un sujeto posmoderno que tiene por meta la liquidación de los ideales del proyecto moderno, traduzca su trabajo en una práctica de malas formas. Este sujeto posmoderno que Foster describiría en un desplazamiento traumático²⁶¹ hacia lo Real y que el propio autor vería como “*definitivo en el arte contemporáneo, por no hablar de la teoría, la ficción y el cine contemporáneos*”;²⁶² entendemos que estaría trabajando en “des-construcciones” que resquebrajan la barrera que impide separar lo Real de la realidad. Unas formas que al intentar impedir la ilusión del sentido serían más propias de un estado psicótico, ya que como explica Žizek “*la locura (la psicosis) aparece cuando esta barrera se rompe, cuando lo real inunda la realidad*”.²⁶³

La fractura en lo Simbólico comentada anteriormente, es precisamente, lo que la mala forma pone al descubierto ya que su forma será la de la carencia de un sentido unitario, de una teleología, la carencia de una verdad y el juego con la multiplicidad de significantes. Esta pugna por la libertad que enfrenta al moderno con su rival el gran Otro, llevaría a su descendencia posmoderna a cuestionar las armas utilizadas en el combate como instrumentos de la idealidad y la unificación encarnados en buenas formas. Estas armas idealistas no funcionarían para el posmoderno, el cual desarrolla un nuevo método de supervivencia, la *mala forma*.

Remitimos este concepto de *mala forma* a Lyotard, el cual lo desarrolla en *Discurso Figura* de

261 Siguiendo las lecturas lacanianas de Foster un retorno de “lo Real en cuanto traumático” FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p.150.

262 *Ibidem*, p.150.

263 ŽIŽEK, Slavoj, *Mirando al Sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p.40.

1974, sin embargo la interpretación que nos interesa aquí es la que hace Txomin Badiola desde la observación del arte y de su propio trabajo. Él mismo lo explica claramente cuando dice:

Una de mis aspiraciones más queridas y secretas a lo largo de estos años de trabajo en el arte ha sido conseguir una estructura que me permitiera integrar en lo que hago absolutamente todas y cada una de las facetas de mi vida, desde los acontecimientos más cotidianos hasta mis perplejidades políticas e ideológicas, desde mis afectos hasta debates puramente meta-artísticos, desde mis deseos más íntimos hasta la crónica social. Una estructura que me permitiera también trabajar no tanto desde mis habilidades como desde mis incapacidades y carencias; partiendo más bien de lo que me falta que de lo que tengo. Como he explicado alguna otra vez, esta estructura será necesariamente una «mala forma»: una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, y además tendrá que incluir un elemento de narratividad, aunque sólo sea generado por el suceder de los fragmentos. Una narratividad que no se cierra sobre una historia, sino que fluye, creando un relato que al mismo tiempo es su propia negación y el síntoma de la radical falta de sentido que preside nuestra existencia.²⁶⁴

A su vez, continúa explicando que precisamente la dimensión política de su trabajo consiste en la reivindicación de la falta de sentido, en trabajar en una vida en la que no es necesario un sentido, o al menos no un “gran” sentido; “quería hacer valer la función del arte como destructora de representaciones al juntar a Dios y al Diablo en el mismo terreno de juego, al de los signos, que al fin y al cabo es el terreno de juego de lo humano”²⁶⁵. Es el propio artista el que nos sirve como llave para explicar este cambio entre modernidad y posmodernidad en lo que a creación formal se refiere, ya que él mismo se ha situado siempre muy ligado a la modernidad pese a considerarse plenamente posmoderno.

El auténtico reto histórico (aunque suene anacrónica la expresión) con el que se encuentran arte y artistas es la redefinición de este concepto (Proyecto) para una nueva situación mucho más realista donde el concepto de límite sea la herramienta eficaz para superar utópicas ingenuidades y en todo caso rescatarlas de los manipulados terrenos del símbolo²⁶⁶. [...] La influencia de este debate originó cambios sustanciales en las obras. Por lo que respecta al nivel de organización, hasta entonces definido por formas totalizantes, prácticamente por un signo único, se fragmenta, pluraliza y poluciona con agregados heterogéneos que crean cruces, tramas de estructuras abiertas capaces de asumir en su interior un amplio margen de desorden.²⁶⁷

264 BADIOLA, Txomin, op. cit. *Malas...*[Catálogo], Edtr. MACBA, p.157.

265 *Ibidem*, p.162.

266 Como hemos ido viendo, nuestro concepto de *símbolo* diferirá absolutamente del acercamiento que hace Badiola aquí, sin embargo nos parece funcional la fractura de sentido que se crea en la Tesis al posicionar una idea tan desemejante y que choca con la tratada anteriormente justo en el desarrollo de la idea de *mala forma*, la cual parecería estar funcionando como posibilidad de desarticulación de nuestras propias idealidades respecto de nuestro concepto de símbolo.

267 BADIOLA, Txomin, *Txomin Badiola: Esculturas/Sculptures 1990-93* [Catálogo], Nave Sotoliva, Puerto de Santander, 1993, p.31.

Cuando Badiola habla de modernidad y posmodernidad nos remite a lo ya abordado en el primer capítulo, y es cómo modernidad y posmodernidad no deben verse como opuestas, ya que entre ambas compartirán un mismo deseo:

Sinceramente no creo que exista dicotomía entre el Movimiento Moderno y la Posmodernidad en lo que a la aspiración de los artistas se refiere; se trataría más bien de dos momentos dentro de un proceso cultural de gran envergadura provocado por la insaciabilidad del deseo fáustico de conocimiento en cuyo avanzar todos los referentes absolutos han ido cayendo [...].²⁶⁸

En este mismo catálogo de 1993, Badiola deja constancia de un deseo de unidad con el cual, pese a los 22 años transcurridos, seguimos sintiéndonos ciertamente identificadas, concretamente cuando explica que pese a

que vivimos en un mundo fragmentado no quiere necesariamente decir que esté conjurada para siempre la aspiración a cierta unidad. Lo que sucede es que esta unidad deberá ser capaz de congregar lo incongregable, reordenar en órdenes caóticos, en definitiva negarse a sí misma y favorecer un flujo transformador en los sistemas sobre los que se asienta.²⁶⁹

Este deseo de unidad, también descrito por el artista como *invocación al sentido*, parecería ser, según él, un mismo deseo compartido por modernos y posmodernos, pese a que insiste en las diferencias entre ambos momentos y en los cambios en las estrategias de los artistas que van siendo renovadas.

Dejando de lado por el momento, este deseo común entre modernos y posmodernos, volvemos de nuevo a desarrollar este entramado caótico que es la mala forma regresando a Lyotard cuando dice:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por las presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.²⁷⁰

Esa *presentación misma* es la *forma* que distingue al moderno del posmoderno, en la cual, al alegarse lo impresentable en ella misma, podemos ver la mala forma como un lugar de trabajo para que lo impresentable aparezca a través de lo Real.

Por otro lado, Habermas es posmoderno precisamente porque reconoce una condición positiva de libertad y emancipación en lo que los modernistas consideraban la forma misma de alienación [...]. Esta renuncia a la utopía modernista, esta aceptación del hecho de que la libertad sólo es posible sobre la base de una cierta alienación fundamental, atestigua que nos encontramos en el universo posmoderno.²⁷¹

268 Ibidem, p.33.

269 Ibidem, p.34.

270 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p. 25.

271 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit. *Mirando...*, p. 237.

Consideramos que la posmodernidad atestigua la utopía de los relatos modernos de libertad mediante la proliferación de un trabajo con las malas formas que muestran y aceptan lo Real como su constitución. Pero también habría que añadir que estas mismas malas formas serían al mismo tiempo el medio para aceptar la alienación como la única posibilidad de que cualquier otro²⁷² exista. Creemos que aceptar la realidad de esta alienación, sería aceptar que lo Real se incorpore a la forma, o más bien que sea su límite constituyente, no luchar contra él, como bien haría un creador de buenas formas. Con la mala forma podríamos situarnos afectivamente, en la operación sensible, plástica, estética, discursiva, en definitiva constructiva, mediante la cual repetir el trauma de que el sentido sólo pueda existir desde cierta alienación ideal, de que el fin del proyecto moderno sólo era realizable como utopía y no como realidad formal. El artista posmoderno procura atestiguar esta situación con sus formas, es más, diríamos que casi no le queda otra que “vérselas” con las malas formas.

Es complicado tratar de explicar lo que la mala forma es, cuando ella misma trata de escaparse de cualquier categoría. A pesar de ello podemos ir aceptando cierto comportamiento en ella que no permite que nos quedemos fijados a un sentido. Una estructura, que como veíamos con Badiola, se muestra carencial a la par que excesiva, hablando este artista de ella como una forma flexible, capaz de asumir lo contradictorio en ella. Generadora de contradiscursos, esta forma, que según el artista habría existido siempre, protagoniza la posmodernidad, sintiéndose de manera más acusada con la caída de ese paraguas de lo Simbólico.

cuando sus antiguos ordenes trascendentales (Dios, la naturaleza prístina, las formas platónicas, el genio artístico) comenzaron a desmoronarse —refiriéndose a los órdenes del arte—

[...] se perdieron estos órdenes como referentes o garantías, «la oeuvre [se hizo] original» y “cada cuadro [se convirtió en] un término discontinuo de una serie indefinida y por lo tanto legible ante todo no en su relación con el mundo, sino en su relación con otros cuadros del mismo artista.”²⁷³

Esto que introducíamos para comentar parte de las teorías de la *diferencia*, opera a su vez en correspondencia a las maneras de acercarnos a la mala forma que describe al arte actual. Parecería que sólo a través de la *diferencia* podríamos acercarnos a las formas posmodernas. Unas malas formas que no buscan la unidad ni tampoco quedar fijadas en el sentido, lo que probablemente produzca cierto rechazo o molestia en un pensamiento más moderno, como cuando Huyghe explica:

La empresa consecuente del pop-art es más específicamente anglosajona. [...] «Refleja una actitud peculiar en la que, como observa certeramente Alain Jouffroy, la revolución contra el mundo y la aceptación del mundo dejan de ser contradictorias». [...] Esto podría hacer creer en cierto optimismo elemental. Pero el

272 Cuando hablamos de que cualquier otro (minúscula) pueda existir, también nos referimos a que cualquier yo pueda darse.

273 BAUDRILLARD, Jean, citado por FOSTER, Hal, en op. cit. *El...*, p. 66.

*artista nos desengaña [...] La acción painting fijaba en su azar el acto creador, pero lo fijaba. Ahora se va a hacerlo efímero. Así nacieron los happenings, practicados por pintores jóvenes en galerías de vanguardia neoyorquinas, ante un público de 150 a 200 personas*²⁷⁴.

Ya se trate de acciones o de objetos de arte, cuando nos referimos a la mala forma no podemos hablar de fijar nada, dado que la mala forma no fija, no apacigua, no calma, sino que, como explica Badiola, muestra un problema, y por ello, entendemos, se produce angustia. De modo que el problema

*que implica la mala forma es el problema del deseo y las implicaciones que ello tiene respecto a la angustia que produce, es el problema de la libertad, del miedo a la libertad. Es el problema del sentido también; de la misma manera que la gente siente angustia cuando no hay sentido, la gente también siente angustia cuando no hay buena forma. Precisamente porque la mala forma exige la participación del espectador, porque no es una solución que se te está dando a ti como espectador, sino que más bien te está planteando un problema*²⁷⁵.

En este punto es en donde vemos claramente unidas lo que en la introducción de esta Tesis nombrábamos como experiencias negativas, de malestar, de *falta*, experimentadas a través de las obras de arte contemporáneas, con la misma constitución de estas obras como malas formas.

Zizek, en la cita que introduce Foster en *El Retorno de lo Real*, dice “*Abí reside la ambigüedad fundamental de la imagen en la posmodernidad: es una especie de barrera que permite al sujeto mantener la distancia de lo real, que lo protege de su irrupción, pero su muy obstrusivo «hiperrealismo» evoca la náusea de lo real*”²⁷⁶. Este deslizamiento desde una concepción de la realidad como efecto de la representación a lo Real traumático, que veíamos con Foster, era definitorio para su acercamiento al arte contemporáneo, y es útil para nuestro acercamiento a una posible angustia derivada de las malas formas en el arte contemporáneo.

Sobre la *nausea de lo Real*, la angustia por la falta de buenas formas y la apariencia de calma que produce el sentido, hablaremos más adelante; mientras, continuamos avanzando en la cuestión de la mala forma con el crítico de arte Peio Aguirre. Él, en su texto “Hablando de Malas Maneras”, rescata una cuestión de Walter Benjamin, para aproximarse a las malas formas en el trabajo de Badiola, como es la separación establecida por este autor entre la *obra simbólica u orgánica* y la obra de arte *no-orgánica o alegórica*. Podría interpretarse que la primera tendría conexión con la buena forma, mientras la segunda con la mala forma, y veamos porqué: “*la obra no-orgánica o alegórica expresa su composición fragmentaria*”²⁷⁷, y añade,

274 HUYGHE, René, op. cit., pp. 232-233.

275 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

276 FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p.150.

277 AGUIRRE, Peio, “Hablando de Malas Maneras” en BADIOLA, Txomin y LEBRERO STALS, José (Comisario)

“La obra orgánica inspira el efecto de la sublimación, mientras la obra alegórica lo frustra”²⁷⁸. Continúa Aguirre introduciendo una reflexión que vendría a establecer que la obra *simbólica u orgánica* sublima por su no-utilidad, su no-funcionalidad, refiriéndose a prácticas formalistas, en las que su finalidad sería su reafirmación misma como autosignificación, y lo contrasta con otras prácticas desublimatorias como el expresionismo, fauvismo, Dadá, surrealismo, pop o el arte conceptual. Siguiendo con nuestra distinción por la cual la obra *simbólica u orgánica* podría corresponder a la buena forma y la *alegórica o no-orgánica* a la mala forma, podríamos establecer que la buena forma usa el ejercicio de la sublimación y la mala el de la desublimación. Pero se presenta una cuestión que viene a inutilizar esta reflexión, ya que según Badiola la mala forma es ambas, tiene la capacidad de sublimar y desublimar, con lo cual desde su punto de vista no funcionaría como únicamente desublimatoria. En este punto llegamos a un conflicto con la cuestión de ¿es la mala forma sublimatoria y desublimatoria a la vez?. La explicación de Badiola al describir la misma en la entrevista, tiende a esta unión:

NV²⁷⁹- *Si no te he entendido mal, en la carta a Asier²⁸⁰ hablas un poco de que una obra de arte que sobrevive al tiempo es esa en la que la apertura la hace resistirse -bueno esto es lo de la mala forma- a su propia simbolización, pero por otro lado hablas de que «el auténtico milagro de la vida es que haya ciertas permanencias», ciertas formas que resistan al cambio; ¿cómo se puede repetir una forma, mantener una forma, pero a la vez crear una estructura abierta y móvil?*

TB- *Pues haciendo una mala forma es la respuesta.*

NV- *¿cómo se puede simbolizar y a la vez escapar a la simbolización?*

TB- *La mala forma por definición es eso. En «Discurso y figura» Lyotard explica lo que es una mala forma y es eso exactamente.²⁸¹*

Sería entender la mala forma del mismo modo que venimos comprendiendo el símbolo, y esta visión también se correspondería a su vez con la idea de *matriz* para Lyotard que consistiría en la superposición de contradicción y la creación de simultaneidad de situaciones que son lógicamente incompatibles²⁸². ¿Pero no podría estar hablando por nosotros, tanto en esta idea de Badiola de la mala forma como en nuestros acercamientos al símbolo, ese deseo de unificación, que es el mismo deseo que nos une a “lo” moderno?

Antes de continuar con cuestiones destacables relativas al modo en que se presenta formalmente lo posmoderno, tendremos que posicionarnos, para dar funcionalidad a

Malas Formas. Txomin Badiola. 1990-2002 [Catálogo], Museo Bellas Artes de Bilbao, 2002, p.18.

278 Ídem.

279 TB y NV hacen referencia a Txomin Badiola (entrevistado) y Natalia Vegas (entrevistadora).

280 Aquí me estoy refiriendo a “Carta a un colega [sobre verdad, política, archivo y forma]” de BADIOLA, Txomin en Txomin Badiola. *Rêve Sans Fin* [Catálogo], Caja de Burgos, Burgos, 2006, en la cual se dirige al artista Asier Mendizabal.

281 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

282 LYOTARD, Jean-François, citado por KRAUSS, Rosalind en “Informe” [en línea] en *Spanish Theory*, 1997, s.p., disponible en:

<<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>>

[Consulta: 6 de septiembre de 2013].

nuestro relato, en la idea de que la mala forma es únicamente desublimatoria, pese a que en posmodernidad se desee también la sublimación, e incluso se consiga llegar a ella. Esta declaración radica en que cuando queremos remitirnos a esas obras de arte que hoy siguen funcionando, conmoviéndonos, removiendo a la par de darnos consuelo, a éstas y sólo a éstas, sean de la época que sean, las nombraremos como *buenas-malas-formas*: formas que encierran tanto la buena forma como la mala forma en su ser, siendo aquello a lo que el/la artista aspire, aunque su problemática contemporánea sea la de un absoluto interés por reivindicar la práctica con las malas formas. Estas *buenas-malas-formas* serán las que nombraremos en esta Tesis como símbolo en arte.

*Digamos provisionalmente que la obra tiene una presencia, que no se sitúa entre la presencia y la ausencia sino que las reúne haciendo don de su presencia colmando un vacío o sea una virtualidad: una ausencia. Mientras el producto permanece en medio de las representaciones, la obra se sitúa más allá de las representaciones.*²⁸³

2.4.2 La estructura esquizofrénica; Fredric Jameson

Como ya hemos introducido este concepto de *estructura esquizofrénica* desarrollado por Fredric Jameson al hablar de la posmodernidad en el primer capítulo, intentaremos centrarnos ahora en lo que vemos relacionado de él con la mala forma.

Al haber descrito anteriormente la esquizofrenia lacaniana de la que parte Jameson como una ruptura en la cadena significante, como una falla en la instauración de la *ley principal*, podemos observar cómo este concepto tendría relación con la caída de lo Simbólico en la que se fundamenta parte de esta investigación, donde el Otro se habría derrumbado. Ya comentábamos que esta esquizofrenia se produce ante la carencia de normas o leyes sociales, produciendo un desplazamiento que hace que esta estructura anule las conexiones entre significante y significado. Lo que viene a determinar esta forma esquizofrénica, tan en conexión con la mala forma, es la anulación de toda posibilidad de sentido que la convierte en algo abierto y atemporal. Del mismo modo que el sistema abierto, del que hablábamos cuando nos acercábamos el carácter adolescente al que Badiola hacía alusión remitiéndose a Kristeva, la no aceptación o imposibilidad de una ley, dará como resultado una estructura en donde una multiplicidad de significantes generan un entramado disperso y discontinuo.

*Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones [sic] y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojará otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio.*²⁸⁴

283 LEFEBVRE, Henri, op. cit., p.28.

284 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, p. 61.

Las descripciones que nos acercan a una actualidad posmoderna de formas abiertas, fragmentarias y sin posibilidad de unión, nos reiteran, como veíamos en la mala forma, esa imposibilidad “*Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo*”²⁸⁵. Como veíamos con Badiola, el “*desamparo de sentido es tal*”,²⁸⁶ en la actualidad que el lugar del arte contemporáneo sólo podría corresponder al de la discontinuidad y la diferencia. En lo que respecta a este trabajo formal del arte actual, se produce la reivindicación de una praxis en la que las conexiones debilitan el sentido. Tanto la mala forma como la estructura esquizofrénica, podrían ayudarnos a nombrar este juego de discontinuidades con las que necesariamente se trabaja formalmente hoy. Así, para que el sentido se dé, debería entrar a funcionar tanto el registro simbólico como el imaginario, haciendo accesible el proceso de significación, proceso por el cual se produce el efecto de sentido según Lacan. Y en la circunstancia en la que los posmodernos nos hallamos, más cercanos a un encuentro con lo Real, a un estado psicótico, estamos menos predispuestos a que este efecto se sostenga, pareciendo que nos negamos a escoger el sentido en lo que Žizek explica: “*Podríamos decir que estamos siempre atrapados en un cierto vel [sic], que siempre nos vemos obligados a escoger entre el sentido y la ex-sistencia: el precio del acceso al sentido es la exclusión de la ex-sistencia. Hay que identificarse con el sinthome. El sinthome, entonces representa el límite final de la cura*”.²⁸⁷

Con Jameson advirtamos un matiz fundamental para distinguirnos de la locura en el uso de los ejemplos clínicos, como la esquizofrenia o la psicosis, trasladados al arte para hablar de las prácticas de los artistas y de sus formas, y es que aunque posiblemente “*Ilustran con gran fuerza lo que sucede en la textualidad o en el arte esquizofrénico, en el texto cultural el Significante aislado no es ya un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto*”.²⁸⁸ Pero mantenemos la funcionalidad de la estructura esquizofrénica, cuando su uso advierte de una mayor consciencia en la cultura posmoderna actual de la brecha entre el significante y el significado que imposibilita que se dé un sentido único en las representaciones actuales. Esta imposibilidad angustiosa, se relaciona con un estado psicótico en el que el Otro no existe, coincidiendo “*con una falta de correspondencias simbólicas estables, de modo que los significantes fluyen y flotan desapegados de significaciones, permitiendo conexiones improbables, inéditas, asombrosas y creativas. Pero también se asocia a una vivencia ajena a la consistencia subjetiva y a la convivencia intersubjetiva*”.²⁸⁹

285 Ibídem, p. 64.

286 BADIOLA, Txomin, op. cit. *Txomin Badiola: Esculturas/Sculptures...*, p.34.

287 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit., Mirando..., p.225.

288 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, pp.66-67.

289 MORAZA, Juan Luis, op. cit., p. 80.

La falta de sentido es falta de unidad constituyente que marca, de nuevo, la distinción formal entre modernidad y posmodernidad. Esta desarticulación formal, es un tipo de trabajo llevado a cabo por la necesidad posmoderna de recordar el engaño que es el sentido, el mismo engaño que llevó a formular el proyecto moderno. Es un recuerdo, una repetición o una *anamnesis*²⁹⁰ cómo describe Lyotard, un acto de volver a recordar y repetir ese engaño que provocaría el olvido inicial, el olvido necesario para instaurar algo como verdad. De este modo, entendemos que la posmodernidad tenga una estrecha relación con esa repetición fundamental de la que habla también Foster, como un encuentro fallido y únicamente repetible por su imposibilidad de ser representado. Porque en ese encuentro con lo Real irrepresentable, el posmoderno pretende mostrar con su forma abrupta ese mismo irrepresentable, ese Real inasible.

GC²⁹¹- Pero, entonces, ¿es que el objeto del artista no se ha convertido, [...] es esta imposibilidad de ser él mismo?

CLS- Sí, creo que en eso tiene usted toda la razón. [...] el arte actualmente tiende a no ser...el objeto escapa completamente, y tiende a no ser más que un sistema de signos. [...] esto aumenta, agrava la condición del arte contemporáneo, pues [...] no tenemos más que un sistema de signos, pero «fuera del lenguaje» [...].²⁹²

Fuera del lenguaje, porque como decía Badiola, ya no podemos contar con ese paraguas de lo Simbólico que procuraba el sentido, y tendremos que buscar la manera de convivir en ese sistema de signos, en esa jungla de significantes, en la que la mayor libertad estriba en que cualquier significado es posible.

2.4.3 La copia; Rosalind Krauss

En relación a este aspecto de la repetición del trauma, o del no acceso a lo Simbólico, Rosalind Krauss introduce el concepto de *copia*, el cual vemos relevante para trabajar las cuestiones relativas al cambio formal modernidad-posmodernidad. Según la autora, si el debate estético de las vanguardias y la modernidad se cernía sobre las oposiciones o relaciones de contrarios como la materia vs el espíritu o el cuerpo vs la mente, la práctica de la copia como fenómeno fomentado en el arte posmoderno, volverá estéril la dicotomía de lo mimético vs lo abstracto. La copia, como argumenta Krauss, ocuparía la región que el estructuralismo denomina neutra, ya que ésta no podría ubicarse “ni en el polo mimético -la imitación de la naturaleza- ni en el polo abstracto -la pura proyección de la imaginación

290 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p. 93.

291 GC y CLS hace referencia Georges Chanbonnier (entrevistador) y Claude Lévi-Strauss (entrevistado).

292 LÉVI-STRAUSS, Claude y CHARBONNIER, Georges, *Arte lenguaje y etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*, Siglo Veintiuno, México, 1968 (orig. 1961), p.78.

*o el espíritu. -ya que, como prosigue la autora- es al mismo tiempo no-mimética y no-abstracta”.*²⁹³

Para situar una cercanía entre la mala forma, la estructura esquizofrénica y la copia, traeremos a colación la defensa que sobre ésta última da Krauss como un ejercicio de desmitificación:

*La copia desenmascara la condición definitiva del arte en el periodo de posguerra, revelando su constante producción de una mística de «la cultura como naturaleza» —y añade— La copia es simultáneamente un término de desmitificación y proceso o, mejor dicho, un término de desmitificación resultado del proceso.*²⁹⁴

Entendemos en este aspecto *desmitificador* -que como veníamos indicando describiríamos más como deconstrucción de los relatos- un rasgo en la copia que lo une a la mala forma, que haría de la copia una mala forma o una posibilidad de ser mala forma a través de su utilización.

Otra de las cuestiones que introduce la copia, a raíz de la “desmitificación” comentada por Krauss, es la *necesidad de pasado* que veníamos introduciendo al describir la posmodernidad, y que retomaremos más adelante. La copia busca esa “desmitificación” de lo copiado en la repetición del pasado, por esto proponemos para ella una relación con la mala forma y esa ruptura con lo establecido como relato moderno. En relación a esta conexión con el pasado, Owens defiende que el arte posmoderno es *alegórico*, por dar énfasis a los que él describe como *espacios ruidosos e imágenes fragmentarias*, pero también “*por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica; en resumen por su impulso a explotar la brecha existente entre significante y significado*”.²⁹⁵

Para Krauss lo verdaderamente interesante de la copia es que funciona como método crítico ya que, aunque pudiéramos pensar que en la reproducción se produce lo que usando el lenguaje de la autora describiríamos como *mitificación*²⁹⁶, su resultado es justamente el contrario, el de una *desublimación*²⁹⁷ de lo copiado. Llegamos a este punto al entender que la copia del mito, sólo generaría una reproducción de su exterioridad formal, de su representación, ya que como veíamos el mito no podría ser copiado. De modo que con el recurso de la copia, convertiríamos el ejercicio simbólico necesario para la producción mítica, en un ejercicio de su pura apariencia. Así la copia vendría a

293 KRAUSS, Rosalind E., op. cit. *La...*, p.139.

294 *Ibidem*, pp. 141 y 143.

295 OWENS, Craig, citado por FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p. 90.

296 Como veníamos argumentando entenderíamos más bien como exaltación de los relatos lo que Krauss describe como *mitificación*.

297 Utilizamos el concepto de *desublimación* en lugar del de *desmitificación*, porque como hemos explicado anteriormente, aunque Krauss describa la copia como *desmitificadora*, en esta Tesis entendemos que pese a aceptar que el ejercicio de la copia pudiera tener por objeto al mito (la copia del mito) éste, dado su carácter insondable, no podría ser copiado, al igual que tampoco deconstruido o *desmitificado*.

ser, al igual que la estructura esquizofrénica, una forma que posibilitaría exteriorizar la alienación o engaño necesario implícito en todo proceso de simbolización, de ahí que cuando este proceso se da, nos permita hablar de ella como un recurso desublimador.

De hecho, desde la perspectiva de la producción posmoderna, el papel que en el arte moderno desempeñan fenómenos como la copia y la repetición, la reproductibilidad del signo (especialmente obvia en su forma fotográfica) o la producción textual del tema, cobra un nuevo sentido: se presentan ahora²⁹⁸ ante nosotros como el contenido que una modernidad eufórica pretendía al mismo tiempo señalar y reprimir. El arte posmoderno entra en este terreno (el dominio teórico del análisis estructuralista y posestructuralista) abiertamente.²⁹⁹

Con la circunstancia posmoderna en la que el original se desacredita en la producción artística, entramos en el terreno propio de la representación y de la imagen, acercándonos con esto a las teorías del simulacro con las que nos extenderemos más adelante.

Un complejo de prácticas culturales, entre ellas una crítica desmitificadora y un arte verdaderamente posmoderno, se han puesto en acción para invalidar las proposiciones básicas de la modernidad, para liquidarlas exponiendo su condición ficticia. Situados en una nueva perspectiva, miramos el origen de la modernidad y vemos cómo se disuelve en una replicación sin fin.³⁰⁰

Esta *replicación sin fin* o “pluralidad irreductible”³⁰¹, es lo que desenmascara a la unidad como ficción y como realidad humana necesaria. Para explicar los procedimientos técnicos de lo que Krauss denomina *desmitificación*, utiliza un ejemplo de Barthes, como es la historia de los Argonautas, a quienes los dioses habían ordenado completar su largo viaje sin cambiar su barco, el Argo, a pesar de ser conscientes de su gradual deterioro. En el curso del viaje los Argonautas fueron reemplazando cada una de las piezas del barco, de tal modo que acabaron con un barco completamente nuevo sin alterar su nombre.

Este barco Argo resulta muy útil, —prosigue Barthes— Nos proporciona la alegoría de un objeto eminentemente estructural, no creado por el genio, la inspiración, la determinación o la evolución, sino por dos modestas acciones (ajenas a cualquier tipo de mística de la creación): la sustitución (una parte reemplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está en absoluto vinculado a la estabilidad de las partes): a fuerza de combinaciones realizadas en el interior de un mismo nombre, no queda nada del origen: Argo es un objeto cuya única causa es su nombre, cuya única identidad es su forma.³⁰²

De este modo, se nos acerca al lenguaje y al arte como pura diferencia, donde el significado será resultado de un sistema de sustituciones; cuando un significante difiere

298 Pese a haber transcurrido 20 años desde que Krauss acercara estas posturas, vemos todavía vigente la copia como recurso utilizado en las producciones artísticas del presente.

299 KRAUSS, Rosalind E., op. cit. *La...*, pp.19-20.

300 *Ibidem*, p.182.

301 *Ibidem*, p.193.

302 *Ibidem*, p.16.

de otro significante. Así, mediante las apreciaciones de Barthes podremos acercarnos a entender la copia, como un proceso continuo en la evolución del arte. Artistas que en ningún momento estarían copiando referentes externos al arte, sino que, siguiendo al autor, estarían remitiendo continuamente a sus propios códigos. “*El realismo, por tanto, no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (representada)...[El realismo] copia, en un proceso de mimesis secundaria, una copia preexistente*”.³⁰³ Así, volveremos a acercarnos a las teorías de la apertura del texto, a la textualidad.

2.4.4 La textualidad; Roland Barthes

*Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes [...].*³⁰⁴

Con esta introducción, nos acercamos a describir el concepto de textualidad de Barthes para así poder presentar sus similitudes con los anteriores conceptos relacionados con la formalización del arte posmoderno. Barthes describe a través de su *texto ideal*, un procedimiento en la creación que nos acerca a las descripciones de la mala forma y del propio proceso artístico de Badiola, cuando de este texto dice que

*no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje.*³⁰⁵

Mediante esta definición del *texto plural* como lo nombrará Barthes, y en correspondencia a los conceptos, *mala forma*, *estructura esquizofrénica* o *copia*, entre otros rasgos utilizados para describir el paso de la modernidad a la posmodernidad en el primer capítulo, vamos describiendo un panorama de presente en el que la estructura de la significación, la que sostenía el acceso al sentido, ha desaparecido, posibilitando un sistema plural de significantes. Cuando el trabajo posmoderno deja de pretender el sentido, lo que pasa a reivindicar es un modo con el que apreciar el plural del que está hecha la obra de arte. Esta nueva posibilidad, que será la verdadera noción de la *interpretación* según Barthes, es la que abre la posibilidad a la multiplicidad de los sentidos. “*Hoy día los códigos de representación estallan en favor de un espacio múltiple cuyo modelo ya no puede ser la pintura («el cuadro») sino que*

303 BARTHES, Roland citado por KRAUSS, Rosalind en *ibidem*, p.182.

304 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 3.

305 *Ídem*.

sería más bien el teatro (la escena), como lo había anunciado o al menos deseado, Mallarmé”.³⁰⁶ Este espacio múltiple y plural, también nos remite a la *ambigüedad* de la que da buena cuenta Gombrich, cuando dice que el “*esfuerzo tras el sentido*”³⁰⁷ tenderá a esconderla. Así, sin esa pretensión de unidad ni de sentido y con el trabajo de la mala forma posmoderna, accederemos a la percepción de la ambigüedad de una manera más intensa, tendiendo tal vez a una mayor repugnancia y desilusión al destacar la indeterminación que hay tras el velo de la representación.

*El espacio paraliterario es el espacio del debate, la cita, el partidismo, la traición, la reconciliación; no es, sin embargo, el espacio de la unidad, la coherencia o la resolución que consideramos constitutivo de la obra literaria. Tanto Barthes como Derrida sienten una profunda enemistad hacia la noción de obra literaria. El resultado es un drama sin Obra, unas voces sin Autor, una crítica sin Argumento.*³⁰⁸

La labor hermenéutica revela que ya no puede haber significados escondidos tras la obra y que, como revela el propio Barthes, es la denotación la que es efecto de la connotación y no al revés como podría pensarse hasta el momento. Krauss reitera estas ideas de Barthes en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, donde la autora reivindica las posturas que Barthes mantiene en *S/Z* como reveladoras de la importancia de lo superficial como el todo del texto, ya que en él no habría “*nada encerrado que haya que extraer*”³⁰⁹. Esta textualidad defendida por Barthes como una construcción de *lo ya dado* en la cultura, estaría poniendo énfasis en el significante por encima de la significación, confirmándonos la correspondencia de esta idea con las de estructura esquizofrénica y mala forma que veíamos. Por otra parte, su unión con el pasado a través de las referencias y citas de códigos de códigos, no sólo hace que regresemos a la idea de la copia, sino a muchos otros rasgos de procedimientos artísticos posmodernos, como la apropiación, la alegoría o el pastiche que introducíamos en el primer capítulo. Desde la lectura de Krauss, “*Si Barthes pretende algo, es precisamente aislar esos códigos situándolos bajo una especie de foco, presentándolos «como múltiples fragmentos de algo que siempre está ya escrito, visto, hecho, experimentados»*”.³¹⁰ Parecería que Barthes plantea el significado como una parálisis de la forma, como una sustitución del hacer por lo ya hecho, cuando vemos que su texto

*es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos nosotros en el momento de escribir antes de que este juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes.*³¹¹

306 Ibidem, pp. 45-46.

307 GOMBRICH, E.H., op. cit., p. 332.

308 KRAUSS, Rosalind E., op. cit. *La...*, p.306.

309 BARTHES, Roland citado por KRAUSS, Rosalind E. en ibidem, p. 308.

310 KRAUSS, Rosalind E., ídem.

311 BARTHES, Roland, op. cit., p. 2.

En estos acercamientos que nos brinda esta estructura abierta rodeamos la posibilidad de que la verdad, al igual que el sentido, estén fuera de la forma, en un lugar perseguido por el deseo. Así, siguiendo con un posible cambio en la percepción de la verdad, *“Fredric Jameson diagnostica la condición posmoderna bajo un punto de vista similar y diferencia obras modernistas y posmodernistas de acuerdo a sus diferentes relaciones con el «contenido de verdad del arte, su pretensión de poseer alguna verdad o valor epistemológico»”*.³¹²

Llegados a este punto, entendemos que las obras de arte contemporáneas que se rigen por la reivindicación de esta mala forma, comprenden una imposibilidad estructural para la ilusión y el sentido, siendo precisamente esta imposibilidad la que nos hace sentir parte de ese malestar, esa angustia y esa inaccesibilidad de *calma* respecto a otras obras de arte.

2.5.II A falta de símbolos, excesos en la representación contemporánea

Una de las cuestiones fundamentales que venimos señalando en este capítulo, es la posibilidad de que el arte posmoderno se haya alejado del símbolo. Si en la introducción advertíamos que nos encontramos ante una percepción en la que el arte contemporáneo se revela como menos *calmante* que el arte de épocas anteriores, entendemos que esto puede ser debido a que hemos ido abandonando la creación de símbolos por un trabajo en la superficie del mismo: la representación. Venimos defendiendo que el trabajo con la representación es el trabajo con la forma que toma el símbolo, ya que éste sólo puede darse a través de la aceptación de la representación. Pero también defendíamos, siguiendo las ideas de Bados, que a pesar de que el símbolo implica necesariamente a la representación (aunque no sea solamente representación), la representación no es símbolo.

El trabajo posmoderno con la mala forma, con esa mostración de la ambigüedad fundamental que constituye el signo, y sus repeticiones y copias, parece que van derivando en un exceso de representación que se percibe desde la modernidad, pero que se hiperpractica en la posmodernidad. Ya sea por la deconstrucción de prácticas anteriores que pretendían la unión de los contrarios a través de la ilusión, ya sea por el simple hecho de encontrarnos en una hiperrealidad cuyo fundamento es el dominio de la imagen, hoy, nuestro hacer en arte sigue estando muy vinculado con la representación. En principio, entendemos que las grandes obras de arte llegan hasta nuestros días y consiguen *calmarnos* porque en su estructura contienen el símbolo. Esa estructura la constituiría tanto la buena forma, como la mala forma: una conjunción de opuestos que consiguen transmitirnos la presencia de una presencia y de ahí su efecto de *calma*.

La modernidad se enfrentaba a lo Simbólico establecido, pero lo hacía acometiendo las buenas formas. Estas buenas formas del artista moderno revelan el intento por crear símbolo de

312 FOSTER, Hal, op. cit. *La...*, p.105.

manera consciente y provocada, y supuso la entrada en un meta-arte del cual la representación constituiría su trabajo fundamental. Un arte que hablaría sobre la propia constitución del arte, generando la ilusión de la posibilidad de un metalenguaje común a todos. Con la toma de conciencia de esta utopía, entra a funcionar la desilusión y la etapa posmoderna. Todavía presentes esos deseos de unión y sentido que nos hacen inseparables de la modernidad, éstos se aceptan como formadores del engaño y de la ilusión, pero igualmente necesarios para un trabajo entrelazado en los tres registros lacanianos. Así, aunque el arte siempre haya trabajado con la representación, por ser, como ya hemos advertido, parte constituyente del arte, hoy su trabajo con las malas formas se basa en mostrarnos su misma constitución como engaño. De modo que, cuando Lévi-Strauss habla de un trabajo con el significante como un *academicismo del significante*, nosotros lo conectamos con un exceso de representación en arte en la actualidad.

Aunque la representación tenga como función unir varios signos que pueden ser contrarios entre sí, esta unión no es la misma que la ejercida por el símbolo, el cual conjuga opuestos siendo éste el *tercero desconocido*, como apuntábamos con Hincapié. Es decir, el símbolo sería lo que da acceso a nuestra propia constitución como seres humanos en el mundo. En cambio, la representación funcionaría más como la barrera que nos distingue de los demás para no ser uno y mismo. El símbolo remite a una totalidad fundacional —presenta esa totalidad que ha escapado a la representación— porque en el caso de que dicha totalidad pasara a representación sería un sustituto de la misma.

Ahora bien, quizás lo específico de la posmodernidad sea la dificultad para el reassemblage de una realidad como galaxia de signos. El hecho de que la realidad pueda descomponerse en signos y en funciones -en definitiva, el que sea analizable- no quiere decir que pueda ser recompuesta en un sistema de comprensión general. Hoy sabemos que no hay sistema capaz de asumir tal complejidad. Nos encontramos ante una realidad que ha perdido su unidad «natural» en la discontinuidad de los signos, que viven una vida propia de combinaciones y superposiciones irreconciliables con una vida nueva de la que extraer un sentido. Durante la modernidad, la reorganización de la unidad pareció posible, y una visión utópica sin conciencia del límite ha transformado radicalmente el mundo [...]. Por ello pienso que puede establecerse un puente entre modernidad y posmodernidad en términos de deseo y conciencia de límite. Como aspiración a un sentido, a una unidad, a sabiendas, por otro lado, de su imposibilidad, pero en la confianza de que en el proceso se vayan desmontando los sistemas de producción de significado sobre los que se edifica la realidad (o hiperrealidad) en la que sobrevivimos.³¹³

El deseo moderno es también deseo posmoderno, como advertimos con Badiola, y en nuestra investigación es a su vez deseo de símbolo. Giedion advierte de un cambio respecto al pasado en el cual encontramos una conexión entre su idea de mito y nuestro deseo de símbolo. Cuestión que observamos cuando aludiendo a las eras primitivas dice que mientras en ellas *“la magia, el mito y la religión suministraban al hombre una coraza espiritual contra el entorno*

313 BADIOLA, Txomin, op. cit. *Malas...*[Catálogo], Edtr. MACBA, p.141.

hostil, hoy está desgarnecido y desnudo”³¹⁴. No es que situemos al mito, la magia y la religión de la que habla Giedion en equivalencia con el símbolo, sino más bien pondríamos en relación el cierto anhelo de pasado que muestra esta cita, con los deseos de símbolo, unión y sentido de los que veníamos hablando. Todos estos deseos los encontramos constituyentes no sólo del motor de esta investigación, sino que nos atreveríamos a decir de toda creación humana incluido el arte. Pero estos deseos, que en principio sólo son empuje, posibilidad, esencia de las creaciones, entenderíamos que pese a ser consustanciales a las obras de arte serían a la vez independientes a las mismas; independientes de lo que puedan llegar a ser y provocar en nosotros (en nosotros como espectadores pero también en nosotros como comunidad). Dicho lo cual, entenderíamos que este deseo de símbolo pueda pretender la construcción del mismo como vemos cuando Giedion continúa, que el ser humano *“Buscando una compensación, ha tenido que crear símbolos e imágenes interiores sacadas de sí mismo”*.³¹⁵ Pero en nuestra investigación no podemos entender al símbolo como una cuestión individual (de cada individuo), sino más bien una cuestión del sujeto; del humano sujetado al mundo, agarrado, constituido por la totalidad de lo Real. No podrá el hombre³¹⁶ entonces únicamente por apetencia erigir el símbolo, sino que éste se presentará como necesidad básica y formadora, necesidad ante una lucha contra lo Real y él mismo como animal. Esta pretensión de construir el símbolo como unión social, será el origen de formulaciones totalitaristas: *“El totalitarismo consistirá en la subordinación de instituciones legitimadas por la Idea de libertad a la legitimación por el mito. [...] El nosotros singular, nombrado, eleva su pretensión de dar su propio nombre al fin que persigue la historia humana. En esto consiste el carácter moderno del totalitarismo”*³¹⁷. De modo que el símbolo tiene el reverso negativo de toda construcción con posibilidad de significación, que es la de crear y creer en un significado propio situándolo incluso por encima de sí mismo. Sin embargo, podríamos decir que si éste era el desenlace al que derivaban las prácticas modernas, en la actualidad podríamos estar viviendo en la incredulidad misma del símbolo.

*El hombre medio, ya sea gobernado o gobernante, se ha vuelto indiferente a la invasión de sucedáneos, al ersatz*³¹⁸ *en el arte y la arquitectura, a la falsedad en la expresión: a este proceso es a lo que yo he llamado «la devaluación de los símbolos» (1948, pg. 329-363). Hace ya siglo y medio que es visible, pero sigue en marcha. El languidecimiento de nuestra vida comunitaria, nuestro desvalimiento a la hora de encontrar formas para la celebración o el tiempo libre, nuestra falta de capacidad imaginativa para elaborar formas que contrarresten los males de nuestra cultura, todo indica el alcance de la desorientación actual del hombre.*³¹⁹

Una desorientación que llevaría al moderno a un, en palabras de Lévi-Strauss, *academicismo del lenguaje* que vemos relacionado con el metalenguaje ya comentado.

314 GIEDION, Sigfried, op. cit. *El...*, p.108.

315 Ídem.

316 Utilizamos *hombre* con intención de distinguir la característica generalmente patriarcal de los relatos que se instauran en el poder, así como con la sospecha de que en la limitación de un “nosotros” únicamente masculino se pueda advertir con mayor facilidad la cuestión de la construcción intencionada de “símbolos” totalizadores que nunca llegan a convocarnos a todas/todos/todes.

317 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, pp. 66-67.

318 Del alemán sustituto, sucedáneo o reemplazo.

319 GIEDION, Sigfried, op. cit. *El...*, p.108.

Me parece a mí que no se ha reflexionado suficientemente a este respecto, y que en él habría quizá un medio de explicar ese fenómeno relativamente reciente y sorprendente, es decir, la extraordinaria profusión de «maneras» en el mismo pintor [...] este fenómeno es, en cierto sentido, un fenómeno sociológico, que me parece tener relación directa -como su consecuencia inmediata- con la individualización de la producción artística; es como si el cubismo, incapaz de superar esta oposición o esta antinomia, entre el artista y el espectador [...] no hubiese logrado más que cambiar un academicismo por otro academicismo. [...] El academicismo de la pintura preimpresionista era, para decirlo en la lengua de los lingüistas, un «academicismo de significado»: los objetos mismos [...] que se esforzaban en representar eran vistos a través de una convención y de una tradición, mientras que, en esa profusión de maneras que vemos aparecer en una determinada época, en un determinado momento, en los creadores contemporáneos, el academicismo de lo significado desaparece, pero en beneficio de un nuevo academicismo, al cual llamaré «academicismo del significado».³²⁰

Con lo que tendríamos, como continúa Lévi-Strauss, un sistema de signos pero fuera del lenguaje, y añade:

El gran peligro, para el arte, me parece ser doble. El primero es que en vez de ser un lenguaje, sea un pseudolenguaje, una caricatura del lenguaje, un simulacro, una suerte de juego infantil sobre el tema del lenguaje, y que no llega a la significación. El segundo peligro es que se convierta íntegramente en un lenguaje, del mismo tipo que el lenguaje articulado, con excepción del material mismo que utiliza, pues, en este caso, podrá significar sin duda, pero no traerá consigo emoción propiamente estética.³²¹

Si la modernidad tenía el peligro de convertir cada praxis artística en un lenguaje personal con dificultad para la relación con los demás, la posmodernidad también encontrará sus peligros en este trabajo con el exceso de representación, y es que a través del pseudolenguaje, de la copia de la copia, no podamos vislumbrar otra posibilidad en el exceso que el de la hiperrealidad propia del simulacro, como veremos más adelante. “Cada generación tiene que encontrar una solución diferente para el mismo problema: salvar el abismo que separa las realidades interior y exterior, restableciendo el equilibrio dinámico que gobierna su relación”.³²² Como decía Bados, “arte como permanente adecuación técnica, para la representación de”:³²³ lo que ya ha sido representado en los orígenes, lo que siempre se representa desde que el sujeto es sujeto, la imposibilidad de representación de lo Real sin ser éste asesinado, la totalidad a través de la ilusión, la propia representación, la realidad del sujeto como sujeto de falta.

Aunque hemos advertido que el arte es símbolo, hoy, al trabajar la representación como modo de advertencia sobre la arbitrariedad del signo, parece que parte del arte contemporáneo se queda en lo formal del símbolo, en ser solamente representación. Vemos en obras que se nos presentan como arte contemporáneo, únicamente la carcasa de procedimientos de lo contemporáneo, pero sin un intento de resolverse con algo de lo constituyente del sujeto

320 LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit. Arte..., pp.67-68.

321 Ibidem, pp. 109-110.

322 GIEDION, Sigfried, op. cit. El..., p.108.

323 BADOS, Ángel, op. cit. La..., p.3.

en el mundo. Entenderíamos así, un desplazamiento desde un *homo symbolicum*³²⁴ hacia cierta humanidad creadora artística que desde nuestro enfoque podríamos llamar *homo pseudosymbolicum*, que sólo tendría intención de deconstruir símbolos anteriores, negándose a asumir el autoengaño necesario para la simbolización. De modo que, el artista posmoderno necesitaría recordarnos que el sentido se sustenta en la ilusión mediante su trabajo con las malas formas, hasta que por momentos y gracias a su práctica pueda ofrecernos una *buenamala-forma*, eternamente calmante y desconcertante.

2.6.IV La falta como sentimiento de malestar. El Sentimiento Trágico

*“Aquí, para vivir en santa calma,
o sobra la materia o sobra el alma”*³²⁵

En este punto trataremos de adentrarnos en lo vivido ante las obras de arte contemporáneas, percibido como sentimiento negativo que hemos nombrado habitualmente como sensación de *falta* o ausencia de *calma*. La dificultad se presenta en saber distinguir si estos sentimientos de falta, carencia, angustia, terror, melancolía, en definitiva sentimientos de malestar, son de un sujeto propiamente contemporáneo, o si por el contrario, son sentimientos que han acompañado siempre a lo humano. Es cierto que conectamos el sentimiento de *falta* percibido con una provocación propia de una situación posmoderna, cuestión por la cual a partir de ésta percepción se haría más evidente para nosotros el estado de relatividad permanente en el que ninguna verdad se mantiene en el tiempo. De modo que entenderíamos las obras de arte como contemporáneas en la medida que evidencian este estado de presente transportando sus problemas; en contraposición a obras anteriores que mantendrían la posibilidad de acceder a la significación. Acceso que permitiría un cierre al sentido, que nos hace relacionarlo con una calma equivalente a la proporcionada por el símbolo -símbolo que, como hemos descrito, también tomaría en su constitución a la buena forma tendente al cierre. La incomodidad producida por las malas formas podría interpretarse como la manifestación de un sentimiento de malestar, que hoy estaría dándose más por el aumento de dichas malas formas en nuestra creación posmoderna.

Por otra parte, este sentimiento de malestar posmoderno parecería un sentimiento atemporal cuando lo relacionamos con una sensación constante y permanente derivada de la imposibilidad humana por apresar-comprender-nombrar-dar sentido a lo Real. Cuestión que nos sitúa cerca de las observaciones de Foster, cuando describe como propio de una situación posmoderna contemporánea un retorno de lo Real, que es inasimilable, insimbolizable. Aunque al observar, este retorno y su consecuencia -malestar- sería inapropiado usarlo como

324 El concepto de *homo symbolicum* o animal simbólico es una expresión del filósofo Ernst Cassirer (1874-1945) para describir la capacidad de simbolización como característica principal del ser humano.

325 ESPRONCEDA, José de, citado por UNAMUNO, Miguel de, en *El sentimiento trágico de la vida*, Austral, Barcelona, 2011 (orig. 1913), p.257.

caracterización epocal ya que la *falta*, más allá de ser contemporánea, es humana.

Cuando se habla de la realidad posmoderna en relación a una cuestión sentimental, se repiten términos como el de la melancolía: “*Por el momento, nos encontramos en medio de una melancolía vaga «finisecular», inexplicable aparentemente*”³²⁶, o el de la angustia:

*Este presente mundano o significativo material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia.*³²⁷

En primer lugar, la melancolía vendría a ser descrita por Freud, como “*un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio*”³²⁸. Cuestión ésta que Kristeva relacionará con nuestro estado presente caracterizado por “*un orden simbólico en crisis*”³²⁹. De modo que, la caída de esos grandes relatos, de esa estructura exterior, hace que el sujeto pierda su interés por el mundo y desarrolle ese estado melancólico propio de la actualidad. A continuación, la angustia se relaciona con esta percepción de una posible dificultad para la creación simbólica que veníamos advirtiendo al hablar de nuestro presente en el que “*no hay angustia cuando falta el objeto causa del deseo; no es la falta del objeto lo que da origen a la angustia sino, por el contrario, el peligro de que nos acerquemos demasiado al objeto y de este modo perdamos la falta misma. La angustia es provocada por la desaparición del deseo*”³³⁰. Acercarnos demasiado al objeto sería perder de algún modo el velo que nos separa de él, un velo que sustentaría nuestra mirada dándonos acceso a lo Simbólico. Cuando este escenario se desmorona entramos en el mundo de la *obscena*³³¹, como la llamará Baudrillard: “*Mientras hay alienación hay espectáculo, acción, escena. No es obscenidad...el espectáculo nunca es obsceno. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo. [...] Lo obsceno es lo que acaba con todo espejo, toda mirada, toda imagen. Lo obsceno pone fin a toda representación*”.³³²

En este mundo obsceno en el que lo Real irrumpe arrasando con toda mediación posible, la angustia se hace sentir. “*El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una piel estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?*”³³³ Muchos autores parecen coincidir en que esta obscenidad provoca una mezcla de sentimientos, y tanto Lyotard como Jameson

326 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p.98.

327 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, p.66.

328 FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 2008 (orig. 1930), p.232.

329 FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p.169.

330 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit. *Mirando...*, p.24.

331 Baudrillard utiliza el concepto de *obscena* para advertir de un paso hacia la privación de toda intermediación entre el sujeto y el mundo; de la *escena* a la *obscena*.

332 FOSTER, Hal, op. cit. *La...*, p. 193.

333 JAMESON, Fredric, op. cit. *El...*, p.77.

coinciden en utilizar lo *sublime*, ya abordado en el primer capítulo, como la descripción de esta mezcla de sentimientos.

[...] lo que Susan Sontag definió, en una fórmula de gran influencia, como camp. Yo me propongo aquí un acercamiento diferente al mismo fenómeno, a través de la temática [...] de lo «sublime», tal y como se ha resucitado de las obras de Edmund Burke y de Kant; y es que quizá deberíamos aunar ambas nociones para dar lugar a una especie de sublimidad camp o «histórica». Como se recordará, lo sublime era para Burke una experiencia cercana al terror: el vislumbrar, a la vez con asombro y con espanto, el resplandor fugaz de algo cuya enormidad sobrepasa toda vida humana; Kant refinaría esta descripción para plantear la cuestión de su representación, de forma que el objeto de lo sublime ya no sea cuestión de la mera potencia y de la inconmensurabilidad física del organismo humano y la naturaleza, sino también de los límites de la figuración y de la incapacidad del espíritu humano para representar la inmensidad de tales fuerzas.³³⁴

Este sentimiento, es el terror del acceso directo a lo Real, es el retorno del terror cuando la ilusión fracasa y el velo de la representación simbólica se mantiene caído.

Y que no hay que esperar que en esta tarea haya la menor reconciliación entre los «juegos de lenguaje», a los que Kant llamaba «facultades» y que sabía separados por un abismo, de tal modo que sólo la ilusión trascendental (la de Hegel) puede esperar totalizarlos en una unidad real. Pero Kant sabía también que esta ilusión se paga con el precio del terror.³³⁵

Y no sólo Kant percibía el terror en la ilusión, sino el propio Hegel, como advierte Lyotard, “*La dialéctica de lo singular y lo universal que Hegel despliega con el título de la libertad absoluta dice él que desemboca necesariamente en el Terror*”.³³⁶ Es el descubrimiento de esa ambigüedad del signo que hace que toda verdad sea sospechosa de serlo, y de que todo intento de apresar lo exterior tenga que fundamentarse en el engaño, lo que lleva al terror. A éste no lo engendra, como argumenta Lyotard discrepando de Hegel, “*la criminal impaciencia que experimenta la ética universalista enfrentada a ese irrisorio obstáculo que son los datos singulares. Se trata más bien de esa interminable sospecha que cada conciencia puede plantear acerca de todos los objetos, incluso acerca de sí misma*”.³³⁷ Dado lo cual entendemos que habría dos sentimientos de terror; el primero consecuencia de lo Real aparecido ante lo humano, y el segundo, probablemente de la misma naturaleza, al darse lo humano cuenta de que cualquier intento de simbolización no llegará nunca a atraparlo.

Lo que parece distinguir al artista posmoderno del moderno es que el primero acepta, mediante su trabajo con las malas formas, que lo Real pueda aparecer en cualquier momento recordando la imposibilidad misma de que sea atrapado ni que el terror que provoca salvado. Por el contrario, el moderno trabaja con la posibilidad de salvarse de su sentimiento trágico a través del arte, como señalaba Oteiza con su formulación del *Ser Estético*.

334 *Ibidem*, pp. 77-78.

335 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p.26.

336 *Ibidem*, p. 65.

337 *Ibidem*, p. 82.

El problema es lo que te decía de la ultraderecha. Parece como si el hombre, si el ser humano, no estuviera hecho para vivir en esa relatividad, parece, pero yo creo que eso no es más que un espejismo, es decir, no es que no esté preparado para vivir ese relativismo sino que siempre ha vivido de otra manera, pero los tiempos han cambiado. Entonces, lo que habría que descubrir es la manera en la que el ser humano como tal, y en su plena dignidad y en su plena potencialidad como tal ser humano, fuera capaz de vivir en ese mundo que en principio parece hostil a lo humano, pero claro, si esto se hace rescatando modelos anteriores pues es difícil... Y parece que ahora todo va por la vía del rescate de ese tipo de cosas.

Entonces, desde el punto de vista de la operación artística se trata de eso, de estar ahí con toda su complejidad y quedarse ahí un rato y sufrir muchísimo [...].³³⁸

Este terror es el terror de lo Real, la muerte, lo inexplicable y es también el *Sentimiento Trágico* de la vida que trata de curar Oteiza:

Que el para supremo, de todos los paras que provocan mi acto de creador estético, el supremo objeto metafísico del arte, entre todas las limitaciones que trato por el arte de vencer, de trascender espiritualmente, de curar, es la Vida en la que llevo la muerte: es el sentimiento trágico de mi existencia (S.T.). Es el vector o fuerza motriz que provocará el choque de los factores estéticos en el primer miembro de la ecuación, provocando su transformación estética en la obra de arte.³³⁹

Este S.T.(Sentimiento Trágico) que pone a trabajar al artista como al hombre y que permite el símbolo y el lenguaje, parece ser un sentimiento constante y propio de lo humano que nos ha acompañado desde que el primer símbolo creara al hombre. Vínculo entre Oteiza y Unamuno, este sentimiento trágico lleva para el filósofo

tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo hombres individuales, sino pueblos enteros. Y ese sentimiento, más que brotar de ideas, las determina, aun cuando luego, claro está, estas ideas reaccionan sobre él, corroborándolo. Unas veces puede provenir de una enfermedad adventicia, de una dispepsia, verbigracia, pero otras veces es constitucional.³⁴⁰

Es un sentimiento que pone al ser humano a trabajar pero que regresa siempre porque nada de lo que haga podrá ser suficiente para aplacarlo, “Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo lo vital es antirracional, no ya sólo irracional, y todo lo racional, antivital. Y esta es la base del sentimiento trágico de la vida”³⁴¹. Unamuno expresará que de lo insondable del *anhelo vital* y lo inaccesible para la *razón*, se llega a un abismo en el que conviven excepticismo y desesperación, y que es de la unión de ambas que se funda la *esperanza* del *sentimiento vital*. Este sentimiento entonces nacerá de una tensión entre la vida y la razón, ya que según el autor, “La paz entre estas dos potencias se hace imposible, y hay que

338 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...,

339 OTEIZA, Jorge, *Ejercicios espirituales en un túnel*. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida, Hordago, Donostia, 1984, p.63.

340 UNAMUNO, Miguel de, op.cit., p.63.

341 *Ibidem*, p.78.

*vivir de su guerra. Y hacer de esta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual*³⁴².

Oteiza, que dará cuenta de los escritos de Unamuno extrayendo su *Sentimiento Trágico* de ellos, defenderá en su propia *guerra* al arte como la posibilidad de curar este terrible sentimiento:

*El artista procede desocultando siempre el sentido y la significación de lo que nos rodea, curando nuestras limitaciones y nuestros miedos que constituyen esa incomodidad existencial que, ante el supremo temor metafísico de la muerte, llamamos sentimiento trágico de la vida.[...]. En el arte se cura, se trata de curar, el sentimiento trágico, devolviendo el hombre a la Naturaleza con un dominio espiritual sobre ella (y también sobre la muerte). El arte pretende hacer de la naturaleza débil del hombre un estilo de hombre libre y natural.*³⁴³

Esta será su aproximación hacia su formulación del *Ser Estético*, un ser que trata de curar ese S.T. a través de la creación artística; es decir, una solución estética para vencer a la muerte, que Oteiza ve posible plantear en arte, estableciendo “una ecuación existencial que nos definirá la especie ontológica de nuestra solución estética”.³⁴⁴ Porque en este deseo de calmar el sentimiento trágico de la vida, el hombre procede creando, deseando crear y creando, ya sea el arte, la idea o a Dios.

*Y este sentimiento -obsérvese bien, porque en esto estriba todo lo trágico de él y el sentimiento trágico de toda la vida-, es un sentimiento de hambre de Dios, de carencia de Dios. Creer en Dios es en primera instancia, y como veremos, querer que haya Dios, no poder vivir sin Él. [...] Y Dios no existe, sino que más bien sobreexiste, y está sustentando nuestra existencia existiéndonos.*³⁴⁵

*No es, pues, necesidad racional, sino angustia vital, lo que nos lleva a creer en Dios. Y creer en Dios es ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista.*³⁴⁶

Pero hoy, cuando los grandes relatos no sirven, cuando generar símbolos no parece tarea fácil, el S.T. se presenta más vivo que nunca para ser aceptado y vivido. Un vivir aceptando que “lo absoluto, lo irrevocablemente irracional e inexpressable, es intrasmisible”³⁴⁷ y que el ser humano tendrá que aprender a vivir con este “miedo que le produce el caos de lo insignificante”,³⁴⁸ sin combatir contra ello pensando que hoy es posible “reconstruir una narración creíble en la cual se contará la herida de este fin de siglo y en la que esta herida llegará a cicatrizar”.³⁴⁹ Porque este procedimiento del intento de curación que ve Lyotard unido al moderno, es propio de aquel que pretende legitimarse por la idea de libertad y que, siguiendo al autor, se convertiría en germen del

342 Ibídem, pp.143-144.

343 OTEIZA, Jorge, op. cit. *Ejercicios...*, p. 164.

344 OTEIZA, Jorge, “Mito de Dédalo y solución existencial en la escultura” [en línea, conferencia pronunciada en el Ateneo de Bilbao 26-2-1951], p.7, disponible en: <<http://www.museoteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=3188&bd=fondod>> [Consulta: 16 de septiembre de 2013].

345 UNAMUNO, Miguel de, op.cit. p.195

346 Ibídem, p.208.

347 Ibídem, p.160.

348 BADIOLA, Txomin, op. cit. *entrevista...*

349 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, pp. 40-41.

totalitarismo; de una *Idea* de un nosotros singular nombrado que eleva la pretensión de dar nombre a este supuesto fin que persigue la historia humana. Parecería que este proceder moderno, movilizado por este intento de dar cura a nuestra angustia, estaría enterrando, más bien, la verdadera posibilidad de libertad con buenas formas. ¿Tendremos que elegir entonces entre la calma de ese sentimiento trágico a través de una buena forma y la libertad que otorga el descubrimiento obscuro de la mala forma?

*La gente piensa que, cuando se trata de una obra clásica, la cierta tranquilidad que percibe proviene de su buena forma; están obviando la cantidad de convenciones que existen ya sobre esa obra, que son las que crean la ilusión de estar protegidos; pero si de repente le quitas toda esa hojarasca te das cuenta de que el problema que te está planteando es de una entidad mucho mayor, no está allí para someterte a su prestigio sino para hacer valer lo que tienen de problema...por eso todas las grandes obras de la historia, todas las grandes obras, son enigmáticas...*³⁵⁰

La manera de solventar esta melancolía, este pesar, que ve Foster mirando a Lacan, será la de la repetición del síntoma como *anamnesis* u olvido activo, que dirían tanto Lyotard como Žizek. “Lo traumático como encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido”³⁵¹. Esta repetición serviría para tamizar lo Real, en palabras de Foster, quién, rescatando las ideas de Lacan, relacionaría la repetición del síntoma o significante con una posibilidad de contención del retorno de lo Real traumático. Este Real retornado, esta *tuché*,³⁵² la encontramos similar al terror que producirían algunos artefactos posmodernos que trabajan mostrando la desilusión del símbolo a través de su forma. Estas formas posmodernas que entendemos necesarias, *des-procuran* la calma a través de unas estructuras abiertas que trabajan en la superficie de la representación, y que en ocasiones repiten el síntoma hasta derivar en un simulacro del propio síntoma. De lo que atañe a esta deriva en simulacro trataremos más adelante, pero en lo que respecta al arte decir que aunque Oteiza trabaje en la idea de curar el S.T. a través del arte, tal vez el arte no esté ahí para curar ni calmar, como dice Badiola, aunque el propio trabajo del arte nos lleve a vérnoslas, más si cabe, con ese sentimiento.

Lo que quiero decir es que parecería que el arte como «religión» estaba destinado a liberar de la angustia al humano pero el arte como arte no está destinado a liberar de angustia al humano sino todo lo contrario, era poner en cuestión ese paraguas. O sea que el arte es siempre un ejercicio de responsabilidad absoluta, o sea que no se conforma con lo que parece provocar una felicidad tontorróna, en el sentido de que bueno así estamos tranquilos, no, el arte siempre añade...

NV- ...siempre es incómodo. ¿Y siempre es revolucionario? ¿o siempre va en un poco en contra de lo Simbólico establecido en el momento?

TB- Sí, yo creo que sí, porque esto es un ejemplo ¿no?, quiero decir que los artistas funcionaban teóricamente

350 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

351 FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, p.136.

352 Tuché (extraída así del libro de Foster *El Retorno de lo Real*, pero también escrita como *tyché, tiqué, tuché*) es un concepto francés que usa Lacan para describir el retorno de un encuentro traumático con lo Real.

con las órdenes directas de los sacerdotes, pero hay obras buenas y obras menos buenas. Las buenas, son las que funcionaban con esas órdenes pero que además introducían ese elemento de...

NV-...inestabilidad.

[...]

NV- ¿Ya no es revolucionario entonces o sigue siéndolo?

TB- No es revolucionario en el sentido de que va contra un orden instituido, porque ese orden está diluido y despersonalizado, pensemos en «los mercados». Aunque, en el fondo, también va en contra de ello porque hay mucha gente que, de alguna manera, desde el poder, desde las instancias que controlan las cosas para las cuales esta idea de lo fragmentario les conviene mucho, la globalización, todas estas cosas, a esa gente le interesa una cierta pasividad. Entonces el arte ahí siempre, en esa especie de adiestramiento que para vivir en medio de todo esto, no es un adiestramiento digamos anestésico, no, es un adiestramiento de las personas para ganar autonomía dentro de esa dispersión o de ese caos, una autonomía que ahora mismo no tienen...

NV- ¿Siempre es una herramienta de libertad?

TB- El arte, yo creo que sí. Primero para el artista, fundamentalmente, y luego pues para quién quiera acompañarlo en el viaje...³⁵³.

Entendemos entonces, que eso a lo que llamamos *falta*, cuando es comprendida como carencia negativa, puede estar debida a nuestros propios modos de ver (pos)modernos, ya que, “Retroactivamente, la mirada moderna ha percibido como incompletud la inconsistencia posmoderna del Otro”.³⁵⁴

2.7.V Anhelos de pasado y de sentido como síntomas de su falta: lo que nos une a modernos y posmodernos

A través de este trabajo hemos ido viendo ciertas distinciones de comportamiento entre modernos y posmodernos, entre los que describimos el cambio formal, de la buena forma a la mala forma, como uno de los rasgos que sitúa una diferencia entre ambos. Sin embargo, como apuntábamos desde el primer capítulo, modernidad y posmodernidad deben verse simultáneamente para poder observar que lo que comparten es también lo que las define. En este punto nos centraremos en eso que parecería unirlos como contemporáneas: el deseo. Como ya apuntaba Badiola, el deseo sería aquello que comparten modernos y posmodernos, sin embargo, la cuestión no radica en acercarnos directamente a descubrir este deseo común, porque su condición es presentarse como misterio. Por tanto, se propone un acercamiento a cierto tipo de anhelos que parecen darse desde la modernidad (incluso antes) hasta nuestro presente, mediante algunas repeticiones en arte que podrían estar mostrándolos. Aunque comprendemos que estos anhelos pueden ser múltiples, aquí nos centraremos en dos: el deseo de retornar al pasado y el deseo de sentido, entendido también como deseo de unidad. Con estas aspiraciones que mostrarían la falta misma de aquello a lo que se aspira, también

353 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

354 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit. Mirando..., p.241.

podemos situar la posibilidad de un lugar común como lugar del deseo.

2.7.1 Deseo de retornar al pasado

En lo referente a esta necesidad de pasado, la introducíamos en el primer capítulo a través de algunos rasgos característicos de las obras de arte posmodernas tales como: *alegoría, pastiche, apropiación, repetición, copia y textualidad*. Estos rasgos irán describiendo un panorama en la actualidad, en el cual se manifiesta la necesidad de recordar algo ya vivido y de rescatar ese pasado a través de la repetición. Entendemos que este pasado aparece como necesidad tanto para la modernidad como para la posmodernidad, aunque el pasado mismo pueda haber variado en su referencia o significado. Ciertamente veíamos que en ambos casos se diferenciarían las formas de traerlo a presencia, con una forma más moderna tendente a la sublimación, y la otra más posmoderna que destacaría por la desublimación. Sin embargo, creemos que ambos puntos pueden estar dándose simultáneamente en los artistas, los cuales conseguirán desublimar ciertos aspectos pero no podrán escapar de la sublimación de otros.

*La historia mítica ofrece, pues, la paradoja de estar simultáneamente unida y desunida por relación al presente. Desunida, puesto que los primeros ancestros eran de una naturaleza distinta a la de los hombres contemporáneos: aquéllos fueron creados, éstos, son copistas; y unida, pues que, desde la aparición de los ancestros, nada ha ocurrido como no sean acontecimientos cuya recurrencia borra periódicamente su particularidad.*³⁵⁵

En esta circunstancia de “utilización” del pasado, éste podría considerarse

*no como una cosa muerta sino como una parte inseparable de la existencia. Cada día comprendemos más la sagacidad de la sentencia de Bergson de que el pasado corroe continuamente el futuro. Todo depende de cómo se considera el pasado. Actualmente dos son los modos posibles de entender el pasado: uno es el considerarlo un útil diccionario del cual pueden discernirse las formas. El siglo XIX ha usado precisamente el pasado como una evasión del presente, disfrazándose con las formas de épocas transcurridas. El método que emplea 1960 es mucho más sutil. Este agasaja el pasado seleccionando de vez en cuando de entre los detalles: arcos agudos, pórticos renacentistas, cúpulas, y esforzándose después para agraciarnos con una chispa surrealista a fin de obtener una «poética» expresión de 1960. Los artistas creadores de este periodo siguen otro sistema. [...]. En sus obras, pasado, presente y futuro se confunden en la invisible unidad de destino humano.*³⁵⁶

Y es que esta diferencia en los procedimientos de uso del pasado, puede observarse tanto una posibilidad para la legitimación del mismo como otra para su deslegitimación. El artista Jon Mikel Euba (1967) distinguirá en estos modos de utilización del pasado

355 LÉVIE-STRAUSS, Claude, op. cit. *El...*, pp.342-343.

356 GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, Dossat, Madrid, 1982 (orig. 1941), p.XIX.

a dos tipos de artistas: por un lado al que definirá como *académico*, para el cual estos rescates tendrán como finalidad su propia legitimación y la de sus referencias, y por otro al *no académico*, que utilizará los rescates por pura necesidad, sin una finalidad. Sobre este mismo asunto habla Lévi-Strauss, viendo en este traslado del pasado un rasgo evidente de legitimación del arte posterior al tomar como ejemplo a los *grandes maestros* o al *pintar como los grandes maestros*.³⁵⁷

Así como el paciente trata de elaborar su problema presente asociando libremente elementos aparentemente inconsistentes con situaciones pasadas, lo cual le permite descubrir sentidos ocultos de su vida, de su conducta, así también se puede considerar el trabajo de Cézanne, Picasso, Delaunay, Kandinsky, Klee, Mondrian, Malevitch y, finalmente, Duchamp, como una «translaboración» (durcharbeiten) efectuada por la modernidad sobre su propio sentido.

*Destino de repetición o citación. [...] Si abandonamos esta responsabilidad con seguridad nos condenamos a repetir sin desplazamiento alguno la «neurosis moderna», la esquizofrenia, la paranoia, etc., occidentales, fuente de los malestares que hemos conocido durante los últimos siglos».*³⁵⁸

Sea del modo que sea, desde una necesidad de legitimación propia como contemporáneos y del arte del pasado que se toma como referencia o desde una necesidad de asumir este pasado como un significante más al que acudir como artistas, se distingue la existencia de una necesidad de pasado, del rescate, de retomar algo anterior.

*[...] el arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que librarse, no tiene sentido aún cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en general. [...] Parte de lo que define al arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. [...] Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte».*³⁵⁹

También se aprecia en obras de arte contemporáneas la necesidad de traer a presencia el pasado de manera distinta, dándole la posibilidad de no estar cerrado al sentido que le otorgaba la historia y los discursos de poder, “*pues en estas obras encontramos una referencia y un eco del pasado (artístico), sin lugar a dudas, pero es una referencia que existe en tanto que desequilibra nuestras estructuras conscientes con respecto a la historia, la memoria y a todos los protocolos compasivos que conforman nuestra experiencia de vida*”.³⁶⁰ Esta misma manera de relacionarnos con las citas del pasado, es algo que define nuestro período. Porque, como advertían Deleuze y Guattari al hablarnos de la apropiación, es este tipo de *cita despiadada del pasado* producirá la colisión y fragmentación de las culturas, generando la desublimación y el cuestionamiento de la ley³⁶¹. Como dirá Danto respecto a las apropiaciones de las obras de otros tiempos,

357 LÉVI-STRAUSS, Claude, op. cit. *Arte...*, p.62.

358 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p.93.

359 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, pp.27-28.

360 BADIOLA, Txomin, *Txomin Badiola: Esculturas i panels. Nova York 1990-1991* [Catálogo], Galería Joan Prats, Barcelona, 1992, pp. 23-24.

361 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, citados por GUASCH, Anna María, en “Must Reads” [en línea], disponible en: <<http://www.2-red.net/juanmartinprada/resenasjmp/mustreadsanna.htm>>

y cómo define nuestra época el modo de relación que tenemos con sus formas desde nuestra época, “*mientras todas las formas son realmente nuestras, no podemos relacionarnos con ellas de la misma manera en que lo hicieron aquellos originalmente con sus propias formas*”.³⁶²

Txomin Badiola explica este tipo de recurso o técnica en relación a la textualidad, ya mencionada, en la que los referentes no están solos sino que un signo remite a otro y esto favorece la conectividad entre las obras. Como él mismo explica:

En mi caso, si escojo un Caravaggio ya no es un chico que está haciendo no se qué, la imagen que se ve allí, sino que además es un Caravaggio y además es del siglo XVI, y además es el cuerpo de discurso que ha generado y además es la vida de Caravaggio y además es las películas que se ha hecho sobre Caravaggio...o sea que cada signo arrastra una tremenda multiplicidad de signos. Yo trabajo con esa idea que, en estricto sensu, no debería llamarse metalingüística, sino que yo la llamo textual. La idea de texto de Barthes. Es decir que el texto es una especie de confluencia de muchos otros textos y cada vez que comparece un signo comparece acompañado de todos los demás. Buena parte del trabajo queda en el espectador, que es el que tiene que conducirse dentro de estos signos. Porque va a depender mucho también de su bagaje y de la participación que tenga él en toda esa enciclopedia, porque claro para alguien que no sabe quién es Caravaggio va a decir «pues esto qué es, un chaval ahí que está haciendo no se qué», pero si sabe qué es...pues se añaden todas estas cosas. Lo textual es parte importante de mi modo de trabajo habitual.»³⁶³

Y sobre estas referencias al pasado añade que en su caso lo vive como una necesidad, habiendo podido aprenderlo como recurso de Jean-Luc Godard (1930):

Yo lo aprendí de Godard desde luego. Para mí fue un shock porque desde luego no es algo que aprendes racionalmente. Fui a ver la primera película de Godard, sería a finales de los 70, «Pierrot le fou», fui a verla y cuando salí de allí yo dije ¡qué ha sido esto!, me quedé anonadado, no sabía lo que había visto, no me había enterado de qué iba, pero sabía que era absolutamente fundamental para mi vida lo que acababa de ver.»³⁶⁴

Comprendemos que esa necesidad de pasado haya existido y exista en los artistas, algunas veces de manera más soterrada e inconsciente y otras, como en el caso de Badiola, de forma más explícita y trabajada conscientemente desde un momento dado. En posmodernidad estas producciones contemporáneas, en las que aparecen citas al pasado (explícitas o no), se hacen de manera cada vez más consciente y buscada por los artistas. De algún modo esta cuestión ha podido convertirse en práctica estilística como apunta Euba, en el caso de los artistas a los que llama académicos. Pero ya sea por moda, por una legitimación, una desublimación o por pura necesidad consciente o inconsciente, una de las cuestiones fundamentales que distinguirá la práctica artística contemporánea, radicaría en el continuado uso del pasado. Esta “biblioteca” de informaciones y representaciones

[Consulta: 26 de agosto de 2010].

362 DANTO, Arthur C., op. cit., pp.206-207.

363 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

364 Ídem.

en la que vivimos, promueve que se practiquen tanto la textualidad como el pastiche o la alegoría, todos ellos modos en los que la obra se monta sobre otras precedentes. La abundancia de elementos tomados de estilos o periodos anteriores, clásicos o modernos, y la poca consideración que se tiene por el contexto de origen de los mismos, permite la presencia y coexistencia de una amalgama de rasgos muy diferentes entre sí. Esta amalgama intertextual, define una advertencia muy clara en la actualidad, que este retorno no aparece como posibilidad de retornar a las fuentes (que sería caer de nuevo en la ilusión), sino más bien como un deseo de retorno como imposibilidad. Pero este deseo que se mantiene como una necesidad, aparentemente vital para muchos de nosotros, parece tener explicación en relación a la fractura de lo Simbólico establecido y en su consecuencia de melancolía. A su vez también relacionado, con cierta falla en la simbolización como apunta Žizek para el cual el retorno de los muertos sería *“el signo de la perturbación del rito simbólico, del proceso de simbolización; los muertos retornan para cobrar alguna deuda simbólica impagada”*³⁶⁵.

2.7.2 Deseo de sentido, deseo de unidad

Al igual que el deseo de pasado, también encontramos algo relevante en la práctica posmoderna como es que, pese a trabajar con la mala forma, parece existir un deseo de sentido, cierto anhelo de unidad, del que da cuenta el arte y también los artistas. De ellos partimos, más concretamente de Badiola, para acercarnos a este deseo de sentido que el artista expresa a través de Lyotard y Oteiza:

*Aún diría más, la búsqueda se sabe de antemano fracasada, y así, la derrota de este Minotauro (aspiración a un sentido) que combatimos en el Laberinto de los textos artísticos y las categorías culturales, sociales y políticas, puede ceder su importancia ante el combate con el Laberinto mismo. [...] Esta posición, sin embargo, genera cierto flujo energético, por cuanto la aspiración al sentido ya da cierto sentido a la operación artística y en su desarrollo puede arrastrar y desmontar todo lo convencional que la soporta. Implica un deseo entendido en su doble articulación de presencia y ausencia, como movimiento hacia lo deseado y por lo tanto ya presente en quien desea, pero tan solo en su característica de ser ausente; la consumación del deseo sería su aniquilación como tal y como ha explicado Lyotard: «lo que quiere el filósofo (podríamos añadir que también el artista) no es que los deseos sean convencidos o vencidos, sino que sean examinados o reflexionados». Si es interesante un proceso deconstructivo en el seno de una sociedad transformada por los medios de masas, lo es, precisamente porque existe este deseo de sentido.*³⁶⁶

De este modo el artista posmoderno, aunque implicado en la caída de los sentidos, en la deconstrucción de los mismos, en fagocitar la total naturalidad de la ausencia de sentido, también siente una *aspiración a cierta unidad*³⁶⁷, una unidad imposible como unidad de sentido.

365 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit. Mirando..., p. 48.

366 BADIOLA, Txomin, op. cit. Txomin Badiola: Esculturas/Sculptures..., p.27.

367 Ibídem, p. 34.

Porque estos anhelos de sentido, de unidad, de pasado, de símbolo, de trascendencia o de permanencia, son susceptibles de mostrar también las carencias con las que topamos en la actualidad. Un deseo de unidad que evidenciaría de manera ambivalente como indica Lyotard, *“que esa unidad falta, pero también la unidad del deseo demuestra su presencia”*³⁶⁸. Ya que este mismo deseo sería el que nos pone a funcionar. Algo equivalente a lo que nos explica Txomin cuando dice: *“Sabíamos que esa necesidad de sentido ya no podía tener una forma unitaria y por lo tanto que se trataba de una aspiración fracasada de partida, pero no importaba porque, aunque fracasada desde el principio, aún podría servir. Es como la zanahoria que le pones al burro para que ande...”*³⁶⁹. Y si podría parecerse contradictoria esta búsqueda en sí misma, Badiola nos explica:

*Volviendo al principio, tú dices, «es contradictorio», no es que sea contradictorio, lo es, pero en el fondo no lo es porque, por poner un ejemplo, en relación a un sentimiento de lo trascendente, tú puedes ser completamente ateo, completamente materialista, pero muchas veces casi como coartada necesitas aceptar un cierto nivel de trascendencia, sabes que esa trascendencia no es real pero la necesitas para seguir, y no solo para eso, sino precisamente porque es la manera que, durante el proceso, en el camino, sucedan cosas. Y cuando sucede algo en el camino es que la cosa va bien, es decir que es productivo.*³⁷⁰

Parecería entonces que lo importante es el proceso, en el cual el artista está involucrado independientemente del resultado de la obra como unidad de sentido, ya que es en el propio proceso donde se van desmontando estos sentidos. El artista trabaja en la complejidad del mar de significantes, trata de revelar esa misma complejidad y advertirnos, como diría Euba, que *nada tiene sentido*, que no existe una unidad de sentido en la obra de arte, sino *el arte como hijo de lo poético*³⁷¹ y en sí mismo desunión del lenguaje. Con lo cual, el arte no aboga por el sentido, no es tendente a la unidad, sino que será más bien la angustia y la necesidad de calmar la herida existencial de lo humano, la que nos provoque ese deseo de unidad. Deseo de unidad que, al igual que el deseo de pasado, puede presentarse de diferentes formas en la contemporaneidad, como la utilización de los discursos que acompañan a las obras de arte para no sólo legitimar sino procurar un marco con el que sea posible cierto sentido que escapa a la obra. Existen diversidad de dispositivos de poder que tratan de aunar esta fragmentación de la forma, muchos utilizados por los propios artistas inevitablemente, a consecuencia de ese deseo de unificación.

*A medida que la producción de un arte moderno agotado se hace cada vez más porosa, y se admite que cada vez más citas del arte del pasado penetren en el campo de la imagen, este territorio abierto y ecléctico debe ser reintegrado y reunificado de algún modo si se desea preservar su valor «artístico» (y por lo tanto su valor en el mercado).*³⁷²

368 LYOTARD, Jean-Francois, *¿Por qué filosofar?*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, (orig.1989), p.117.

369 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

370 Ídem.

371 Esta idea se extrae de la entrevista a Txomin Badiola en la cual el artista observa que *“lo poético es la madre del arte”*.

372 KRAUSS, Rosalind E., op. cit. *La...*, p. 206.

La investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la «política cultural» y por el mercado del arte y del libro. Lo que se le aconseja tanto por un canal como por el otro es que suministre obras que en principio estén relacionadas con temas que existen a los ojos del público al que están destinadas y que, a continuación, estén hechas de tal manera («bien formadas») que el público reconozca aquello de lo que las obras tratan, comprenda lo que se quiere significar, pueda darle o negarle asentimiento con conocimiento de causa e incluso, si es posible, pueda extraer de aquellas que acepta cierto consuelo.³⁷³

Cierto consuelo que, como venimos advirtiendo con Txomin, no es la función que el arte deba darnos sino más bien la contraria, la de manifestar desde el desequilibrio que son las estructuras externas al arte las que pretenden cerrarlo en una unidad, en un simple significado. Dispositivos que, como el pedestal, convierten a las representaciones a las que limitan en representaciones de la permanencia y del poder al otorgarles el lugar simbólico para ello.

De este modo, será el deseo el que nos mueva hacia la forma. Deseos que en el propio anhelar, mostrarán la carencia de lo deseado, que será la que mantenga la posibilidad para la creación:

He aquí, pues, por qué filosofar -y por qué hacer arte-: porque existe el deseo, porque hay ausencia en la presencia, muerte en lo vivo; y porque tenemos capacidad para articular lo que aún no lo está; y también porque existe la alienación, la pérdida de lo que se creía conseguido y la escisión entre lo hecho y el hacer, entre lo dicho y el decir; y finalmente porque no podemos evitar esto: atestiguar la presencia de la falta con la palabra.³⁷⁴

2.8.II Cuando el arte no consigue ser símbolo. Excediendo la representación hacia la deriva del simulacro

Como veníamos advirtiendo a lo largo de esta reflexión investigadora, parece sentirse que el arte posmoderno no se acerca tanto al *símbolo* porque tiende a trabajar más en la superficie del mismo, esto es, en la representación. La *mala forma* posmoderna y su proliferación atestiguan no sólo la necesidad de la misma para recordarnos que la verdad se fundamenta en la ficción, sino que es esta misma convivencia con la relatividad la que no nos permite caer en la ilusión de la representación. Sucumbimos a pequeñas ilusiones por momentos claro está, pero también recurrimos a formas rotas, fracturadas, abruptas que nos dan también al mismo tiempo, la posibilidad de una existencia con la desilusión. En un mundo hiperreal, como el posmoderno, cuyo fundamento se apoya en la *imagen*; esta imagen permite tanto el acceso a la ilusión como, en su movimiento de una a otra, llegar a la desilusión, al relativizarse los significados que otorgábamos como propios de esa *imagen* en la multiplicidad de las mismas. Ambas cuestiones, ilusión y desilusión, son fundamentales para poder ingresar en mundo de

373 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *La...*, p.18.

374 LYOTARD, Jean-Francois, op. cit. *¿Por...*, pp.163-164.

lo humano, ya que es gracias a la ilusión que tenemos la capacidad perceptiva humana.

Con la *imagen*, con esta representación de la apariencia, entramos en el mundo de la escena. Llamamos exceso en el trabajo de la representación, a una praxis que ya no atiende a crear la ilusión de apresar lo Real, sino más bien que se ocupa en sacar a la luz ese entramado engañoso. Cuando se trabaja únicamente en este nivel de las apariencias, en el que las imágenes pueden confundirse con algo ya dado, a veces ocurre en arte que se trabaja con imágenes sólo mostrando lo que ya existe. Así, muchas veces vemos trabajos que únicamente son registros o muestras de ellos, que se quedan en esa provocación, en esa seducción, en esa ilusión propia de la imagen, pero que no llegan a ser algo más allá. De estas confusiones en el arte nos habla Jon Mikel Euba, advirtiéndonos de un fuerte *analfabetismo de la imagen*³⁷⁵ en la actualidad al equivocar la producción de imágenes con el mero registro o el documento de una acción en arte. Podríamos entender, siguiendo esta idea de Euba, que la *imagen* conlleva una simbolización, una construcción más allá del registro que pueda dar un medio determinado. Digamos que nos encontramos en una situación en la que, por un lado se trabaja con un exceso de “imágenes” que no llegan a ser construcciones simbólicas, y por otro se hacen cada vez más necesarias las *malas formas*. Entendemos que entre ambas cuestiones, *imagen* y *mala forma*, existen diferencias, ya que si bien la *imagen* necesita o se fundamenta en la ilusión para darse, lo que la *mala forma* hace es imposibilitar que esa ilusión se dé promocionando el acceso a la desilusión. Aparentemente parecería que las obras contemporáneas más relacionadas con la *imagen*, nos permitirían el acceso a cierta *calma* similar a la otorgada por el *símbolo*, sin embargo se trataría sólo del consuelo de la ilusión generada por la imagen, que desaparece en el momento en el que esta ilusión queda desacreditada como “falsa realidad” u otra ilusión toma su lugar. Lo fundamental radicaría en que, tanto la ilusión de la *imagen* como la desilusión de la *mala forma*, son cuestiones que movilizan al artista, que ponen a funcionar nuestro deseo y que nos generan ganas de seguir trabajando. El problema surge cuando en este proceso de *copia de la copia*, en la que se establece un trabajo con las apariencias, surge algo que ya no pertenece al campo de la ilusión, al campo de la seducción, sino al de la *fascinación*. Aquí estaríamos hablando del *simulacro*, concepto introducido por Baudrillard muy relacionado con la imagen, porque surge con el trabajo de la misma, aunque diferente a ella, ya que si la imagen ilusiona el *simulacro* fascina. La fascinación, a diferencia de la ilusión, paraliza, mortifica y no deja posibilidad para el deseo. Es un embrujo, un hechizo de algo que no tiene ya origen. Con el *simulacro* la ilusión ya no es posible porque ya no es simbolización, sino, como dice Baudrillard, se trataría de la proximidad absoluta con lo Real. Así, tratando de describir el *simulacro*, vemos que se distancia tanto de la *imagen*, como de la *representación* y de la *mala forma*, al no trabajar con la simbolización y al no permitir la ilusión. Sus cualidades serían las del acontecimiento, provocando esa fascinación en el receptor que le hace creer estar ante la Cosa misma, ya que los simulacros toman la misma forma de lo que están simulando. De este modo, en el caso del arte, un simulacro tendría exactamente el mismo aspecto formal que las obras; simularían ser arte. Por tanto percibiríamos al simulacro como

375 EUBA, Jon Mikel, entrevista realizada al artista los días 2, 4, 6, 10 y 18 de julio de 2013.

tal, al percatarnos mediante la experiencia de estar en el orden de la fascinación y del engaño, como espectadores o creadores del mismo.

Es Baudrillard el que nos va revelando todo lo que el simulacro supone en este presente que describe como *hiperreal*.

No se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y en cortocircuito todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse -tal es la función vital del modelo de un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no cede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte.³⁷⁶

Simular, según Baudrillard, sería fingir lo que no se tiene, y remitiría así a una ausencia, al igual que veíamos con la representación como la presencia de una ausencia, pero nada tendrá que ver ya con la representación que muestra la ambivalencia del signo a través de su capacidad de interpretación del mismo, sino que para el simulacro no sólo la ilusión no es posible sino que tampoco la realidad. *“Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”³⁷⁷*

Baudrillard describe que del mismo modo que existió una etapa para lo Imaginario, al igual que hubo una fase de poder para lo Real, ahora se nos presenta esta etapa de poder del simulacro, la cual relata a través de fases consecutivas en la imagen:

Las fases sucesivas de la imagen serían estas:

-es el reflejo de una realidad profunda

-enmascara y desnaturaliza una realidad profunda

-enmascara la ausencia de una realidad profunda

-no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

En el primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento.

En el segundo, es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico. En el tercero, juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio. En el cuarto, ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación.

El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Los primeros remiten a una teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la ideología). Los segundos inauguran la era de los simulacros y de la simulación en la que ya no hay un Dios que reconozca a los suyos, ni Juicio Final que separe lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, pues todo ha muerto y ha resucitado de antemano.³⁷⁸

El simulacro es descrito, por este autor, como el asesinato de toda forma simbólica, siendo así convendría no aceptar un arte como simulacro, ya que en el momento en el que éste fuera simulacro entendemos que dejaría de ser arte. *“Ciertas obras contemporáneas rechazan el*

376 BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 2007 (orig. 1978), pp. 7-8.

377 *Ibidem*, p. 14.

378 *Ibidem*, pp. 14-15.

antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo Imaginario y lo Simbólico contra lo Real. [...] Cierta arte posmoderno quiere romper esta negación, esta sublimación, de la mirada, lo cual, para Lacan, es romper con el arte como tal".³⁷⁹ También estaría relacionado directamente con lo que Oihana Garro *advierde* entre *abjectar* y *abyección* en arte, ambos conceptos desarrollados por Julia Kristeva:

*La hechura del arte abyecto se instala «cercano a los límites del cuerpo violado» como lo denomina Julia Kristeva. Un arte donde se sugiere la posibilidad de una representación sin escena, ya que el objeto presentado, está demasiado cerca del espectador, y demasiado cerca del artista. Una posibilidad o un deseo que es imposible, que siempre sobrelleva una desilusión, ya que hasta el momento entendemos toda obra de arte como si fuera una ficción. Por ello defendemos que no hay un arte abyecto, pero sí un arte cercano a lo abyecto.*³⁸⁰

Esto es, que no hay un arte Real, sino un arte cercano a lo Real o en el que lo Real se presenta.

Por el momento entendemos que podemos encontrar simulacros dentro y fuera del arte, y que incluso hay "artistas" que podrían estar dedicándose profesionalmente a realizarlos, pero desde nuestra posición defendemos que estos artefactos no son los que pueden posibilitar una verdadera expresión ni emoción artística, sino que serían los que juegan a estar en el límite de convertirse en simulacro pero sin dejar de mantener un compromiso con la simbolización. Tal vez sea muy atrevido por nuestra parte descartar a los simulacros como entes que no podrían catalogarse como arte, pero defendemos un arte que es representación, que necesita de ella para serlo, aunque vaya en contra de sí misma. El simulacro en cambio, pertenecería más al campo informe de lo fenoménico, que aunque pueda afectarnos aparentemente de igual modo, sólo funcionaría en un grado de apariencia fantasmática; ya que como percibe Žizek, nos encontraríamos en una sociedad que deriva hacia la ética del mismo (del fantasma) y en una lucha contra él, necesitaríamos del trabajo con la simbolización para "*adoptar una especie de «olvido activo», aceptando la ficción simbólica, aunque sepamos que «en realidad, las cosas no son así»*".³⁸¹ Con lo cual, podemos soportar que categorías como la cultura hayan sido apoderadas por el simulacro, incluso que la propia categoría de "arte" no sea ya más que un fantasma, pero desde nuestra defensa de la praxis como generadora de arte, o sea desde nuestro trabajo con la representación, siempre veremos al simulacro como lo falso que trata de apoderarse de nuestra realidad. Ante un mundo en el cual el simulacro parece estar queriendo apoderarse de toda mirada, muchos de los resultados de nuestras prácticas artísticas serán absorbidas como un simulacro más:

[...] no es extraño que la película de la «actualidad» produzca una impresión siniestra de kitsch, de «retro» y de porno a la vez. La realidad de la simulación es insoportable, más cruel que el teatro de la crueldad de Artaud. [...] Toda dramaturgia e incluso toda escritura real de la crueldad ha desaparecido. La simulación es quién manda y nosotros no tenemos derecho más que al «retro», a la rehabilitación espectral, paródica,

379 FOSTER, Hal, op. cit. *El...*, pp. 144-145.

380 GARRO, Oihana, *Los lugares de lo real en el arte contemporáneo*, [Trabajo de Suficiencia Investigadora dirigido por Ana Arnaiz y codirigido por Marina Pastor], Dto. de escultura, UPV/EHU, 2005, p.51.

381 ŽIŽEK, Slavoj, op. cit., *Mirando...*, p. 275.

de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión (incluido Artaud que, como el resto, tiene derecho a su «revival», a una segunda existencia como referente de la crueldad).³⁸²

A esto se refería Euba cuando al hablarnos de ese *artista académico* lo relaciona con el simulacro, ya que si no hay una implicación en el trabajo del arte más allá de la superficialidad en lo mortal de la imagen, las consecuencias serían dar como resultado más simulacros. En este sentido, cuando Badiola habla sobre su trabajo, vemos una relación con su distanciamiento respecto de la imagen en el momento en el que explica que no le interesa “*producir imágenes, sino funcionamientos que creen sentidos, lo cual es muy diferente*”.³⁸³

Deleuze comenta que el simulacro afirma la diferencia y la semejanza del criterio último porque es a través del simulacro que se da un despliegue de la multiplicidad, siendo, para este autor, la copia que nos libera del original. Y en estas afirmaciones de Deleuze podríamos ver cierta similitud con el funcionamiento de la mala forma. Este autor habla del “*eterno retorno de los simulacros, que constituyen en su resonar el fantasma como el ser unívoco que se dice de las múltiples diferencias*”³⁸⁴. Sin embargo, no podríamos ver la mala forma y el simulacro como iguales en arte ya que, como hemos dicho, entendemos al arte como representación y en cambio el simulacro estaría más del lado de las apariencias. No será entonces el simulacro el que nos libere de la tiranía de la univocidad en sí, sino que será el cambio de uno a otro, de la *forma*³⁸⁵ al simulacro y del simulacro a la forma, de una imagen a otra, la que nos libere en todo caso de una verdad aceptada, la que nos revele de nuevo la diferencia y la ambigüedad. Porque los simulacros no tienen en sí mismos el poder de la diferencia, de esa diferencia que, según Deleuze, se produce por la repetición sino que, como bien afirma el autor, sólo se repiten los simulacros, esto es, que en sí son únicamente pura repetición. Con lo cual no obtendríamos más que pura fascinación sin diferencia si no fuera por el movimiento en la conjugación de unos con otros. Siendo así, la libertad de la que hablan algunos autores, sería la libertad en la elección, en el movimiento que puede otorgar cambiar de una imagen a otra, de un sentido a otro, y no, por el contrario, la parálisis mortal que sucumbe la fascinación del simulacro. Lo interesante del simulacro respecto a esta posibilidad para liberarse de la verdad de la ficción, sería que el simulacro necesita del orden anterior para constituirse:

De hecho, Beaubourg ilustra perfectamente la cuestión de que un orden de simulacros sólo se sostiene merced a la coartada del orden anterior. [...] Un orden de simulacros anteriores (el orden del sentido) suministra la sustancia vacía de un orden ulterior, el cual ni siquiera conoce la diferencia existente entre el significante y el

382 BAUDRILLARD, Jean, op. cit. *Cultura...*, p. 73.

383 BADIOLA, Txomin, op. cit. *Malas...*[Catálogo], Edtr. MACBA, p. 121.

384 DELEUZE, Gilles, citado por MARTÍNEZ, Francisco José, loc. cit. p. 117, [Consulta: 18 de septiembre de 2010].

385 “¿A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo [...]. La forma puede definirse como un encuentro duradero [...] más allá de la calidad de la puesta en página o de la puesta en espacio, se revelan como duraderos a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido «persiste» en el momento del nacimiento, planteando «posibilidades de vida» nuevas”. BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires (Argentina), 2008 (orig. 1998), p.19.

*significado, el continente y el contenido.*³⁸⁶

Por esta razón entendemos que el arte que atiende a liberarse de la verdad hoy, se encuentra entre la mala forma y el simulacro. Las obras que han tendido más hacia un trabajo simulacral, estarían comprometidas con lo superficial de la imagen, como apuntan tanto Barthes como Baudrillard en el caso del arte y el artista pop, lo que se pretende *”es desimbolizar al objeto, sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacral. [...] El artista pop no se queda detrás de su obra y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte”*.³⁸⁷

*Un objeto no es un objeto de consumo a menos que se lo libere de sus determinaciones psíquicas como símbolo; de sus determinaciones funcionales como instrumento; de sus determinaciones comerciales como producto; y de este modo quede liberado como un signo que ha de ser recapturado por la lógica formal de la moda, es decir, por la lógica de la determinación.*³⁸⁸

Cuando se acepta que el arte es forma, que es representación, se consigue asumir que ésta representación también es ficción y que toda supuesta verdad se monta sobre una ficción. A partir de aquí se podría trabajar con ella y en su deconstrucción. Pero cuando a través de la copia ya sólo se copia la representación, porque el símbolo no puede ser copiado, abandonamos el compromiso constructivo con la estructura recreando imágenes de algo inexistente. Con este trabajo entraríamos en el orden de la fascinación y del simulacro. Es aquí donde apuntamos que el simulacro correspondería a lo opuesto -absolutamente- al símbolo en arte. Si el símbolo podría ser definido como *presencia de una presencia*, y la representación como *presencia de una ausencia*, el simulacro sería más bien *ausencia de una ausencia*. A diferencia de las grandes obras de arte que consiguen funcionar sublimando y desublimando a través de la forma, de su *buena-mala-forma*, el simulacro no consigue más que fascinarnos, más que paralizarnos, y será a través de un ejercicio simbólico que podamos apartarnos de la fascinación de la ausencia de su mirada. De este modo, debemos seguir asumiendo la representación en arte, como la salida para gestionar la angustia que supone el encuentro con lo Real. Confiando en que en este juego interminable de representaciones en el que quedan obsoletas las verdades anteriores, podamos tomar lugar incluso en un mundo fragmentado.

2.9 Aproximaciones conclusivas a la segunda parte. Malestar por la ausencia de símbolos-arte

Con el capítulo *La falta en la posmodernidad: sin el paraguas de lo Simbólico, mojándonos con las malas formas, en la ausencia de símbolos* hemos mostrado cómo el pre-concepto *falta* tomaba forma en

386 BAUDRILLARD, Jean, op. cit. *Cultura...*, p.83.

387 BARTHES, Roland, *The Old Thing, Art* (pp. 25-26), citado por FOSTER, Hal, en op. cit. *El...*, p.130.

388 BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo* (p.67), citado por FOSTER, Hal, en op. cit. *El...*, p.110.

relación a ideas dispares, como una carencia de *lo Simbólico* establecido o una dificultad para la construcción de *símbolos* en arte.

Destacamos de este capítulo el planteamiento del arte contemporáneo como *mala forma*, una estructura carencial a la par que exuberante que nos acerca a interpretar la *falta* sentida ante las *obras actuales* como percepción de su propia estructura. Por otro lado se dice que toda gran obra de arte es *símbolo*, relacionando éstas con el pre-concepto de *calma* y su unión con obras de *arte del pasado*. De modo que se señala una divergencia entre un arte que es *símbolo* y que por ello nos procura *calma* (ejemplificado en un sublimado *arte del pasado*) y otro arte, que reconocemos como *contemporáneo*, en el que nos enfrentaríamos a una *falta de calma* a través de sus *malas formas*. Sin embargo se alude a esta *falta*, no como algo propio de la *posmodernidad*, sino como una sensación experimentada por cualquier contemporáneo de cualquier época que se distingue de anteriores como tiempo presente.

El trabajo más acertado o prolífico que presentan algunos de los bloques temáticos³⁸⁹ respecto de otros en este segundo capítulo, es el que muestra su propio desequilibrio. Observamos esta descompensación en la insistencia mantenida en el segundo bloque (II), *La calma como propiedad perceptiva de un arte en el cual reconocemos al símbolo*, a lo largo de todo el capítulo en comparación al resto. La insistencia se ha producido al advertir mayor cercanía al tema, permitiendo la formulación de un relato personal definitorio del segundo capítulo. Al mismo tiempo se advierte una distancia que ha permitido paralizar ciertas direcciones de la investigación que se precipitaban hacia otras disciplinas como la psicología, semiología, antropología o filosofía, alejándonos del arte. Estos desequilibrios, contradicciones, excesos y carencias pondrán de manifiesto que no se da una búsqueda de veracidad en las ideas expuestas, sino una posibilidad para el reconocimiento a través de las mismas. De modo que, entre toda la diversidad de relatos que componen este segundo capítulo, se ha ido descubriendo uno propio personal que situaba bondades y maldades del arte. Las bondades nombradas a través del concepto de *símbolo*, con el que se señalaba lo más cercano a la perfección en arte, y las maldades en un polo opuesto con el de *simulacro*, donde tras su apariencia señalábamos la inoperatividad de éste como arte. A mitad de camino colocaríamos al arte contemporáneo con su *mala forma*, la cual nos permitía un acercamiento al pre-concepto de *falta* desde una zona más neutral sobre sus aspectos morales (entre el bien y el mal). Estas ideas nos han resultado reseñables ya que han permitido construir un relato personal sobre el arte que, pese a su inseguridad, ha constituido un lugar propio desde el que otorgarnos cierto sentido. Por otro lado, que este mismo relato personal se desequilibrase con cada nueva idea dejando ver su vulnerabilidad a lo largo de todo el segundo capítulo, ha reiterado la imposibilidad de sostener verdades con y en él. Pese a ello, nos sigue pareciendo que los cinco bloques trabajados aquí mantienen potencial para continuar siendo profundizados, lo cual nos indica que se puede seguir desarrollando relatos

389 No estamos refiriendo a los 5 bloques trabajados en el capítulo segundo que se distinguían en: I.La *falta* como carencia de los relatos que sostienen el contexto de época (*lo Simbólico*) / II.La *calma* como propiedad perceptiva de un arte en el cual reconocemos al símbolo (*símbolo*) / III.La *falta* como una falla en el carácter estructural del arte contemporáneo (*mala forma*) / IV.La *falta* sentida como malestar (S.T.) / V.La *calma* como búsqueda de deseos (de *pasado*, *sentido* y *unidad*).

personales sin que el descubrimiento de la insostenibilidad de verdades tenga que declarar un final del conocimiento.

Con todo ello podríamos añadir, que también se ha puesto en cuestión la veracidad de las percepciones que hacían arrancar esta investigación. No tanto la existencia de las vivencias que dieron posibilidad de ser contadas desde la *experiencia 0*, como de nuestra interpretación de las mismas, al estar éstas siempre condicionadas por nuestro deseo de querer encontrar relaciones entre lo vivido y lo aquí transmitido. En este punto, el tema de ésta investigación pasa de ser un esquema que traza nuestros parámetros de movimiento, a convertirse sólo en una excusa para andar el camino. Algo que ha puesto en cuestión la teleología de ésta investigación como Tesis doctoral, la cual se habrá podido dar por concluida (necesariamente), pero sin haber llegado a ningún final definitivo. Este encuentro con un final abierto y la naturalización de la identificación del tema como interpretación que enfoca en un punto la investigación, ha posibilitado una brecha metodológica entre este capítulo y el siguiente.

Advirtiendo que la imagen que nos habíamos creado de nuestra propia experiencia con el arte sólo estaba permitiéndonos profundizar en nuestro relato personal, intuimos que si se continuaba la investigación por este camino podríamos toparnos con posibles situaciones desfavorables tanto para la investigación como para la realización de esta Tesis doctoral. Por un lado acabar sometidas a nuestro propio recuerdo de una experiencia sesgando las posibilidades de conexiones imprevistas, y por otro desembocar en una posible pérdida de la capacidad pedagógica y comunicativa, funciones que entendemos básicas en una Tesis doctoral. Así, el tercer capítulo surge de una necesidad de distinguirnos de este segundo, a través del uso de una metodología que sitúa el trabajo de campo por encima de la *experiencia 0*. Sin embargo no se dará una desconexión absoluta con lo anterior ya que, como trabajo de campo, se utiliza el enfoque en un caso práctico desde el cual observar relaciones entre la práctica artística de Jon Mikel Euba y las *malas formas*.

**3 UN CASO PRÁCTICO:
ACUDIENDO A LA OBRA DE JON MIKEL EUBA AURRE**

3.0 Preámbulo

El último capítulo de esta tesis conecta la práctica del artista vasco Jon Mikel Euba con cuestiones de anteriores capítulos, como lo propio de la forma del arte contemporáneo y las sensaciones y deseos que movilizan a sus creadores.

Con el título *Un caso práctico: Acudiendo a la obra de Jon Mikel Euba Aurre* nos situamos en el trabajo de campo, utilizando la práctica artística de Euba como contraste de ideas desarrolladas en los capítulos anteriores, a la vez que se generan otras propiciadas por nuestro acercamiento al artista. La diferencia básica que nos hace enunciar este capítulo como caso práctico será situarnos, no en ejemplificar lo hecho en los capítulos precedentes, sino en involucrarnos en el proceso artístico de Euba para reconocer lo propio de su hacer y desde ahí, desde ese lugar, a través de la interpretación de su práctica, encontrar el punto clave para que en éste capítulo sucedan o no estas posibilidades de conexión.

El antecedente que da comienzo al tercer capítulo, es la entrevista que realizamos al artista Txomin Badiola en 2011, la cual se ha convertido en una de las fuentes principales para el desarrollo de éste capítulo. Con dicho artista, comenzamos un trabajo de campo que se continúa con Euba. La entrevista a Badiola no sólo pone el ejemplo de un nuevo método a seguir, sino que establece la conexión con Euba. Esta conexión se da al citar Badiola a Euba, como uno de los artistas que mejor ha sabido coger su testigo para continuar trabajando con premisas de su práctica artística. Esta cita a Euba por parte de Badiola, que no era un hecho previsto aunque conociéramos de la importancia de la relación entre ambos artistas, será clave para decantarnos por investir a Jon Mikel Euba en el artista protagonista del tercer capítulo. A su vez, esta entrevista marca un modelo a seguir en el tratamiento del trabajo de Euba, por lo que se desarrollan preguntas para realizar al artista al tiempo que se profundiza en su obra, como hiciéramos con Badiola. Otro punto de conexión con capítulos anteriores, es el que sitúa el enfoque con el que mirar la práctica de los artistas. Parte de este enfoque pone la atención en algunos conceptos que irían apareciendo a lo largo del primer capítulo como *descriptores* o *rasgos del arte contemporáneo*, y que utilizamos para observar la obra, en primer lugar de Badiola y a continuación de Euba, lo que permitirá establecer correspondencias entre la práctica de estos artistas y estos *rasgos*, con lo que proceder a realizar preguntas que permitan contrastar éstas. Los *rasgos* que finalmente se desarrollan en este capítulo en relación a la obra de Euba son: *apropiación, alegoría, pastiche, intertextualidad, textualidad, repetición, diferencia, superficialidad* y *simulacro*. Pese a haber hablado extensamente de algunos de estos conceptos en anteriores capítulos, como *textualidad* o *simulacro* en el segundo capítulo, observarlos a través de la práctica artística de Euba nos situará entre nuevos significados que harán modificar los anteriores. Por último aparecen algunas ideas desarrolladas en el capítulo segundo como son la *mala forma* como estructura carencial de la obra contemporánea, las *sensaciones negativas* vividas en la práctica contemporánea del arte y los *deseos* modernos como posible empuje de la práctica de los artistas actuales, observadas todas ellas en relación con la práctica artística de Euba.

El objetivo de este capítulo se sostiene en una mirada interesada en ver las relaciones entre la obra de Euba por un lado con lo que describiría el arte contemporáneo en el primer capítulo, y por otro con lo relacionado con la *experiencia 0* trabajado en el segundo. A éste se le añade la presentación y desarrollo del trabajo artístico de Euba como acercamiento al artista y a su obra. De modo que, el desarrollo de este capítulo tiene similitudes con el primer capítulo, en el hecho de presentar primeramente un contexto, que en el caso del primer capítulo correspondería a una descripción de la propia época contemporánea, para seguidamente encontrar en esto relaciones con lo que nos movilizaba. Así, en el tercer capítulo se entra a retratar a Euba y a su obra, para a continuación acceder a las conexiones con el trabajo de anteriores capítulos. También hay similitudes tanto con el primer capítulo como con el segundo en la fragmentación, disgregación, contradicción, subjetividad y complejidad que va aumentando en el texto a medida que se avanza en él.

La composición de este capítulo consta de dos partes. En la primera se desarrolla la presentación de la vida y obra del artista, situada al comienzo para tener una oportunidad de entrar a conocer parte de su trabajo artístico para, en la segunda, entrar en conexiones con los *rasgos*, ya mencionados, y avanzar en cuestionar ideas desarrolladas en el segundo capítulo, como la *mala forma*, el *simulacro*, los *deseos* o los *sentimientos de malestar*. Las fuentes básicas para el desarrollo de este capítulo han sido la entrevista que le realizamos a Euba en 2013, más toda la documentación relacionada con el artista que se ha estudiado, en la que se incluyen: visitas a exposiciones, catálogos de exposiciones, escritos realizados por el artista, críticas de arte sobre su obra, talleres dirigidos o codirigidos por el artista en los que hemos participado, hemerografía y conversaciones con el artista. A esto básico hay que añadir la entrevista realizada a Badiola en 2011, que sitúa el arranque de este capítulo, y los anteriores capítulos de esta tesis doctoral con los que se realiza el contraste.

La evolución del capítulo va de un punto más general de presentación de la vida y obra de Euba, a uno más particular en el que se van observando las conexiones con las cuestiones de anteriores capítulos que hemos mencionado. Sin embargo el primer punto de inicio de este capítulo lo da una cuestión concreta, como es la relación entre Badiola y Euba que se establece en el subcapítulo *De Txomin Badiola a Jon Mikel Euba: conexión e influencia*. Este subcapítulo sirve de doble enlace, por una parte hace de llave entre el anterior capítulo y éste, al confluir Badiola en ambos, y por otra relaciona a los dos artistas a través de la influencia que ha supuesto Badiola para Euba. Tras este comienzo de acceso a Euba, introducimos su vida y obra con el subcapítulo *Jon Mikel Euba: Breve aproximación a su biografía y obra*. Su obra se presenta a continuación a través de un dossier fotográfico, realizado en estrecha colaboración con el artista, que compondrá el subcapítulo *Dossier gráfico de la obra de Jon Mikel Euba*. Este dossier, que compone un nuevo nivel gráfico en esta tesis (por introducir imágenes en bloque), también tiene una función de manual de referencia al que acudir a través de la numeración situada al pie de las imágenes³⁹⁰. Para regresar a las cuestiones trabajadas en anteriores capítulos, se da comienzo a la segunda parte de este tercero, con el subcapítulo *Rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba en el campo expandido*, en el cual veremos relaciones

390 Acompañando a cada imagen de obra situamos una numeración de [#001] a [#100] que se repite en posteriores menciones a estas obras con lo que poder acudir al dossier a modo de manual ilustrativo.

entre prácticas artísticas concretas de Euba y los llamados *rasgos* del arte contemporáneo. Los *rasgos* que aquí se desarrollan son los que aparecían como *descriptores del arte contemporáneo* en el primer capítulo, sumados a otros que hemos desarrollado como característicos de la práctica de este artista como son, los *límites*, el *proceso*, lo *performativo*, la *contradicción*, lo *inacabado*, las *incapacidades* y la *trampa*. Tras esta descripción de la obra de Euba a través de rasgos concretos, se ponen éstos en relación y conexión con la *mala forma*, en el subcapítulo *Sobre la mala forma a través de los rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba*. Abordadas estas relaciones, se establece un nuevo enfoque sobre otras cuestiones desarrolladas en el segundo capítulo, con *Apostilla al simulacro, los deseos y el malestar, tras la entrevista a Jon Mikel Euba*. Aquí se ha podido generar un lugar para las cuestiones de la entrevista al artista que nos han permitido aportar un enfoque final sobre las ideas del *simulacro*, los *deseos* y el *malestar* en el *arte contemporáneo*.

3.1 De Txomin Badiola a Jon Mikel Euba: conexión e influencia

Si en el segundo capítulo veíamos la importancia del acercamiento a Badiola para adentrarnos en una desprotección de los sujetos en la actualidad debida a una fractura en lo Simbólico establecido y una defensa de las malas formas en el arte contemporáneo, en este tercer capítulo retornaremos a Badiola como figura esencial para introducirnos en el trabajo artístico de Euba.

Euba destaca la importancia de Badiola por haber potenciado un gran cambio en su práctica artística. Dicho cambio lo entendemos relacionado con una preocupación en Badiola por transmitir lo que describiríamos como implementación y aceptación de la *mala forma* entre artistas cercanos, que en sus palabras vendría a ser un trabajo hacia un ejercicio de mayor “*libertad*”³⁹¹ en la práctica artística.

Al entrar a tratar la especificidad de cada uno de los artistas en sus procesos de trabajo, nos surgía, a priori, la impresión de cierta distinción relacionada con la modernidad y la posmodernidad, situando el trabajo de Badiola más cercano a la modernidad que el de Euba. Sin embargo a medida que avanzamos, reiteramos la idea del primer capítulo de que modernidad y posmodernidad no podrían separarse en dos bloques distinguibles, pudiendo encontrar rasgos modernos a la vez que posmodernos en las obras de ambos artistas. Cuando decimos rasgos modernos o posmodernos en las obras de arte o en la práctica artística, entendemos que esta distinción es variable y dependiente de la mirada, pero en nuestro caso partimos de la idea de Jameson respecto al contenido de verdad del arte; de modo que las prácticas situadas del lado moderno serían aquellas que tendrían una mayor pretensión de “acceder” a la verdad que las posmodernas. Aunque como veremos esta distinción se irá diluyendo al ser una idea basada en una interpretación de las obras de arte por parte de un espectador/creador y no tanto como un rasgo estructural de las mismas. Regresando a esta impresión de encontrarnos ante correspondencias modernas en las obras de Badiola que no

391 Una libertad que podría aparecer, según lo rescatado en la entrevista a Badiola, en el desmontaje de un sentido convencional que se presenta a priori como verdadero.

se evidenciaban para nosotros en las de Euba, entramos a indagar en la práctica artística de ambos no encontrando nada que sostuviese esta primera impresión. Ambos artistas describen su práctica artística de manera muy similar, como una colección de diversos significantes hasta que se produce una fricción, lo cual nos lleva a plantear que esta interpretación de situar del lado de lo moderno a Badiola no estaría relacionada con unos modos de hacer modernos en su práctica artística, sino por sus influencias y los significantes modernos en sus obras.

*Bueno es que yo moderno no puedo ser porque no me corresponde. Otra cosa es que mis grandes referencias, o mi gran referencia, como podría ser el caso de Oteiza, es un moderno de catálogo, de libro, perfecto, el típico vanguardista... sí que es verdad que yo he vivido intensamente lo moderno encarnado en la figura de Oteiza, con todas sus contradicciones...todo eso no lo he leído en los libros, lo he vivido. En ese sentido lo moderno para mí es una referencia muy vivida pero yo por edad y por todo, por sensibilidad y...no puedo ser moderno, mi realidad es la que es. Lo que pasa es que yo nunca he establecido el hecho de que para ser posmoderno tienes que ser antimoderno, sino que no existe para mí un corte tan radical*³⁹².

La postura de no ser antimoderno, de ser, de hecho, un admirador del proceso moderno, es lo que le lleva a definirse como hijo bastardo de ambas³⁹³, cuestión que también puede hacernos situarle más cerca de la modernidad que otros coetáneos suyos. Pero lo interesante para Badiola, según nos comenta en la entrevista, es la potencialidad que ha tenido en el resto de generaciones posteriores el hecho de mostrar cómo él —y también otros artistas como Juan Luis Moraza, Ángel Bados o Pello Irazu— asume naturalmente esto, “como un *significante más*” en su proceso artístico. Esta premisa de no quedarse anclado en lo que parecería que toca ser en cada momento, es una de las cuestiones que han podido preocuparle para ser transmitida en generaciones posteriores. Es en este punto donde podemos observar que la labor de Badiola estaría enrolada, en una transformación hacia la asunción de la que hemos venido nombrando como forma posmoderna y en la defensa de un trabajo en arte dirigido a una mayor “*libertad*” práctica.

*Porque nosotros a través de los cursos de Arteleku³⁹⁴ y Ángel³⁹⁵ en la facultad y tal...si que hay...por ejemplo yo a Juan Luis³⁹⁶ [...] que estuve el otro día hablando con él, realmente te das cuenta hasta que punto es persistente aquello que generamos nosotros hace 30 años, o sea que fue importante. Fue importante para nosotros sobre todo, porque claro él ha seguido otros derroteros y sin embargo todo lo que es Juan Luis nace de aquello, todo lo que soy yo también nace de aquello, lo que es Ángel o Pello³⁹⁷... o sea que aquello fue muy productivo, no sólo para nosotros sino para lo que ha sido capaz de generar en los demás.*³⁹⁸

Estos cursos de Arteleku en los que participó Euba junto con otros artistas³⁹⁹ en 1994 y 95,

392 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

393 Esto de considerarse hijo bastardo de la modernidad y de la posmodernidad lo comenta en la entrevista que le realizamos, pero es algo que ya comentó al hablar sobre su exposición *Malas Formas* en 2002.

394 Se refiere a los cursos que impartieron Ángel Bados y él en el centro de arte Arteleku (San Sebastián) en los años 94 y 97.

395 Se refiere a Ángel Bados.

396 Se refiere a Juan Luis Moraza.

397 Se refiere a Pello Irazu.

398 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

399 El resto de artistas participantes junto con Euba fueron: Peio Aguirre, Roberto Aguirrezabala, Juan Albin, Ander Alkorta, Ibon Aranberri, Roberto Bergado, Mikel Bergara, Gorka Eizagirre, Oriol Font, Marta Ibañez, Gema Intxausti, Juan Ignacio Mendizabal Mendi, Manu Muniategiandikoetxea, Itziar Okariz, Sergio Prego, Eduardo Sourrouille, Jose Luis Vicario y Marta Zelaia.

fueron de gran importancia para muchos de los participantes. En el caso concreto de Euba podemos apreciar un cambio sustancial en sus modos de producción a partir de este año⁴⁰⁰, lo que induce a proponer a Badiola como referente fundamental para adentrarnos en la obra de Euba. Pero la relación de ambos artistas se ha mantenido y reforzado a lo largo de los años, lo que habría posibilitado reciprocidad. Euba nos transmite en la entrevista la inflexión que supuso conocer a Badiola y a Ángel Bados dentro de los talleres de Arteleku, momento en el cual, según describe, se da en él la primera vez de la identificación de dos “*autoridades*” en materia artística. Los identifica como tales al ver algo que, en palabras de Euba, le interesa realmente y que no había tenido oportunidad de encontrar en la Facultad de Bellas Artes. A partir de ese momento comenzaría una relación más intensa con Badiola, que Euba identifica, generada por la intermediación del trabajo en arte. Tras el taller de Arteleku, comienza a trabajar con Badiola, colaborando en sus proyectos y viajando a Nueva York para ayudarle en sus castings. Badiola también identificará este cambio en Euba, describiéndolo como una liberación de los complejos en sus procedimientos artísticos desde el taller de Arteleku, en el que sitúa un “*empoderamiento*” en un joven Euba que le permitirá trabajar en arte de manera distinta.

Euba reconoce la gran importancia que ha tenido Txomin Badiola y lo fundamental que ha sido y es en su vida a “*muchísimos niveles*”⁴⁰¹, aunque, como dice el propio artista, lo tiene tan asimilado que le resulta difícil identificar estos niveles en los que su influencia ha sido decisiva. Aún con esta dificultad, señala dos maneras en las que ha podido “*utilizar*” en su propio beneficio la relación con Badiola: una a nivel técnico y otra a nivel más personal. Centrándonos en ese nivel técnico, Euba explica que ha “*exprimido*” a Badiola tratando de “*aprehender*” todas las herramientas que pudieran servirle, a la vez que describe como útil la diferenciación respecto del artista y de algunos de sus métodos de trabajo para reconocer lo propio. Cuenta que se escandaliza desde el momento en el que observa cómo trabaja Badiola identificándolo como “*macarra*”, como “*más punk que el punk*”⁴⁰², y es a través de ver estas maneras de trabajar que Euba se libera y va haciéndolas suyas. Precisamente el liberarse de constricciones idealistas y prejuicios perdiendo el miedo a lanzarse a trabajar, es una de las cuestiones que Euba subraya ha aprendido de Badiola y que nosotros indentificamos con cierta desublimación:

*[...]hace muchísimos años que le llamé y le digo: quiero hacer una cosa sobre la sonrisa y tal ¿no?, pero creo que voy a empezar a leer algunas cosas...y dice: no, hazlo directamente. No hay nadie que te diga eso. Todo el mundo te diría: pues mira tal autor tiene tales textos y en psicología se entiende como tal, en no se qué de la comunicación verbal...la cosa académica ¿no?. Y Txomin que para mucha gente podría ser académico, lo contrario, es un artista expresivo totalmente. Coge y dice: hazlo y entenderás lo que querías, no te pongas a esto. Y todo el tiempo así. Entonces, lo tengo valorado —se refiere a Badiola— en su justa medida, no sublimado, y aprovechado también*⁴⁰³.

400 Esto se puede apreciar a grandes rasgos a través del dossier de obra de Jon Mikel Euba que forma parte de este tercer capítulo en el punto 3.3. Dossier gráfico de la obra de Jon Mikel Euba.

401 EUBA, Jon Mikel op.cit. entrevista...

402 Ídem.

403 Ídem.

En esta entrevista Euba explica que ve en Badiola un artista “*irrespetuoso*” con su tarea, ya que al interpretar como señuelos los estímulos que le movilizan tan sólo resta el proceso, procurando no tener un objetivo y consiguiendo trastocar aquello que está haciendo. Así mismo, lo identifica como una persona valiente, que “*nunca se achantaría ante ningún cambio o adversidad*”⁴⁰⁴ que surgiera porque vería otra posibilidad de hacerlo. Estas cualidades que observa Euba en la manera de trabajar de Badiola, son las que han podido ir emancipando al primero de una idea del arte más limitadora, convirtiéndose en un empuje para poder experimentar en su práctica. Euba distingue la influencia que ha supuesto Badiola generada desde un compartir-convivir con su praxis, no desde la posición de espectador de la obra de Badiola ya que no sabía de su trabajo hasta que lo conoció personalmente. Y es al conocerle, cuando a través de la práctica artística Euba le identifica como un “*colega*” (en el sentido de compañero de “profesión”).

Entre las técnicas de trabajo que Euba ha podido hacer suyas de la práctica artística de Badiola, está el *acercamiento al pasado* y sus maneras de citarlo. Estas maneras se podrían resumir en un uso del pasado como una herramienta o referente más en la práctica artística. Es un método de trabajo éste que, como hemos visto en el segundo capítulo, Badiola identifica que él lo extrae de Godard, sintiéndose responsable directo de una “descendencia” de la cual Euba formaría parte.

TB- Sí, eso⁴⁰⁵ es algo relativamente reciente.

[...]

TB- Y tiene, aunque parezca un poco pretencioso..., tiene bastante que ver con mis trabajos de los 90...

NV- ¿Crees que es algo que generasteis vosotros⁴⁰⁶?

TB- Sobre todo yo. [...] Yo creo que eso a mí me viene por la vía Godard, el gran enciclopédico. Es el que no respeta ni alta cultura ni baja cultura y te mezcla un anuncio con un cuadro de Velázquez o un poema con un anuncio detergente. Esa movilidad entre los signos para mí fue...

NV- O sea que desde Godard pasando por ti, todos los que hacemos ese tipo de cosas ¿igual es un “movimiento”...?

TB- No, pero sí es verdad que ahí reconozco yo un linaje...⁴⁰⁷.

Cuando hablamos con Euba sobre este tema, dice sentirse reflejado en este “*linaje*” y señala la posibilidad de haber podido hacer suyo este procedimiento a través de Badiola, aunque también comenta haberlo percibido en el trabajo del grupo musical ya extinguido *El Dúo Estático*, formado por Juan Flahn y Jose Luis Rebollo, antes de conocer a Badiola.

Sí que creo que en mi caso desde luego, al estar trabajando con Txomin, [...] lo he podido hacer mío, que no era mío para nada, para nada, simplemente porque vi que era una manera de instrumentalizar también un proceso para mis propios usos ¿no?, cosa que sino, cuando yo estaba en la facultad lo percibía como una manera totalmente ajena, como alguna otredad. Pero en cuanto empezamos a hablar de las primeras películas de

404 Ídem.

405 Badiola se refiere a un comentario anterior en el que le digo: “[...] noto una especie de conexión entre todos nosotros actualmente como si necesitáramos esas referencias —me refiero a las referencias al pasado— o al menos todo el rato las estuviésemos citando de alguna manera, no podemos escabullirnos[...] como una confluencia de...”

406 Cuando digo vosotros me estoy refiriendo a toda la generación relacionada con la Nueva escultura vasca.

407 BADIOLA, Txomin, op. cit. *entrevista*...

*Godard con Txomin, enseguida veía que ¡buah, esto lo tienen que oír estos!*⁴⁰⁸, *porque realmente es su manera de trabajar, técnica. Y entonces, sí, yo creo que sí que puedo tener que ver con ese linaje del que habla*⁴⁰⁹.

Dentro de las cuestiones que podemos plantear compartidas por ambos artistas, la mayoría se centran en los procesos de trabajo y las ideas sobre arte. Si Badiola diría que los referentes son “*señuelos*” para abordar el trabajo, Euba habla de “*guías*”, como lo mínimo para empezar, por lo que en ambos observamos una necesidad de desvincularse de la idea, del proyecto, del fin, a favor del proceso. “*Sí, o sea yo creo que trabajamos de una manera bastante parecida, bastante bastante parecida. Yo en la cosa...acumulo significantes hasta que a mí me llaman, me incitan a hacer algo, porque ya les veo como una potencial estructura y digo: voy a hacer algo, que es lo que Txomin dice de la fricción ¿no?*”⁴¹⁰ Euba ve que ambos tendrían técnicas y energías similares, “*muy extremas en la vida y en el arte*”⁴¹¹ pero estarían controladas en ambos para no convertirse en un exceso. Dice entenderse técnicamente con Badiola, describiéndose a ambos —a Badiola y a sí mismo— como “*muy resolutivos*” y con una capacidad de trabajo “*increíble*”. También vemos que dan importancia a las propias limitaciones, a ser consciente de ellas. Siguiendo con las similitudes, la identificación se produce en “*ir en contra*” de uno mismo; Euba apuntaría que lo que en Badiola sería ir en contra de un cierto “*anhelo espiritual*”, en él vendría a ser ir en contra de una “*necesidad trascendental*”.

Respecto a las diferencias Euba considera fundamental esa necesidad trascendental que él tiene —aunque como hemos comentado pueda oponerse a ella— y que no reconoce en Badiola. En este sentido, Euba percibe en él una sensibilidad diferente a la de Badiola, reconociéndose más idealista y cercano a otros artistas como Sergio Prego (1969), Itziar Okariz (1965), Ibon Aranberri (1969) u Oteiza. En Badiola no ve, por el contrario, a una persona idealista sino más “*materialista*”, en el sentido que, consigue aprehender el mundo a través de cuestiones como, “*el orden simbólico, la realidad, el lenguaje, los significantes, las fugas, la máquina, ¿no?, ese, en ese mundo, así es el mundo, es una macroestructura así, y se vive así ¿no?. No hay una necesidad de trascendencia aparente, ¿no?*”⁴¹² Por el contrario, Euba tendría cierta necesidad trascendental “*es como si...necesitara algo más. Qué quizá tenga que ver con ese anhelo de sentido. Quizá é¹³ viva y es suficiente vivir ¿no?, y en mi caso quizá, quizá tenga como...una necesidad trascendente, que igual Txomin no, no expresa, yo creo que no la tiene*”⁴¹⁴ Euba relaciona lo que viene a describir como su “*necesidad trascendental*” con una voluntad por acceder a un “*nivel de consciencia mayor*” que le permita analizar su proceso artístico y así satisfacer la necesidad de darse un “*sentido*” a sí mismo. Se distingue de Badiola diciendo que sería “*como si yo fuera analítico y Txomin no es tan analítico, es mucho más expresivo, es es más expresionista*”⁴¹⁵ Otra diferencia que Euba advierte, es que mientras Badiola sería “*director*”, él sería “*performer*”. Cuestión relacionada

408 Se refiere al grupo musical El Dúo Estático.

409 EUBA, Jon Mikel, op. cit. *entrevista...*

410 Ídem.

411 Ídem.

412 Ídem.

413 Se refiere a Txomin Badiola.

414 EUBA, Jon Mikel, op. cit. *entrevista...*

415 Ídem.

con otra observación sobre que, mientras Itziar Okariz y él tienen “*interiorizadísimo al otro*”⁴¹⁶, Badiola no lo tiene integrado. Esta interiorización del otro, es la del espectador, que también sitúa a Euba en un interés por ejercitarse en generar y controlar las representaciones de sí mismo⁴¹⁷, algo que tampoco observa como interés en Badiola. En relación a la autoridad y su ejercicio, Euba ve una diferencia que no cree asociada a la edad sino a la generación, ya que distingue que la “generación” de Badiola, Bados, etcétera, ejercen un tipo de autoridad social, simbólica, que no ve que se ejerza en su generación (Okariz, Prego, etc.). Sin embargo, en este sentido podríamos distinguir que más allá de lo generacional, pudiera estar relacionado con cierto posicionamiento de transmisores-educadores del arte que une a estos artistas y que en su ejercicio podría distanciarles, en cierto nivel, de otros. Euba sitúa otra diferencia en el nivel de claridad conceptual que percibe en Badiola y que él no tendría porque “*yo nunca sé, nunca estoy ahí, tengo más claro lo que muevo técnicamente, subjetivamente, emocionalmente pero no nunca conceptualmente*”⁴¹⁸. Por último Euba observa una diferencia fundamental entre ambos que no sabría expresar adecuadamente, pero a la que suele referirse diciendo que, a diferencia de él, Badiola creería en el arte, tendría fe en el arte, porque “*en su caso creer en el arte es como si él cree que el arte es una cosa diferente de todo, que es específica y que...que lo es todo, como si fuera algo. Y yo nunca sé qué es el arte, nunca sé si existe*”⁴¹⁹.

Ya sea a través de correspondencias e identificaciones o a través de las diferencias comentadas, Badiola ha supuesto una inflexión notable en la vida y los procesos artísticos de Euba, cuestión ésta que le habría llevado a poder desarrollarse en aspectos que hasta el momento de conocerle permanecían latentes.

*[...]quizás se produjo desde que nos conocimos un reconocimiento, en la medida en que yo le necesitaba y él me necesitaba a mí.[...]. Terminé el taller [...] y yo ya sabía que esa persona era para mí, es decir, había aparecido en el mundo para mí, o sea más allá de sus intereses era lo que yo necesitaba en el momento justo. Y de hecho así fue, continuamos la relación y cada vez fue a más [...]. Porque, realmente con Txomin, lo que fuimos definiendo era el trabajo como intermediación para generar una relación.[...]. Realmente para mí es fundamental a muchos niveles. Pero además a niveles totalmente difíciles de explicar [...].*⁴²⁰

En nuestro caso, entendemos que es importante mostrar esta relación como vital y marca de un cambio para poder abordar la obra de Euba. A la vez, también nos resulta relevante la visión que Badiola hace sobre lo contemporáneo, como una imposibilidad de distinción entre modernidad y posmodernidad que converge con lo mostrado en el primer capítulo con Lyotard. Esta misma indistinción entre modernidad y posmodernidad, nos ha movilizad para tratar de contrastar aquellos conceptos que iban describiendo las prácticas modernas y posmodernas durante el primer capítulo, con el trabajo de estos dos artistas. Lo curioso ha sido que, al mismo tiempo que con el trabajo de campo se reiteraba lo indiscernible entre modernidad y posmodernidad, también se han podido observar de manera equivalente,

416 Ídem.

417 Nos referimos a la imagen pública de JME, a la representación que se va (re)construyendo sobre su trabajo y su persona a través de los medios de comunicación y otros (entre los que se podría situar esta misma Tesis), desde donde se genera la parte de “uso público” que describiría al artista.

418 EUBA, Jon Mikel, op. cit. *entrevista...*

419 Ídem.

420 Ídem.

insdistinguibles los procedimientos de trabajo de Badiola y Euba. Esta realidad por la cual los procedimientos artísticos pueden ser herramientas de uso común transferidas de unos artistas a otros, nos da la posibilidad de entender el trabajo de Euba no sólo como un proceso personal —y de alguna manera aislado— sino como un ejemplo de prácticas posiblemente compartidas por otros artistas.

3.2 Jon Mikel Euba: breve aproximación a su biografía y obra

Jon Mikel Euba Aurre nació el 18 de abril de 1967 en el Hospital de Cruces de Barakaldo (Vizcaya). Hijo de Miguel Euba y Teófila Aurre, ambos vizcaínos, y con una hermana dos años mayor que él, realizó estudios entre Amorebieta y Durango. Su residencia habitual se situaba en Amorebieta (Vizcaya), pero durante los veranos pasaría algunas temporadas en los caseríos de Múxica y Gorozika teniendo un gran contacto con la vida del campo y la naturaleza.

Siendo niño participa en piezas de teatro realizando actuaciones en diferentes colegios. Fue también seleccionado por su escuela debido a sus altas notas como participante para un programa de radio de cultura general que presentaba Florencio Torrelledó, momento en el cual, según sus palabras, descubre que, “*sacar buenas notas no tiene nada que ver con aprender algo*”⁴²¹. Es fundamental para Euba —con 6 años— la aparición de un profesor, Teodoro Matías Sánchez que, dada su sensibilidad, entiende la particular relación con el dibujo del joven Euba. Como también fue fundamental su encuentro en 6º de EGB con la profesora Purificación Legarra, feminista practicante, y toda una nueva generación de profesores jóvenes y de izquierdas. Euba recuerda dibujar de niño sentado en el regazo de su padre, y algo más mayor copiando láminas de dibujo con su vecino Juan Luis, al igual que otras experiencias como la lectura de la biografía de Miguel Ángel (1475-1564) guardando cama o la visita al *Teatro-Museo Dalí* (Cataluña) con 14 años.

Una vez acabados sus estudios superiores comienza a realizar sus estudios universitarios en Bellas Artes en el campus de Leioa de la UPV/EHU, licenciándose en 1991 en las especialidades de pintura y audiovisuales. Estando en la facultad compagina su actividad como pintor con la de cantante del grupo de música *El Perro de Santi*. Durante este periodo de formación entabla relación con otros artistas. Para Euba es fundamental su relación con Santi Saiz durante el primer año, y el segundo con el grupo artístico musical *El Dúo Estático*, además de su relación con Koro Lizarreta y Ana Múgica. La llegada a la facultad supone su primer contacto con la Historia del Arte, donde gracias a las clases de Javier San Martín en primero de carrera, descubre que le interesa una identidad hasta entonces bastante lejana para él: la del artista.

En los 90 comienza a coleccionar varios premios con su obra pictórica cercana al *pop* y con una marcada ironía. Las pinturas de esta época se caracterizan por el uso de colores planos

421 Palabras transmitidas por el propio Euba en la realización conjunta de su biografía.

y saturados (amarillo, rojo, azul, blanco y negro básicamente) y por la combinación de texto e imagen, con la peculiar característica de que introducía su imagen en los cuadros. Para ello iba transformando su rostro hasta conseguir el aspecto que le interesaba mostrar en esta obra pictórica de técnica mixta. Destacar de esta etapa temprana, el primer premio en el certamen europeo *Les Etoiles de la Peinture* (Estrellas de la pintura) con su cuadro titulado *Cuadroventana y espejo* en 1990. Poco tiempo después gana la beca de creación de artes plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia y en 1992 realiza su primera exposición individual titulada *Camera Vivre* en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao. A partir de este momento Euba comienza a tener una crisis que le lleva a replantearse ser artista. Así, del 92 al 94 dejará de producir obra.

En el año 94 es fundamental el encuentro con los artistas Itziar Okariz y Sergio Prego en San Sebastián. Con motivo de su posible participación en un taller procedimental de serigrafía en Arteleku, Euba es invitado por Okariz a compartir piso, y traslada su residencia a esta ciudad. Posteriormente pasará también a vivir con ellos el artista Roberto Bergado. Es de gran importancia para Euba la participación en el 94, junto con las personas antes mencionadas, en un taller de arte dirigido por Txomin Badiola y Ángel Bados en Arteleku, San Sebastián. En dicho taller, que se extiende hasta el año siguiente, Euba conoce a otros artistas que se encontraban en situación similar a la suya, con los que entabla relaciones duraderas, incluidos los directores del taller. En 1996, después de haber conocido a Txomin Badiola en este taller, viaja a Nueva York por un período de tres meses, allí se encuentran Itziar Okariz, Sergio Prego, Ibon Aranberri, Iñaki Rodríguez y otros artistas, coincidiendo también con Miren Jaio. Durante dicha estancia Euba realiza puntualmente labores de casting para trabajos de Badiola.

Del 92 al 96 cambia la idea de artista que tenía asimilada de la facultad y, a partir de ese momento, su procedimiento cambia también notablemente; comienza a trabajar con el dibujo principalmente a modo de notas. En sus siguientes trabajos el dibujo se convierte en el protagonista principal pasando a realizar murales de gran tamaño que podemos observar en las exposiciones del 96 y 97. Parte de pequeños dibujos sobre papel que son trasladados y reproducidos sobre la pared. Al traspasar estas anotaciones al muro, la continuidad de las imágenes produce un hilo narrativo cercano a lo cinematográfico que posteriormente le lleva a trabajar con nuevos soportes, como la fotografía o el vídeo, realizados a partir de dichos dibujos. Esta expansión hacia nuevos medios puede observarse en su exposición *Coche, House, Horse* [#019-023]⁴²² de 1997 en Consonni, un trabajo que seguirá desarrollando durante los posteriores años. De este modo, el artista va pasando por multitud de disciplinas, siendo conocido primeramente como pintor, luego como dibujante, videoartista, performer, hasta quedarse con la etiqueta de artista multidisciplinar.

Es a finales de los 90 cuando Euba comienza a desarrollar los procesos de trabajo que lo acompañarán en toda su carrera, como el interés por las imágenes y su *re-contextualización*, la utilización de todo tipo de dispositivos y medios para el desarrollo de sus proyectos, la

422 Esta numeración hace referencia a las imágenes correspondientes a las obras citadas que aparecen en el punto 3.3. *Dossier gráfico de la obra de Jon Mikel Euba de esta Tesis.*

cercanía y el trabajo con otros artistas, y una cierta sofisticación de este mismo proceso con el paso de los años. Al volverse más compleja su obra con la utilización de diversos soportes, y debido quizás a esta diversificación y apertura, se empieza a hablar de la ambigüedad que puede ser percibida en y a través de su trabajo. Por otro lado, aunque trabaje su proceso en diversidad de medios, poco a poco va desarrollándose lo performativo, que siempre había estado presente desde sus comienzos como pintor. Este interés por la acción, sumado a su interés por trabajar con otros artistas, le lleva a ofrecer sus primeros talleres, en los que convoca a gente para llevar a cabo un trabajo colectivo artístico que continuará desarrollando como un procedimiento más. Desde el primer taller que imparte bajo el nombre *Se busca gente para acción furtiva* de 2003 que tuvo lugar en el Centro Párraga de Murcia, puede observarse este trabajo realizado junto con otros grupos de personas (ahora ya no necesariamente amigos o conocidos), en obras como *Neska* [#061], *Neska la noche* [#062] fruto de este primer taller hasta *One per minute, five minutes in Istanbul* [#066] de 2005.

En todo este trabajo de comienzos del 2000 también observamos aquello que se habrá convertido en característico de este artista, como es una huida de la catalogación de su obra. Desde el año 95 hasta el 2001 la etiqueta de “artista político” que representaba el contexto vasco, se había convertido en algo que precedía a la obra de Euba. Poco a poco fue tratando de desvincularse de dicha convención a lo que, de forma natural, ayudó ir trabajando más intensamente fuera del País Vasco. Lleva a cabo varias residencias en el extranjero como la del 2000 al 2001 en la Künstlerhaus Bethanien en Berlín, en 2003 en Luxemburgo, en 2005 en Estambul, o en 2008 en Ámsterdam, y también a su vez desarrolla trabajos y talleres fuera como el de *One week, two horses, three cameras* en Bélgica en 2006. Es en este mismo año y lugar donde presenta su primera performance: *Re:horse* [#069]. Un proyecto que comienza hacia 2003, pero con el que continuará por muchos años y de diversas maneras. En este proyecto se unen las anteriores cuestiones que le venían interesando, como el trabajo con la gente, el trabajo con animales, la acción en directo, las posibilidades para la improvisación e interpretación, el trabajo con todo tipo de medios, su interés por la imagen, y un sinfín de cuestiones reunidas en una estructura de lo más compleja que le lleva a trabajar con ella hasta el presente.

Muchas de las performances realizadas entre 2006 y 2010 tienen una fuerte relación con *Re:Horse*; como la acción *Lecture on Re:horse* [#080] presentada en Ámsterdam en 2008 o *Transcoding Re:horse* [#093] de 2010 en León. A su vez también realiza talleres como fue el desarrollado en Bilbao en 2009 *Re:writing Re:horse*, en el que se trabajaba con el material surgido de este proyecto. *Re:horse* también le lleva a otro tipo de desarrollos como su exposición *Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo* [#096-098] que tuvo lugar en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2011.

Con más de 70 exposiciones colectivas en su haber y unas 17 individuales a sus 48 años, destacar el proyecto pedagógico *Primer Proforma 2010* realizado junto a Txomin Badiola y Sergio Prego en el MUSAC de León, en donde los artistas iban transformando el museo y sus

obras a través de un encierro de 40 días en el mismo, junto con un grupo de voluntarios todo ello abierto al público. En la actualidad Euba está realizando una labor más encaminada a la introspección en su práctica artística, a través de medios como la escritura, con los que realiza interpretaciones detalladas de sus procesos e ideas sobre la creación artística.

3.3 Dossier gráfico de la obra de Jon Mikel Euba



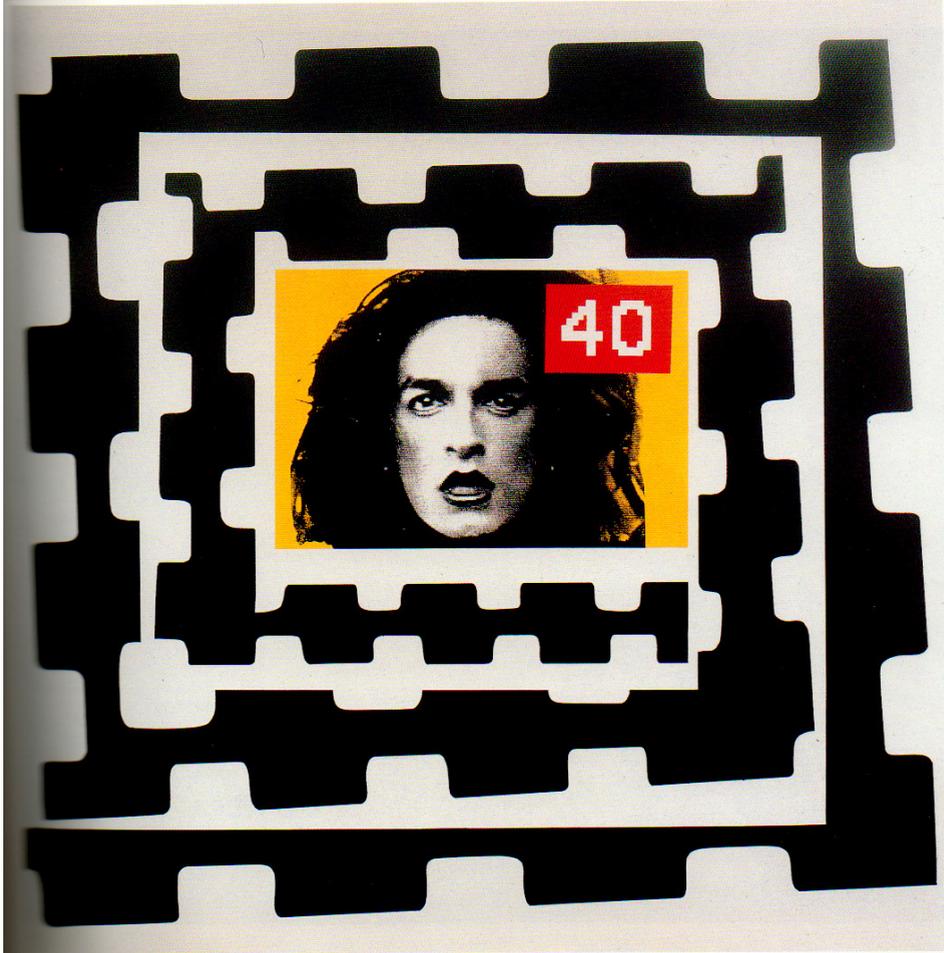
#001



#002

#001 *Pollo*, acrílico y papel sobre madera, 90x130cm. 1988

#002 *Cuadro mundo (sin-con-texto)*, acrílico y papel sobre madera, 115x200cm. 1989

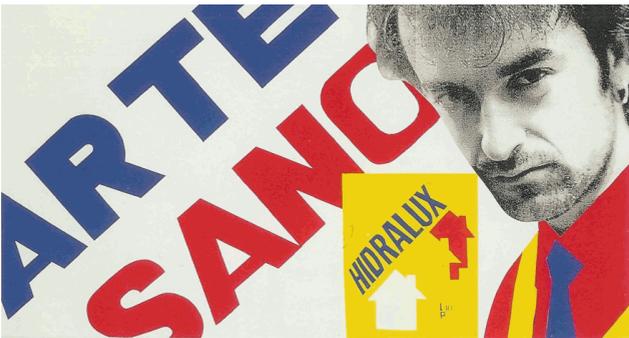


#003

#003 *Camera vivre*, técnica mixta, 170x170cm. 1992



#004

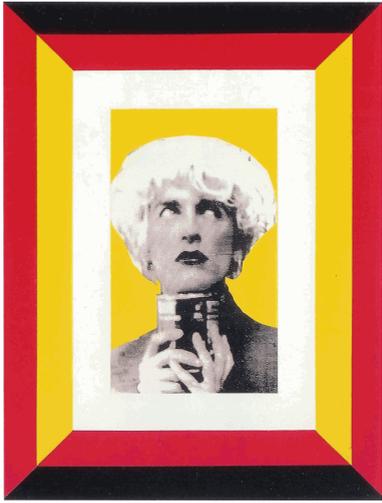


#005



#006

- #004 Estudio del artista, Amorebieta 1992
- #005 *Hidralux*, técnica mixta, 45,5x85cm. 1992
- #006 *Despieces*, técnica mixta, 71x174cm. 1992



#007



#008



#009

#007 *Para quienes desean lo mejor en decoración*, técnica mixta, 68x52cm. 1992

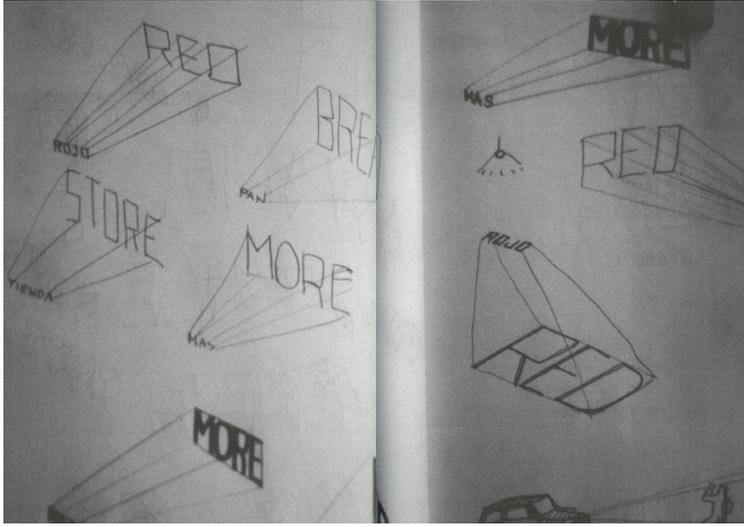
#008 *Despiece*, técnica mixta, 106x106cm. 1992

#009 *Ser y ser visto*, técnica mixta, 95x167cm. 1992



#010

#010 *Sin Título*, instalación compuesta por 1200 tabletas de 29x18x2cm. 1995



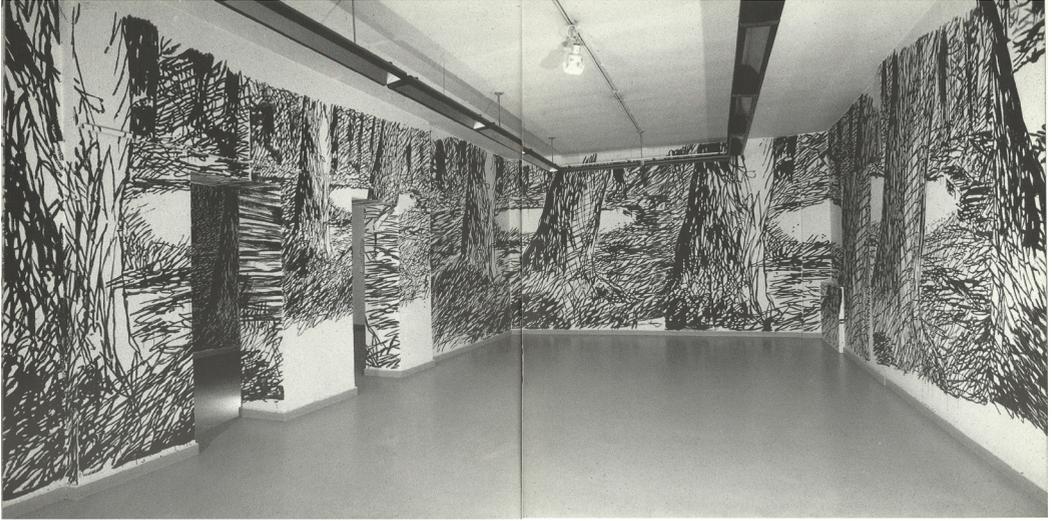
#011



#012

#011 *Red Bread*, dibujo, 16x21cm. 1995

#012 *Bigger*, mural, medidas variables, 1995



#013

Detalle



#014

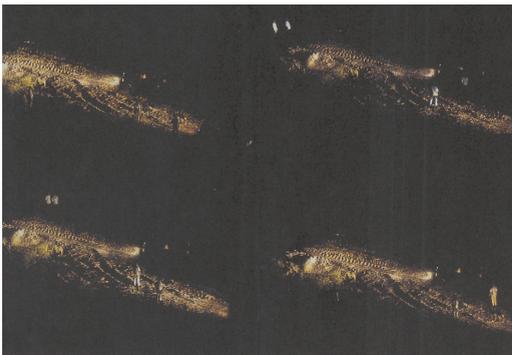
EXPOSICIÓN BASAURI, SALA DE EXPOSICIONES UDAL KULTURETXEA , BASAURI, 1996

#013 *Acrílico sobre pared*, vista general, Basauri, 1996

#014 *Mural con camiseta*, acrílico sobre pared, 345x345cm. Basauri, 1996.



#015



#016

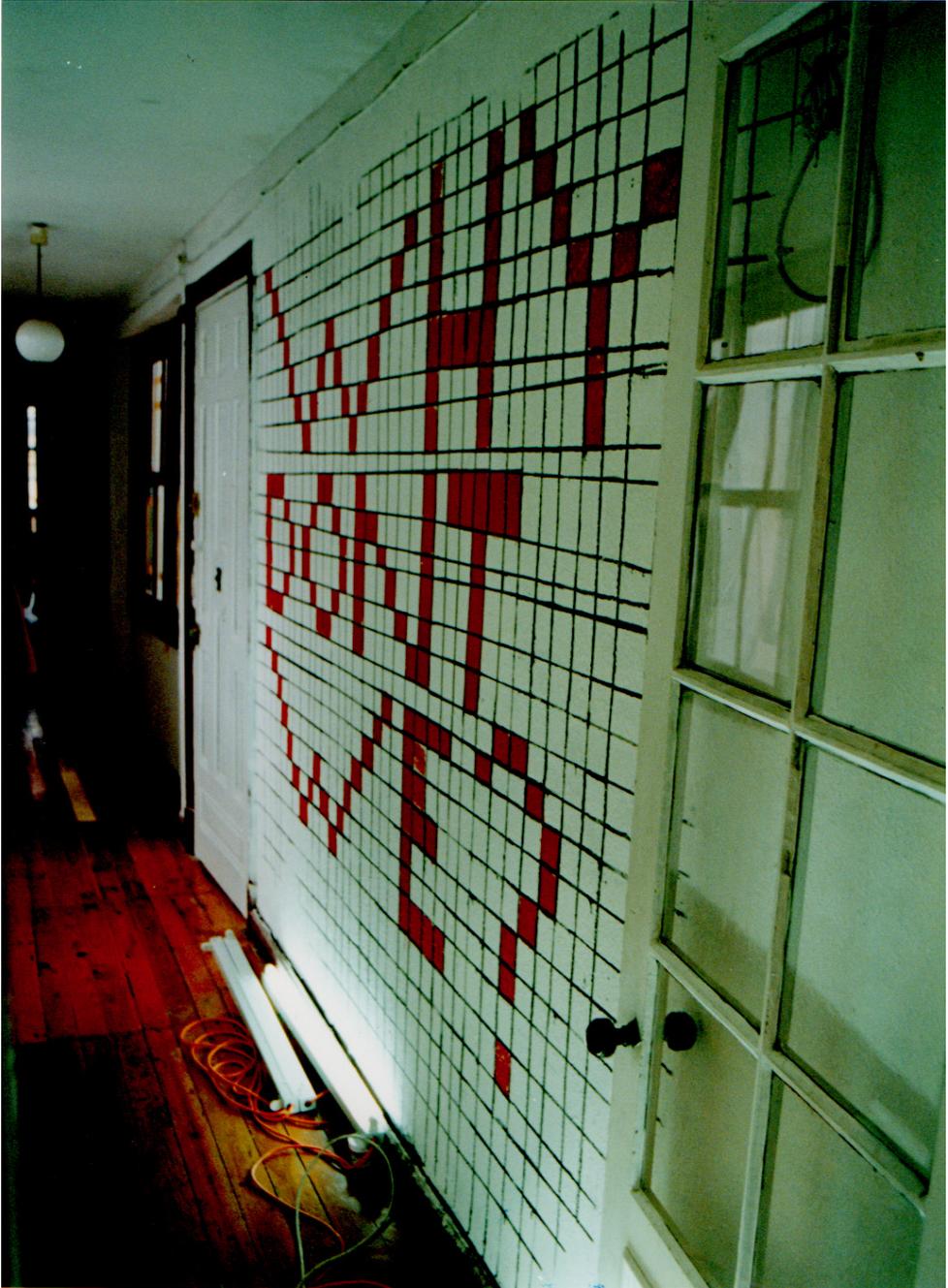


#017

#015 *Petrol (Genre Noir)*, fotografía, 170x230cm. 1996

#016 *Petrol, no puedo verlos*, 4 fotografías, 127x170cm. cada una, 1996

#017 *Petrol, no puedo*, fotografía, 127x170cm. 1996

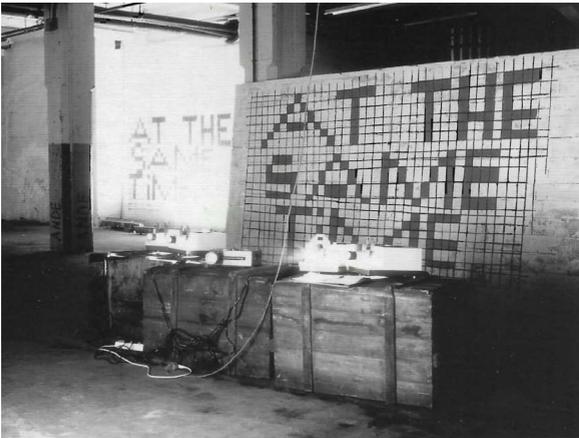


#018

#018 *Why don't we?*, mural, acrílico sobre pared, 3x3m. 1996



#019



#020



#021



#022

EXPOSICIÓN *COCHE, HOUSE, HORSE, CONSONNI*, BILBAO, 1997

#019 *5 amigos a lo bestia*, proyección sobre pared, 3x17m. Bilbao, 1997

#020 *At the same time*, instalación, Bilbao, 1997

#021 *At the same time*, acrílico sobre pared, 2,50x3cm. Bilbao, 1997

#022 *Mural y vídeo*, 2,30x14,50m. Bilbao, 1997



#023

EXPOSICIÓN *COCHE, HOUSE, HORSE*, CONSONNI, BILBAO, 1997

#023 *Chicos toscos con tronco*, mural realizado en las escaleras de Consonni, Bilbao, 1997



#024



#025



#026

#024 *At the same time*, fotocollage, 127x300cm. 1997

#025 *Music for boys*, fotografía, 127x190cm. 1997

#026 *Tosco*, collage fotográfico, 15x15cm. 1997



#027



#028

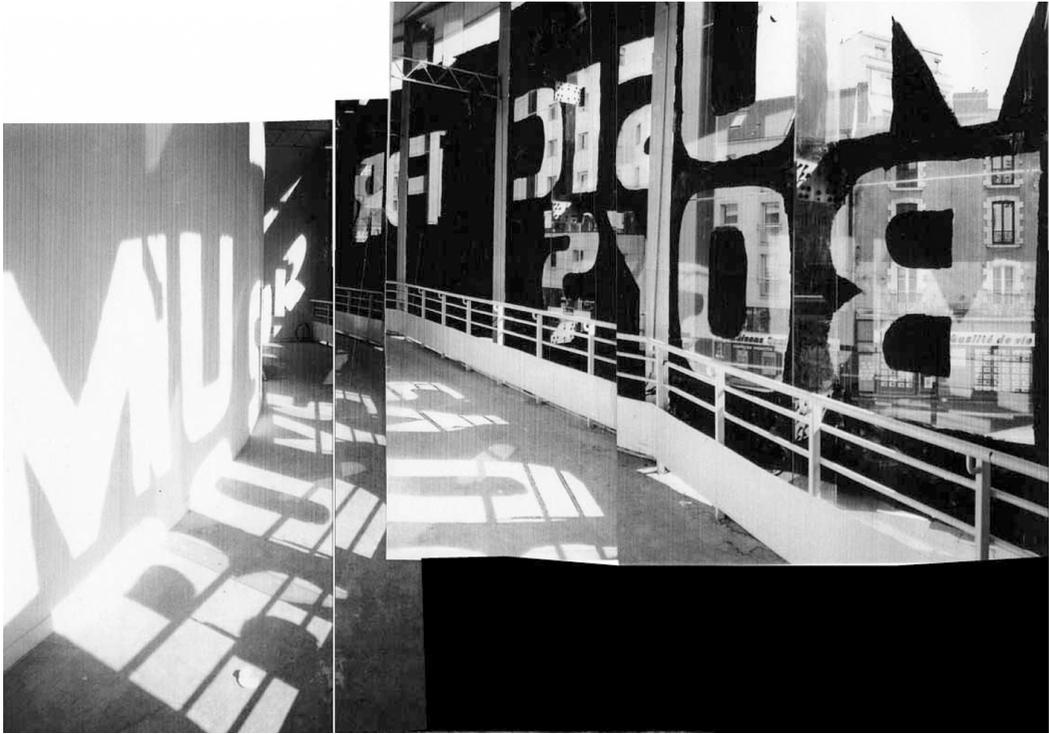


#029

#027 *Los ojos como una boca*, vídeo 4:3, 14 min. 1997

#028 *Horse*, vídeo 4:3, 3 min. 1997

#029 *Pandamask 1*, vídeo 4:3, 5 min. 1998-1999



#030



#031



#032

#030 *Music for boys*, acrílico sobre cristal, intervención en la galería TNB, Frac Bretagne, Rennes, Francia, 1998-1999

#031 *Frontera*, fotografía, medidas variables, 1998-1999

#032 *Backera*, fotografía, medidas variables, 1998-1999



#033



#034

#033 *Incidentes 1, 2 y 3 (Garitondo)*, tres fotografías de 127x190cm. cada una, 1998-1999

#034 *Special movie music*, acrílico sobre pared, 3x7m. Galería DV, San Sebastián, 1999



#035



#036

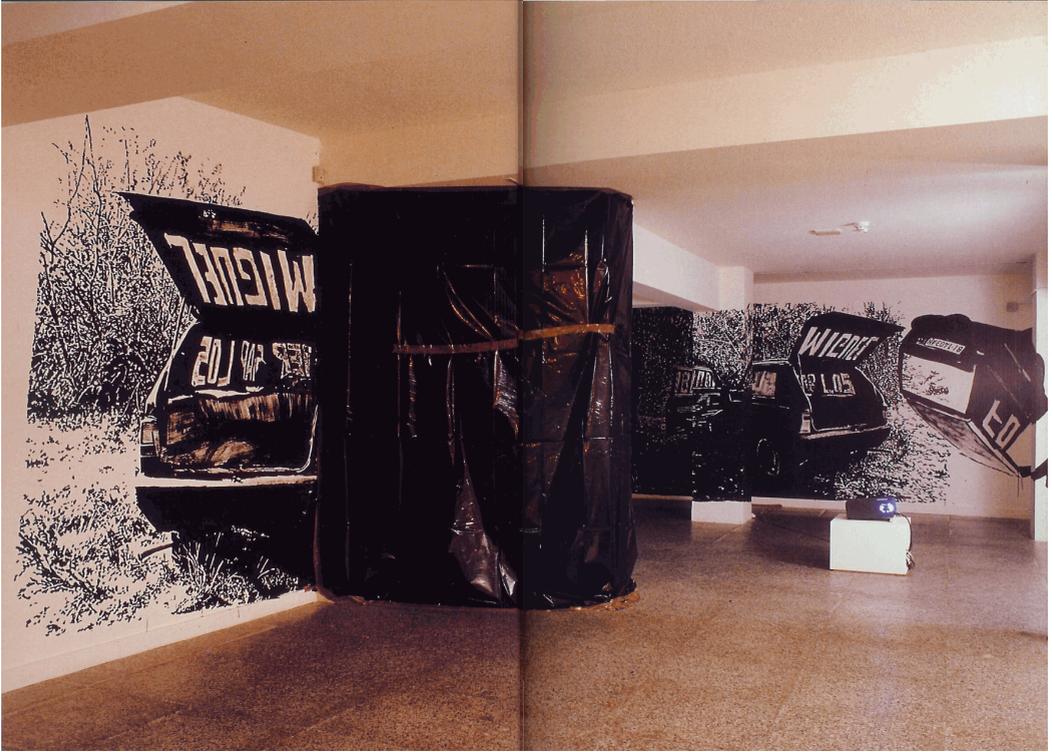


#037

#035 *Beben Garitondo y Beben Garitondo 2*, fotomontajes, edición de 5 ejemplares, 90x200cm. 2000

#036 *Garitondo the asorber and the observer are similar*, fotografía, 90x200cm. 2000

#037 *Negros (special, movie, music)*, vídeo 4:3, 6 min. 1999-2000



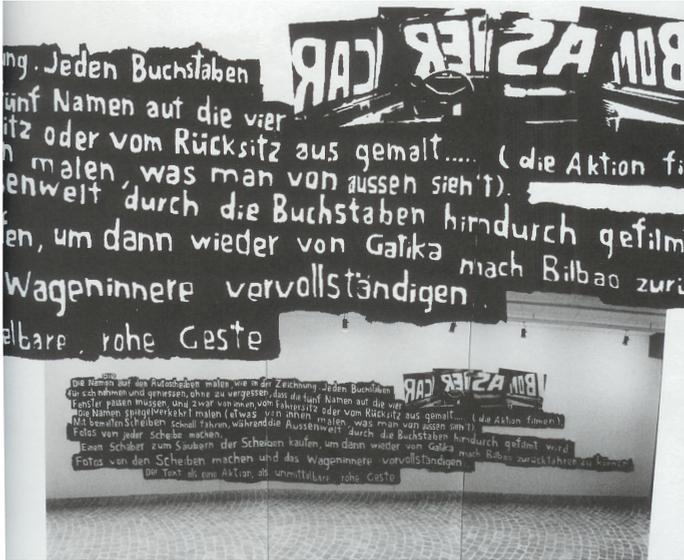
#038



#039

#038 *Abierto y boca abajo en Gatika*, instalación, 2,30x8x4m. Sala Amadis, Madrid, 2000

#039 *Pandamask 2*, vídeo 4:3, 5 min. 2000



#040

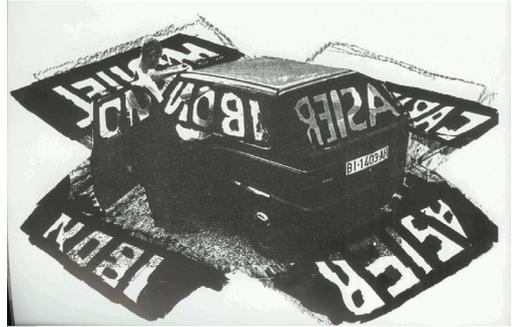


#041

- #040 *Asier me veo haciéndolo en Bilbao*, mural, 2,5x10m. Sprengel Museum, Hannover, 2000
#041 *Flat*, mural, medidas variables, Instituto Jovellanos, Gijón, 2000

**DOS EN UN
AUTO : IDILIO
TRES
ADULTERIO
CUATRO
SECUESTRO
CINCO CRIMEN
SEIS TIROTEO
CON LA POLICIA**

#042



#043

#042 *Dos en un auto*, RGS, dibujo, 21x40cm. 2001

#043 *Bostak*, tres dibujos, 21x30cm. cada uno, 2001



#044



#045



#046

#044 *Good dog*, vídeo, 8 min. 1999-2002

#045 *Gatika doble final*, vídeo 4:3, 14 min, colección MACBA, 2001

#046 *Amobil*, videoinstalación bicanal, 2001



#047



#048



#049

#047 *Zugastieta Ankaz Gora*, fotografía, 127x230cm. 2001

#048 *Zugastieta Buruz Bera*, fotografía, 127x230cm. 2001

#049 *Batan*, mural, medidas variables, intervención en Galería Luis Adelantado, Valencia, 2001



#050



#051



#052

#050 *Ankaz gora-Buruz Bera (Patatas arriba-Cabeza abajo)*, intervención realizada en el Museo Bellas Artes de Bilbao con motivo de la exposición "Gaur Hemen Horain", medidas variables, 2001

#051 *Buruz Bera*, mural fotográfico compuesto por 4 fotografías, 170x250cm. cada una, 2002

#052 *Gora*, mural fotográfico compuesto por 3 fotografías, 270x170cm. colección museo ARTIUM, 2002



#053



#054

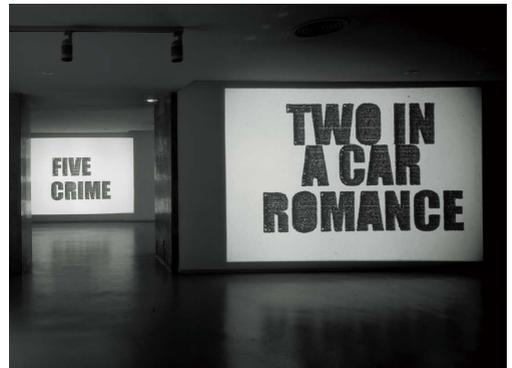


#055

#053 *K.Y.D.*, vídeo 4:3, 14 min. 2000-2001

#054 *KYDNAPPING*, vídeo 4:3, 12 min. 2002

#055 *Kontuz KYD*, vídeo 4:3, 13 min. 2002



#056

#056 *Fiesta 4 puertas*. instalación realizada en la Fundación Tapies, Barcelona, técnica mixta, proyecciones de diapositivas sobre mural, medidas variables, colección MACBA, 2003



#057

#057 Exposición *GATIKA, UNA DOBLE ACCIÓN COLECTIVA FINAL*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona, 2003



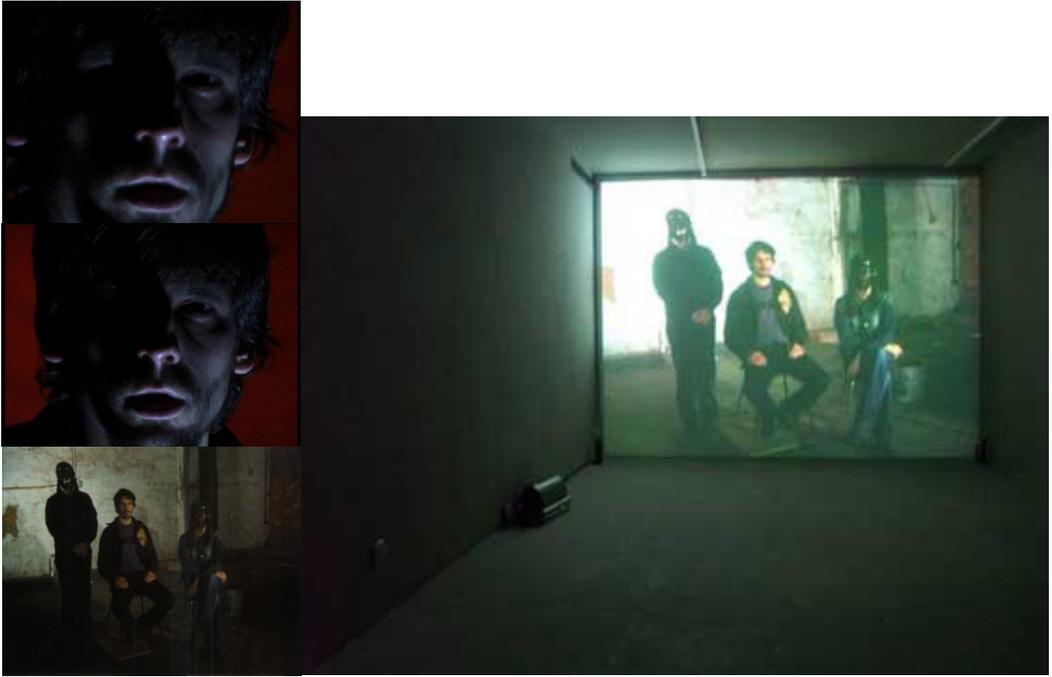
#058



#059

#058 *Casinolux (you started laughing but you'll end up crying)*, videoinstalación, 7x7,30x3,50m. (dimensiones variables), Casino Luxemburgo, Luxemburgo, 2004

#059 *My right is your left*, intervención realizada en la fachada de Casino Luxemburgo, Luxemburgo, 2004



#060

#060 *GOWAR*, vídeoinstalación, 6 min. 2003-2005



#061



#062

#061 *Neska*, vídeo 4:3, 22 min. 2003-2005

#062 *Neska la noche*, vídeo 4:3, 22 min. 2003-2005



#063



#064

#063 *One minute in Busan*, vídeo 4:3, 22 min. 2004-2005

#064 *Busan*, vídeo 4:3, 15 min. 2004-2000



#065



#066

#065 *One per minute, seven minutes in Istanbul*, vídeo 4:3, 7 min. 2005

#066 *One per minute, five minutes in Istanbul*, vídeo 4:3, 5 min. 2005



#067



EXPOSICIÓN *SOME THINGS ARE MOVING*, GALERÍA SOLEDAD LORENZO, MADRID, 2005

#067 *One minute*, videoinstalación compuesta por dos videoproyecciones de 3x4m. cada una, más 30 serigrafías de 170x127cm. cada una, Madrid, 2005



#068

#068 *Jugando con piedras*, fotografías, 127x200cm. 2005-2007

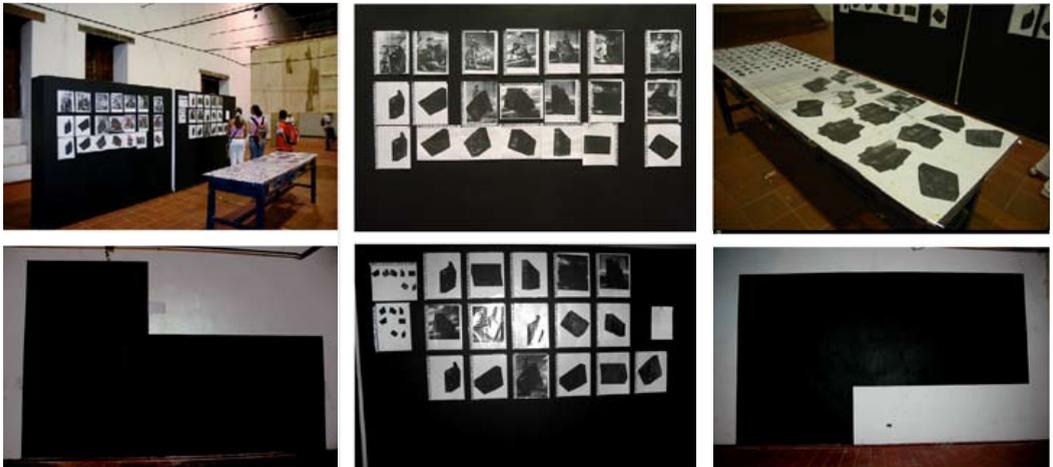


#069

#069 *Re:horse*, performance. Imagen superior, Flacc, Casino Watershei, Genk, 2006
Imagen inferior, Festival de Teatro A/D Werf, Utrecht, 2007



#070



#071

#070 *Jugando con piedras*, instalación fotográfica de 24 fotografías, 2007

#071 *Iluminar de negro caballo blanco*, instalación, Cartegena de Indias, Colombia, 2007



#072

#072 *RGB Horse (right geometrical box)*, performance, Utrecht, 2007



CABALLO	CABALLO	CABALLO	CABALLO	CABALLO
CLARO	OSCURO	ROJO	VERDE	AZUL
SALTA	SALTA	SALTA	SALTA	SALTA
4 VECES	8 VECES	12 VECES	24 VECES	24 VECES
EN	EN	EN	EN	EN
EN 1	EN 2	EN 3	EN 4	EN 5
MINUTO	MINUTOS	MINUTOS	MINUTOS	MINUTOS
1 MINUTO	2 MINUTOS	3 MINUTOS	4 MINUTOS	5 MINUTOS

Iluminar de negro caballo blanco. Descompuesta en unidades mínimas 80 diapositivas verticales, 80 diapositivas horizontales, 4 unidades modulares de 200 x 270 x 50 cms y un mural de 3,89 de alto por 6,45 de an m de ancho.

#073

#073 *Iluminar de negro caballo blanco*, instalación, proyecciones, mural y elementos modulares, Cartagena de Indias, Colombia, 2007



#074

#074 *One and three boxes*, instalación, 3 proyectores, mural, 3 volúmenes, dimensiones mínimas 6,40x12,40x3,80m, colección Museo Nacional Reina Sofía, 2008



#075

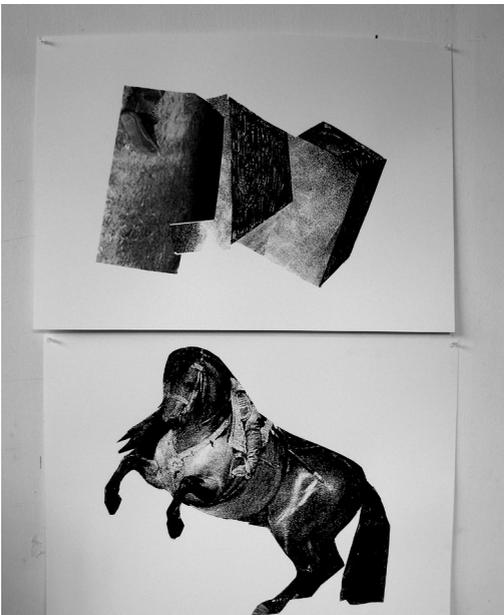
#075 Exposición *CONDENSED VELÁZQUEZ*, Madrid, 2008



#076



#077



#078



#079

#076 *VLZQZ Volumen 2 en cuatro*, collage serigráfico, serigrafía sobre papel, 200x140cm. 2008

#077 *Aproximación Utrecht Up*, collage serigráfico, serigrafía sobre papel, 200x140cm. 2008

#078 *Olivares en tres tiempos*, serigrafía sobre papel, dos imágenes de 70x100cm. 2008

#079 *Condensed Velázquez*, 8 serigrafías de 70x100cm. cada una, 2008



#080

#80 Performance Lecture on *Re:horse*, Dublin, 2008



Recurso en el MUSAC a través de los ojos de alguien externo al grupo, 9 febrero 2010.



#081



La obra debe surgir de la repetición de un mismo gesto, la impresión de una misma imagen repetida muchas veces y la inclusión de interrupciones, discontinuidades en el soporte. Una manera lógica de realizar la interrupción en la imagen matriz, sería realizar las reservas en la pantalla, pero en este caso por una cuestión tanto conceptual como de tiempo, la interrupción de ésta produce/crea en el soporte que recibe la imagen. Relaciona con repetición de un mismo gesto, repetición fragmentada de la matriz, que por acumulación genera una síntesis completa que deviene expresivo (carga tartamuda), una reflexión sobre el propio medio.

Tres direcciones para tres registros fotográficos. Dos tipos de registro fotográfico: uno a nivel del suelo a la altura del cuerpo, el otro fuertemente centrado en la actividad de las personas, en el trabajo, el otro, muy alto de forma que al intentar documentar la actividad represente el espacio respectivo como el lugar de producción. La Factory como lugar de producción y lugar social y Cultural/ Centrum de A&O Van Eyck accedida por tres muros, sin uso y caídas.

La no actividad como actividad



#082

Sustentar cada silla por un número, nunca más utilizar sillas, sólo funciona para simonización inicial, el resto siempre de pie.

El sistema de Equivalencias Espaciales se basa en la simonización de los espacios. El sistema de Equivalencias Espaciales, representado por pares verticales.

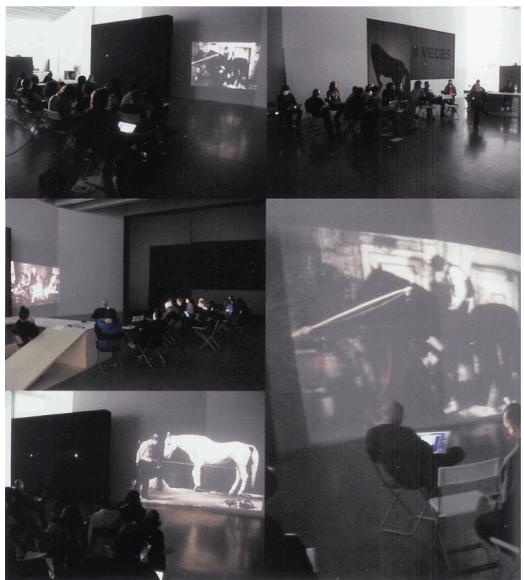
Ya de pie. Mi Memory confrontada al Fluido Conceptual de la Velvet Underground en sus partes. En la imagen, Monitor: A Equivalente a A1 (m. 0-54) y D1 en minutos (11.06-12.10 y 32.05).

Un flujo de informaciones hacia, en, desde el performer, interrupciones del flujo de: ¡UNA PREGUNTA!

El trabajo refiere al espacio, hace Charles, realizando una de las preguntas durante Transcoding. Una vez terminada la performance la artista propugna una actividad en el Estudio PROFORMA. Para flow de you do.

De, por, ha, ojalá el centro, del centro el punto, estornazo, pero y todo hasta y por la boca.

#083



#084

EJERCICIOS DIRIGIDOS POR JON MIKEL EUBA EN EL PRIMER PROFORMA 2010, MUSAC, LEÓN, 2010

#081 *Re:horse*, ejercicio 1, León, 2010

#082 *Notas para la persona cámara en Re:horse (Imágenes tartamudas)*, ejercicio 6, León, 2010

#083 *Notas para la persona cámara en Re:horse/ Transcodig Re:horse*, ejercicio 8, León, 2010

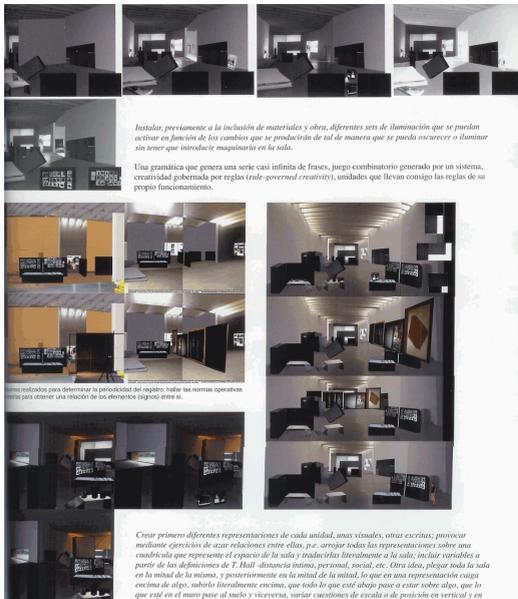
#084 *Preguntas finitas (hacia atrás)*, ejercicio 12, León, 2010



#085



#086



#087



#088

EJERCICIOS DIRIGIDOS POR JON MIKEL EUBA EN EL PRIMER PROFORMA 2010, MUSAC, LEÓN, 2010

#085 *Lecture on Re:horse (Debate y la problemática del registro)*, ejercicio 15, León, 2010

#086 *Guided*, ejercicio 17, León, 2010

#087 *Ejercicios de estilo-Escultura a la fuga*, ejercicio 20, León, 2010

#088 *Gran Dog/Quiltro Proforma*, ejercicio 23, León, 2010



Contextualización del espacio. Intentando comunicar una dirección en la sala 3.2 del MUSAC.

En ejemplo de una primera edición previa al PROFORMA. Concepto de altura, imagen fotográfica. Tapujillo desde fuera con un lugar, una tapujillo, un personaje. Primera selección de fotografías formato estándar. El altura, (Tapujillo desde fuera, hasta altura. (Reforzar desde fuera, fuera).

Segunda edición. Reencuadre, selección de formato estándar al formato original del The New York Times. Ejemplo de formatado del altura. Arriba, abajo, desde fuera de la sala, mitad izquierda, fuera, la sala continúa, mitad derecha, hacia fuera, abajo, hacia una tapujillo desde fuera, abajo, dentro la performance en Amsterdam desde fuera.



En Re-home, Jon Mikel Euba es uno de los cámara performer junto a un cámara invitado. Arriba, ejemplo de imágenes formatadas de un empresario (L&L).

Resumen de selecciones de los dos primeros cámaras invitadas.

Imágenes formatadas de un empresario. Cámara invitado en Daniel, Inacio Escudéren.

Cámara invitado en Librettet y Amsterdam: Jón Lindhout

La performance *Verano de Cage*; varios pianistas se turnan, dos imágenes lo muestran, una imagen del momento del cambio *Cabe Cage* y otra del intérprete individual. Direcciones para el registro fotográfico, arriba el *apuerto*, abajo varios ejemplos de un *performer*. Aplicación de normas técnicas llevadas al límite.

253

#089



La conferencia asignada bajo la letra que es libre.

Primera selección de la información que será activada.

simple resultado de investigación objetiva, de tanta autenticidad como cualquier otro resultado científico. ¿Y qué hay del trabajo mental? Todo trabajo mental, esto es, pensar (leer, etc., va acompañado de actividad física, es decir, de desintegración y reconstrucción de la materia orgánica. Por lo tanto, el excesivo *quiescencia* mental y psíquico supone que aumente en nosotros la desintegración de materia orgánica. Después de pasarnos un día entero en dactilo mecanografiando, la superabundante materia orgánica en composición nos ayuda y perturba nuestro trabajo mental. Lo que implica que la exagerada labor mental y psíquica destruye el sueño, así como la exagerada labor física nos convierte en dormilones. No obstante, también, el esfuerzo mental exagerado, por ejemplo, el estudio de una obra difícil cuya lectura supone excesiva concentración —no muy corriente entre la gente de nuestra época—, es decir, el leer con intensidad algo serio, provoca sueño. Admittedly cuando se dice que no se aprende palabrería de los damasgos o de quien solo dice para cosas sabidas, sino una exposición que requiere profunda reflexión.

pañado del sermón. Si ponemos nuestro constante interés en el trabajo psíquico-mental, este interés activa las funciones torcidas e impide el desgaste excesivo de los nervios. Quien lee a sí mismo, es decir, sin someterse en su mirar, con profundo interés lo leído, tanto más favorece el desgaste de sus nervios interior en cambio, quien haga la lectura con elido interés, tanto más ayuda a la actividad sanguínea y, por ende, la conservación de la vitalidad de la máquina. Al tener que "maquillar" para el estudio, se memorizan muchas cosas sin interés, pasaje que si alguien memorizara sin solo lo que le interesa, lo más probable, de acuerdo con la técnica general de la época, sería que suspendería el examen. Como consecuencia, el *maquillar* antes del examen nos perturba el sueño e introduce desorden en nuestro régimen normal, circunstancia a que hemos de prestar especial atención tratándose de niños. Por esto, la mejor manera de corresponder al ideal de la educación, es que suprimamos toda aprendizaje que signifique almacenamiento, lo que regularmente se practica antes de los exámenes; es decir, que suprimamos

Una segunda selección de la selección conferenciada (con-sonar). Para la selección externa al ejercicio, el *perfo* *apuerto*.

Fuente de resultados de ejercicio Grand Day, Ocho PROFORMA que sonados *apuerto*. El *apuerto* para abordar los *apuerto* *apuerto*, dos tipos de *apuerto* *apuerto* *apuerto*, dos tipos de *apuerto* *apuerto* *apuerto*, dos tipos de *apuerto* *apuerto* *apuerto*.

12 LECTURES = 212 PAGES = 1 BOOK = 212 PAGES = 1 PERSON = 68 PAGES = 18 PEOPLE = 4.3 PER PERSON

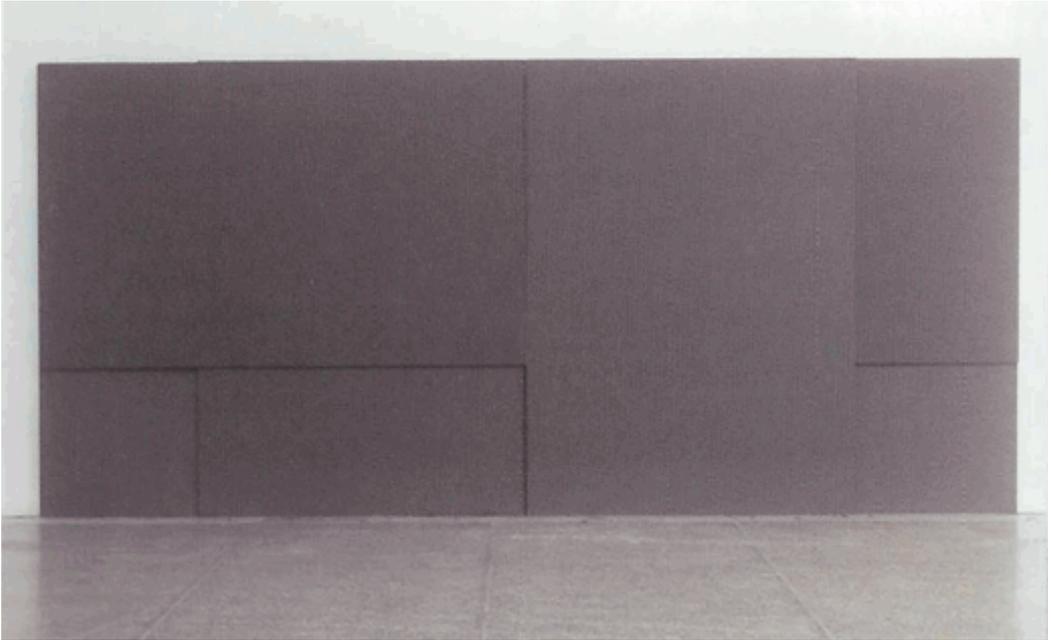
El plantamiento general en una imagen, todos los elementos en la sala 3.2 del MUSAC.

#090

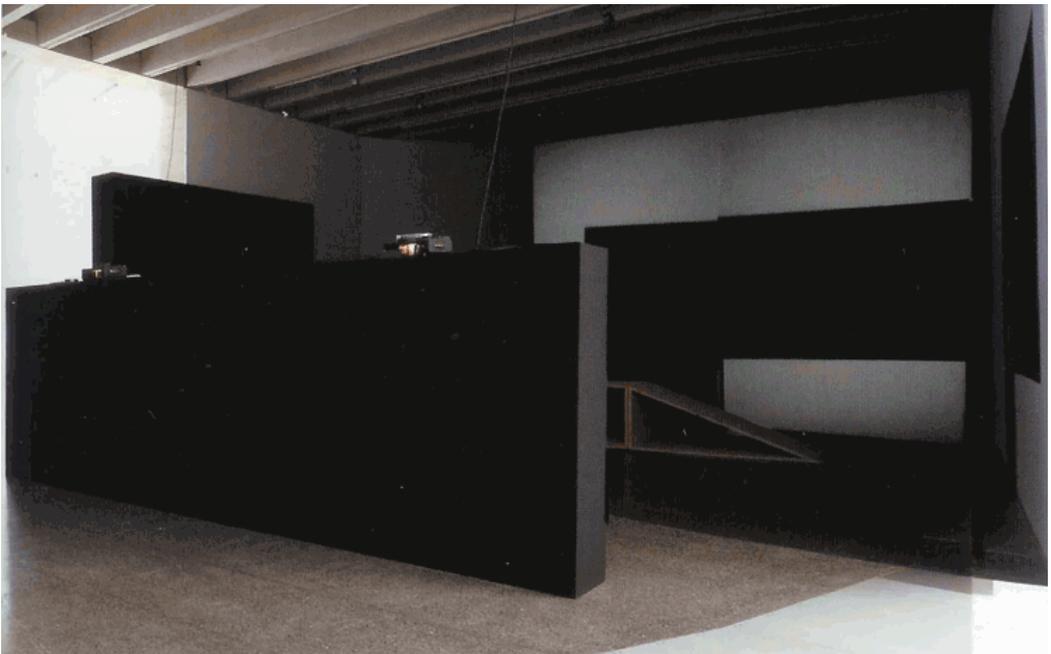
EJERCICIOS DIRIGIDOS POR JON MIKEL EUBA EN EL PRIMER PROFORMA 2010, MUSAC, LEÓN, 2010

#089 *Notas para una dirección-Modelo para un almacenamiento*, ejercicio 27, León, 2010

#090 *Steiner, una dificultad*, ejercicio 29, León, 2010



#091



#092

#091 *Acumulación Topán*, instalación compuesta por 20 planchas de topan de 210x120cm. cada una, medidas totales 210x420cm, 2010

#092 *Atea*, instalación, proyección de diapositivas sobre nueve unidades modulares de 180x270x60cm. 2010



#093

#093 *Transcoding Re:horse*, performance, Primer PROFORMA 2010, MUSAC, León, 2010



#094

#094 *Transcoding Re:horse (Guided)*, performance, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2010



#095

#095 *Notas para una dirección-modelo para un almacenamiento*, instalación compuesta por 27 paneles de 210x122cm. cada uno, medidas variables, 2010



#096

EXPOSICIÓN *CÓMO EXPLICAR RE:HORSE A UN CABALLO VIVO*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2011
#096 Imagen superior vista general de la exposición, imagen inferior detalle de obra *Notas para la persona cámara en Re:horse*, instalación compuesta por 13 paneles de 210x122cm. cada uno, técnica mixta, 2011



#097



#098

EXPOSICIÓN *CÓMO EXPLICAR RE:HORSE A UN CABALLO VIVO*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2011

#097 *Compuerta Urkiola (o Puerta Holandesa) con ventila posterior*, detalle del acceso a tercera sala de la exposición, Madrid, 2011

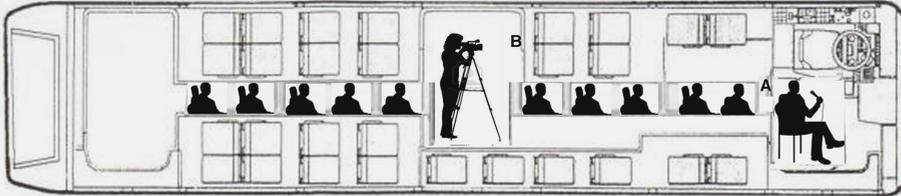
#098 *Equivalencia cola caballo. Notas para la persona cámara en Re:horse*, técnica mixta, construcción con unidades de papel impreso sobre papel impreso, 213x134cm. Madrid, 2011



[add destination](#) [show options](#)



option 3: camera-person in the middle
or in the seat 33 or somewhere between 12-18th



1 - Paris	1 - Una invitación	736 palabras	8 m
2 - Charenton-le-Pont	2 - Elementos Materiales	915 palabras	10m
3 - Gentilly	3 - Una primera Aproximación	429 palabras	5 m
4 - Arcueil	4 - Segunda parada: Bulegoa (Bilbao) 20 de Abril	717 palabras	7 m
5 - Cachan	5 - Revolución.	201 palabras	2 m
6 - Chevilly- Larue	6 - Otra parada (Es importante pararse a respirar)	341 palabras	4 m
7 - Fresnes	7 - 18 FOTOGRAFÍAS 18 HISTORIAS	606. palabras	6 m
8 - Morangis	8 - ¿Qué estoy viendo? ¿un texto o a alguien hablando?	334 palabras	3 m
9-Savigny- sur- Orge	9 - Una (primera) incomodidad	2.489 palabras	16m
10 - Viry- Châtillon	10 - Visibilidad/L/Receptividad y actos comunicativos fallidos	561 palabras	m
11-Brétigny-sur-Orge	11 - Isidoro Valcárcel Medina y el límite,	628 palabras	m
12 - Cac	12 - Un resumen. (Para quienes han llegado tarde	337 palabras	m
	13 - Producción-Divulgación Arte/cultura. I	579 palabras	m
	14 - Una historia: "un hombre que ya puede contar".	267 palabras	
	15 - ¿Dónde ponemos el dinero? Producción-Divulgación	1.086 palabras	
	16 - Continuación Bulegoa hace tres meses	748 palabras	
	17 - guijarros y papeles y ejercicios	203 palabras	
	18 - restos	palabras	



Ahí dentro está sucediendo



ya ha empezado

#099

#099 *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora), performance, autobús desde París al CAC Brétigny, Francia, 2012*



#100

#100 *Como leer el valor de una resistencia*, vídeo 16:9 HD - conferencia, 180 min. Bilbao 2012

Para la realización del Dossier gráfico de obra de Jon Mikel Euba han sido utilizadas imágenes cedidas por el artista sumadas a las extraídas de los siguientes catálogos:

AGUIRRE, Peio ALVAREZ REYES, Juan Antonio y ARDENNE, Paul

Jon Mikel Euba, Actes Sud/Altadis, Francia, 2003: #016, #017, #026, #031 y #032.

ALVAREZ REYES, Juan Antonio y AZPIROZ, Elena

Escenarios. Jon Mikel Euba. Ester Partegàs, Instituto de la Juventud, Madrid, 2000: #034 y #038.

BADIOLA, Txomin, EUBA, Jon Mikel, PREGO, Sergio y PÉREZ RUBIO, Agustín

Primer Proforma. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día, ACTAR, Barcelona, 2012: #081 [p.36], #082 [p.72], #083 [p.86], #084 [p.120], #085 [p.142], #086 [p.158], #087 [p.181], #088 [p.215], #089 [pp.250 y 251], #090 [p.267], #091 [p.194] y #092 [p.197].

DÖLLE Mariette y ENGUITA MAYO, Nuria,

Jon Mikel Euba. Kill'em All, ARTIUM, Fundación Antoni Tàpies, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales Murcia, Valencia, 2003: #011 [pp.61 y 62], #012 [pp.63 y 64], #028, #040 [p.93], #041 [p.95], #044 [pp.100 y 101], #053 [pp.18, 21 y 22] y #054 [pp.7, 8, 10, 11, 14 y 15].

ECHEVARRÍA, Guadalupe y MARÍ, Bartomeu

Gaur Hemen Orain, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001: #042, #043, #045 y #049.

EUBA, Jon Mikel

Jon Mikel Euba : marzo-abril 1999 Galería DV y Consonni, San Sebastián, 1999: #019, #020, #022 y #025.

EUBA, Jon Mikel

Jon Mikel Euba. Basauri 1996. Udal Kultur Etxea, Casa Municipal de Cultura de Basauri, Basauri, 1996: #013 y #014.

PÉREZ RUBIO, Agustín

Bad boys : Manu Arregi, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morry, Sergio Prego, Pepo Salazar, Fernando Sánchez Castillo, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003: #055 [pp.54 y 55].

SAEZ DE GORBEA, Xabier

Erretratatu/Retratarse. Juan Albin, Jon Mikel Euba, Itziar Okariz, Diputación de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992: #005, #006, #007, #008 y #009.

3.4 Rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba en el campo expandido

Tras habernos acercado a la obra de Jon Mikel Euba, nos centramos en este punto en cuestiones concretas de su proceso artístico relacionadas con la práctica contemporánea del arte. Veremos a continuación *rasgos* con los que podría ir definiéndose el trabajo artístico de Euba, y será a través de ellos que podamos entender una relación entre una práctica propiamente contemporánea del arte y el *campo expandido* del que hablaba Krauss. Los rasgos que en este capítulo se observan son producto de la entrevista realizada a Euba en 2013. Algunos planteados desde las fuentes que dieron origen al primer capítulo y otros señalados por Euba al distinguir sus procedimientos artísticos. Como explicábamos en el preámbulo, los primeros tienen su antecedente en conceptos vistos en capítulos anteriores que, en éste, se visitan desde la práctica artística de Euba; como son *apropiación, alegoría, pastiche, intertextualidad, textualidad, repetición, diferencia, superficialidad* y *simulacro*. El segundo grupo se determina por la relación del trabajo de Euba con: *los límites, el proceso, lo performativo, la contradicción, lo inacabado, las incapacidades y la trampa*. Con el enfoque en estos rasgos de la práctica artística de Euba, se toma un ejemplo que pueda servir para señalar procesos generalizados, característicos de una práctica contemporánea interesada en una ruptura o apertura de estructuras que pretenden definir el arte. En este punto vemos relacionada directamente esta práctica con la idea de *campo expandido* introducida en el primer capítulo con Krauss, la cual se describía como una necesidad concebida por los artistas, en un momento en el que las categorías anteriores no funcionaban para definir las prácticas artísticas de su tiempo. Con Euba y a través de estos rasgos concretos de su trabajo, veremos esta expresión de una práctica rupturista que, como describe la propia Krauss, ya no podría adscribirse a un determinado medio, sino que vendría a concebirse como un campo expandido del propio arte. “*En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio —la escultura⁴²³—, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio [...]*”.⁴²⁴ Unas operaciones lógicas, que como veremos en las prácticas artísticas de Euba, tratan más bien de romper con el conjunto de leyes que podrían determinar una lógica⁴²⁵ del arte, acercándose a la idea de arte de Georges Bataille (1897-1962) cuando dice que “*El arte, cuando es verdaderamente arte, procede así, mediante sucesivas destrucciones*”.⁴²⁶

3.4.1 Distinguiendo la apropiación, la alegoría, el pastiche y la intertextualidad

Jon Mikel Euba es un artista que utiliza la *citación* desde sus comienzos aunque la manera de citar ha ido variando y complejizándose. Dejando al margen su etapa pictórica primera

423 Krauss menciona aquí la escultura, ya que utiliza el ejemplo de la expansión de esta categoría desde la lógica del monumento que la determinaba con unos rasgos propios específicos, hasta un concepto que, como ella misma sugiere, se habría utilizado para referirse a una gran variedad sorprendente de experiencias.

424 KRAUSS, Rosalind, op. cit. *La...*, pp.301-302.

425 La lógica se describe en filosofía como “[...]el estudio de las formas de razonamiento válido y de sus reglas” (THIEBAUT, Carlos *Conceptos fundamentales de filosofía*, 2003, p.73).

426 BATAILLE, Georges, citado por KRAUSS, Rosalind, en op. cit. *La...*, p.69.

y centrándonos más en su carrera desde el 96, cuando pasará ya a realizar grandes murales incorporando medios como el vídeo o la fotografía, vemos que se empiezan a mezclar referencias concretas al cine y la música. Pero si avanzamos en el tiempo, vamos observando que estas citas procederán de campos más variados como el arte, la televisión, su vida privada, etcétera, dando lugar a estructuras complejas y abiertas.

La cita sería un rasgo común a la mayoría de los artistas, pero lo que distingue las cuestiones relativas a la citación, como la *apropiación*, la *alegoría* o el *pastiche*, vendrían a observarse al remitirnos al tipo concreto de citas, sus modos y porqués. La intencionalidad y las maneras de citar son las que ayudan a distinguir tanto estos términos como las diferencias entre unos artistas y otros.

El concepto de *apropiación*, como veníamos explicando en el primer capítulo, describe el hecho de tomar para sí algo, de hacerse dueño de algo; no es una reinterpretación o al menos no tiene por qué serlo, sino que se centra en el hecho de adueñarse de una imagen ya dada. A través de los ejemplos planteados de artistas que harían uso de este recurso, podríamos llegar a la conclusión de que, un artista que utiliza la apropiación es el que se apropia de una obra de arte. Sin embargo el recurso de la apropiación, ejemplificado concretamente con Richard Prince, no debería unirse a que la referencia apropiada proceda del mundo del arte. Este ejemplo, nos parece conveniente para acercarnos a la apropiación en Euba, ya que ambos artistas se apropian de imágenes que no siempre pertenecen al contexto artístico. En el caso de Prince, con las refotografías publicitarias hace explícita su cita de este campo, y en el caso de Euba con todo tipo de imágenes que no pertenecen a un campo concreto. Cuando nos paramos a distinguir las cuestiones de las que Euba hace uso, encontramos desde obras de arte conocidas o menos, pasando por cine, música, programas de televisión, libros, etc. Muchas de estas citas seguirán siendo apropiaciones, al menos en el mismo grado en el que se considerarían apropiaciones las citas al arte, y es en esta diversidad de lo citado, donde percibimos una práctica artística desvinculada de ideas endocéntricas del arte. No sería menor apropiación citar a tu madre que citar a Velázquez (1599-1660); como apropiación es la misma, solo que sería más difícil reconocerla en el primer caso. De este modo, la apropiación en arte, que es hacerse dueño de algo, no depende de que ese algo sea o no sea arte, ni de la importancia o reconocimiento que le demos al objeto apropiado. Así mismo, los ejemplos que se ponen de apropiacionismo dentro del contexto artístico, podrían cuestionarse como tales dependiendo del grado de extracción del referente. Esto es, si la apropiación es adueñarse de algo, ésta acción podría depender de cuánto queda del objeto apropiado (del referente) tras la apropiación. Para ver esta operación, rescatamos el ejemplo de la obra de Duchamp de 1919 *L.H.O.O.Q.* en referencia a la *Mona Lisa* (1503-1519) de Da Vinci. En este ejemplo concreto, podríamos argumentar que no se estaría dando una apropiación en sentido estricto ya que para que esto fuera así Duchamp tendría que haber cogido el cuadro de la *Mona Lisa* y pintarle el bigote y el nuevo título directamente encima del mismo. Sin embargo, la mayoría de las apropiaciones a las que nos referimos

en arte serían, en nuestra opinión, apropiaciones de un concepto o idea, copias, versiones, reediciones, para las que se utiliza una imagen de la obra referida o una reproducción de la misma, dejando intacto no el significado pero sí la obra original. El apropiacionismo vendría a ser un acto ilegal, un robo, un delito si se llevase a cabo en su pleno sentido. Aunque es cierto que con ciertos apropiacionismos, en ocasiones se podrían violar límites éticos y legales que ponen en cuestión las autorías de las obras de arte.

Cuando se habla sobre las prácticas apropiacionistas se dice que son revisiones o relecturas del pasado, sin embargo, no siempre es así ya que los apropiadores pueden adueñarse de algo sin intención definida, siendo esta intención misma la que nos permita distinguir entre procesos artísticos. Cuestión esta que resulta significativa si pensamos en la alegoría, dado que Euba cita, Euba se apropia, pero no con intención alegórica. La alegoría implica un propósito determinado en el artista con el fin de que el espectador reconozca la obra apropiada. El éxito de la alegoría se basa en la posibilidad de la reinterpretación de lo apropiado, ya que sin esta facultad el ejercicio alegórico no podría estar completo. La apropiación en cambio, estaría exenta de la relevancia que sobre lo apropiado deposita la alegoría, ya que en su ejercicio reescribiría el original haciéndolo desaparecer. Duchamp necesita que la *Mona Lisa* exista para que *L.H.O.O.Q* siga teniendo el sentido alegórico y referencial. Esta no es la intención de Euba cuando realiza la mayoría de sus apropiaciones. Para él, son ejercicios necesarios, independientemente de la existencia del objeto adueñado, funcionando esta citación como un material más al interior de su trabajo intertextual.

Este rasgo de la *no-alegoría* en el trabajo de Euba, ayuda a acercarnos a la *intertextualidad* de su obra, ya que la alegoría, en su intención de ser descubierta, se alejaría del hacer con la multiplicidad de citas utilizadas sin criterio jerárquico. Este modo de proceder puede observarse a través de obras de arte que entendemos alegóricas, como la de Sherrie Levine *Fountain After Duchamp* de 1991, la cual requiere la existencia de la obra de Duchamp *Fountain* de 1917 para ser referenciada y posibilitar su relectura. Mientras que si observamos las obras de Euba que más intención alegórica podrían tener a primera vista, como las expuestas en la Galería Soledad Lorenzo en 2008 con el título *Condensed Velázquez [#075]*, se evidencia que, aunque se apropie de cuadros ecuestres de Velázquez, no estarían dirigidos a dar una nueva visión sobre ellos mismos, sino a experimentar una sensación vivida mediante estos cuadros en el Museo del Prado. Y aunque se consiga cierta relectura en algún punto, no es ésta la intención de partida del artista, por lo cual, sería inapropiado hablar de alegoría. Euba no realiza una reinterpretación de los cuadros que cita; más aún, según cuenta en la entrevista, no parecería relevante para él que Velázquez sea el pintor, sino que trata de investigar un suceso concreto, una vivencia en la que estaban implicados estos cuadros. De este modo, distinguimos un proceso en el que citación y apropiación son trabajadas, para convertirlas en un material más dentro de su trabajo, sin una intención alegórica o reinterpretativa. Estos aspectos relativos a

su proceder también podemos observarlos en la descripción que Peio Aguirre da sobre las apropiaciones de Euba, cuando refiriéndose a sus obras audiovisuales de la primera década del siglo veintiuno dice,

*Pueden existir tranquilamente fragmentos descompuestos y analizados de cineastas como Renoir, Hitchcock, Dreyer o Bergman sin que ninguna de estas referencias se tenga que leer como cita obligada, se trata más bien de recortes subconscientes de imágenes que le obsesionan o le intrigan. Cuando las utiliza en sus escenificaciones con actores, éstas no se convierten ni en remakes ni en versiones, aunque pueda estar interesado en estudiar cómo rodar un travelling a la manera de Kurosawa en tal o cual film. Su proceso consiste en almacenar en su memoria imágenes desligadas de la trama original del trabajo cinematográfico de estos cineastas, articulándolos e integrándolos con otros materiales que él dispone en una nueva narración asimétrica. Como él dice; el objetivo de estas narraciones no es ilustrar un texto del que se dispone de antemano sino que pretende construirlo de manera que al final se identifique esa especie de objeto de deseo que en el inicio es puro presentimiento.*⁴²⁷

En relación a la citación en arte, una de las cuestiones encontradas durante la investigación de este procedimiento, indica que al ejecutar la citación, estas maneras e intenciones determinan la obra y al artista, puesto que podemos observar una mayor o menor *sublimación* por parte del autor. Así, aunque dos artistas citen una misma obra de arte, la intención enunciativa sobre la misma, la relevancia que el autor dé a lo citado, y las maneras y procedimientos, determinarán si esa cita *sublima* o *desublima* en su apropiación. Euba es muy claro a este respecto, ya que se reitera en su “no hacer aprecio” a esas citas utilizándolas, como él mismo corrobora, sin ningún tipo de jerarquía y no dándoles importancia. Es en esta manera de hacer en la que vemos ese poder *desublimador*, en la no intención de referirse a lo citado, en posiciononar esas citas al arte al mismo nivel que cualquier otra cita al mezclar todas ellas en lo abordado. Con este mismo procedimiento intertextual, entenderemos también que se niega la posibilidad del *pastiche*. Habiéndonos acercado en el primer capítulo a este concepto como procedimiento en el que se copian estilos del pasado, habría que recordar lo advertido sobre el *estilo* como categoría formal desbancada en la posmodernidad, ya que también Euba advierte que el estilo no tendría existencia en la realidad. De modo que cuando describimos que algo del *pop* continúa interesando a este artista, no será el pop como estilo, sino que podrían estar interesándole obras, procedimientos, artistas que, como Warhol, han sido vitales para profundizar en la “ideología pop”⁴²⁸ del arte. Por lo tanto, no sólo entendemos que sería inapropiado hablar de *pastiche* en la obra de este artista, sino que para poder decir algo sobre el estilo en su obra convendría acercarnos a sus ideas sobre este tema. Euba no ve el estilo como algo ornamental o formal sino como algo puramente materialista, pragmático. Así, cuando se le pregunta por el estilo, recurrirá comúnmente a una frase de Godard para definirlo como “una obligación llevada a cabo en un tiempo determinado”.⁴²⁹ De manera que el propio

427 AGUIRRE, Peio “Construyendo la Imagen-Acción” en Jon Mikel Euba [Catálogo], Actes Sud/Altadis, Francia, 2003, pp. 16-17.

428 Entendemos al pop más que como estilo concretado en unos rasgos formales determinados (como pueda ser la utilización de colores saturados o estribillos repetidos), como una defensa de valores populares, del pueblo (contrapuesto a las élites o clases altas).

429 GODARD, Jean-Luc, citado por EUBA, Jon Mikel, en entrevista realizada por DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, “Velázquez descompuesto” [en línea], en ABC Cultural (Madrid), 12/04/2008, pp. 38-39, disponible en:

artista no se ve dentro de ningún estilo, ni cree que pueda existir más allá de categorías impuestas por el sistema cultural de la época. De este planteamiento, se desprendería su interés en intervenir, gestionar y/o modificar aquellos niveles de la representación en los que queda implicado como artista; intervención que llevaría a cabo mostrando aquellas ideas e imágenes que pudieran poner en tensión las anteriores. A lo largo de su trayectoria ha sido clasificado como *artista pop*, *artista político*, *undeground*, *artista vasco*, pero siempre ha trabajado en dismantelar estas categorías limitadoras del artista y de su obra. Por eso niega el estilo como pura clasificación alejada de la realidad, aunque en ocasiones le pueda interesar verse representado en alguna de ellas.

Al volver a las maneras e intenciones de citar en este artista, vemos que tanto las hechas a Velázquez como a Beuys, Cage, Warhol, Godard, etcétera, eran utilizadas del mismo modo que otras citas a grupos de música o programas de televisión. Se convertirían en su práctica, en materiales abstractos, en herramientas para trabajar desde su subjetividad, que como él mismo explica, no importa su origen mientras sean útiles en su proceso. Distinguirá entre aquellas más cercanas al “*lenguaje*” y otras más a la “*vida*”. Al referirse a las primeras, pone como ejemplo las pertenecientes al mundo del arte, diciendo que ya habrían pasado el filtro para ser utilizadas. En cambio con las citas que encuentra en la vida, explica que es él mismo quién tiene que hacer el proceso de traspasarlas a lenguaje (en su caso el lenguaje del arte). Respecto a estas últimas, las de la vida, citamos la alusión al minuto de silencio que se dio en el programa televisivo de María Teresa Campos (1941), en su proyecto *Un minuto de silencio*⁴³⁰. También comenta que estas citas que llama “*vitales*”, puede encontrarlas por el camino (el camino del proceso artístico) al encontrar algo externo al arte que, según sus palabras, le interesa, sirve, o que en ocasiones utiliza para “*exorcizar*” cuestiones con las que necesita trabajar. Este último caso ha dado lugar a la exposición *Condensed Velázquez* [#075], en cuyas obras, como ya se ha indicado, buscaba reencontrarse con ciertas sensaciones vividas como espectador en el Museo del Prado. También es el caso del ejercicio *Steiner, una dificultad* [#090] realizado durante la cuarentena del *Primer Proforma 2010* en el MUSAC, en el que trabajaba sobre la complejidad surgida en la lectura de la obra del pensador Rudolf Steiner (1861-1925). Observando esta práctica artística de Euba, vemos la intertextualidad en el entrecruzamiento de diversidad de alusiones. Como hemos ido viendo no pretende valorar o reivindicar sus influencias ni intereses personales a través de lo que cita. De este modo, Euba trabajará con una intención no-jerárquica en sus citas, cuestión por la cual podemos apreciar la *intertextualidad* y la *apropiación*, pero no así el *pastiche* ni la *alegoría*. Es un procedimiento éste que, al abrir la obra hacia múltiples conexiones, no tendría intención ni de hablar de estilos ni de ofrecer otra lectura sobre obras anteriores. En este proceso de citación en el que se mezclan diferentes referencias a modo de material, las obras

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/04/12/039.html>>
[Consulta: 5 de noviembre de 2013]

430 Proyecto realizado desde 2003 hasta 2006 aproximadamente, que engloba diversas obras como Neska [#61], Neska a la noche [#62], One minute in Busan [#63] o Busan [#64] entre otras. Podemos encontrar la referencia a este minuto de silencio vivido en el programa de Campos en diferentes explicaciones del artista sobre las obras de ésta época, así como en el catálogo Jon Mikel Euba. *Some things are moving*. 11 enero - 12 febrero 2005, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2005.

de arte citadas se desvaloran al mezclarse con otros materiales pasando a convertirse nuevamente en praxis artística. Sería como si la obra de arte se liberase por un momento de su estatus como “obra” al insertarse en un nuevo proceso artístico. En este proceso que entendemos enriquecedor y liberador, muchos espectadores interpretarán una ofensa al arte y un ataque hacia sus ideas. De modo que, cuando le preguntamos a Euba si estas citas podrían generar un lugar común para acercarse más fácilmente a su obra, nos apunta que aunque él pudiera pensar lo mismo, con el tiempo ha notado que *“a la gente le cabrea que no les cuentes la idea que tienen”*⁴³¹ sobre esa obra citada y a la cual quieren seguir aferrados. Esto lo conectamos con Duchamp y sus *ready made recíprocos*, con los que el artista, en lugar de sustraer un objeto de la cadena de producción para introducirlo en el museo —como haría con los *ready made*— plantearía un ejercicio equivalente pero a la inversa, como en el caso de *Emplear un Rembrandt como tabla de planchar*⁴³². Euba, con sus modos de citación desacralizada, llevará a cabo en parte esa intención que parecían tener en su nacimiento los *ready made recíprocos*, sin embargo desplaza esta intención de desublimar la obra citada —“un Rembrandt” — hacia una desublimación de la propia idea de obra de arte (la propia idea de arte que tiene el artista pero también la idea de arte que comparte con el espectador). En este sentido, Euba utiliza no sólo las diversas citaciones de obras de otros artistas, sino también las suyas propias. Con la citación a sus propias obras en otras, generará algo parecido a una ampliación de la forma de las mismas desdibujando los límites físico-temporales que podrían servir para distinguirlas. Encontramos esta necesidad de alusión en su trabajo como algo interdisciplinar, donde se mezclan diferentes campos, saberes o gustos, pasando del arte a los mass media, la gastronomía o la prensa del corazón. Con esta práctica pondrá a un mismo nivel eso que algunos llaman alta y baja cultura y que a Euba no le funciona como distinción mientras sea un material más para la realización de su trabajo.

*Entonces realmente no, no jerarquizo, y hay un gran placer en mezclar cosas inmezclables. O sea tengo clarísimo que por ejemplo tengo mucho placer si veo...estoy sometido a una gran obra pero digo como qué pereza, qué pereza, y de repente coges y ves una cosa que es lo puto peor pero que sabes que dices, hostia tiene un poco que ver con esto, lo pones cerca y dices, ya lo empiezo a dominar un poquito ¿sabes no?, porque ya te estoy como rebajando un poco obra de arte ¿no?. Pero realmente no tengo diferencias yo creo, no, no hago categorías por grupos de alta cultura, baja cultura, malo-bueno. No no, todo es igual realmente, porque todo es abstracto.*⁴³³

3.4.2 Observando la textualidad

Jon Mikel Euba trabajará con la *textualidad* al tratar de romper con los conceptos preestablecidos sobre la obra de arte. Si, según hemos visto en la textualidad, la idea de texto reemplazaría las ideas de obra o de producción como distinciones de lo

431 Ídem.

432 Esta “obra” de Duchamp no sale del nivel de ser únicamente esta frase, lo que hace que se la señale más que como obra de arte como declaración, intención, proyecto o proto-obra y con la que podemos observar la cercanía de este artista al arte conceptual.

433 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

cerrado, completo y creado con un propósito, Euba hará uso de esta idea liberándose y liberándonos (como espectadores de sus obras) de los prejuicios sobre el arte a través de su producción. No sólo apreciamos su obra como incompleta, relativa y descentralizada, sino que distinguimos un *subtexto*, al ver su obra en conjunto. El artista distinguirá que en esta observación de la obra aislada, la obra individual se muestra “*menos verdadera que la totalidad*”⁴³⁴, por estar oculta una verdad en ella que en la conjunción se muestra a través de los intersticios creados entre unas obras y otras.

El trabajo de Euba es procesual, trata de no cerrar las obras continuándolas a través de las citas consecutivas hacia nuevas proyecciones. Así, una obra que empieza en un lugar, como *Re:horse* [#069] —que comenzaría en el taller *Bandas y gente aparte* dentro del MUSAC de León 2006— puede acabar produciendo infinitud de trabajos como performaces, más talleres o exposiciones. Podrían considerarse todas ellas diferentes “formalizaciones” de una misma obra, o al menos no podrían dejar de observarse como obras interdependientes en un proceso en el que estaría renovándose continuamente la mirada hacia situaciones anteriores. Euba parecería romper los conceptos tradicionales de obra de arte jugando a mover los límites que distinguen la misma, siendo dificultosa la distinción de su obra de otros elementos de la producción del artista como documentos, registros, ejercicios o dispositivos. Esta movilidad de los límites de las obras la podíamos apreciar en la exposición *Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo* [#096-098] en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2011, donde el artista ponía en relación obras muy en el límite de ser puros dispositivos de paso en la galería, como *Compuerta Urkiola (o Puerta Holandesa) con ventila posterior* [#097], con otras más convencionales, como su serie *Notas para la persona cámara en Re:Horse* [#096].

La textualidad en Euba no es sólo apreciable en las obras, sino también en su proceso de creación, abierto a interrupciones y colapsos, para asegurar la receptividad del proceso a situaciones reales; o también a la generación de acontecimientos resultado de la producción de relaciones intersubjetivas en contextos determinados a tal efecto. Por ejemplo a través del llamamiento para participar en talleres, en los cuales los participantes, junto al artista, llegan a ser los propios actores y realizadores de las obras. Así ocurre en los vídeos *Neska* [#061] de 2003-2005, *One minute in Busan* [#063] de 2004-2005, o el último que aparece en el dossier *Cómo leer el valor de una resistencia* [#100] de 2012.

Euba es un firme defensor del proceso artístico frente a la obra entendida como final de éste. Y ante el supuesto fallo que problematizaría algunos de los resultados previstos, ve una posibilidad, la posibilidad de un nuevo reto y otro nuevo problema para continuar trabajando. Muchos de los ejercicios realizados en *Primer Proforma 2010*, se planteaban como respuesta a problemas que no habían podido solucionarse durante los procesos artísticos anteriores. Éste fue el caso del ejercicio *Notas para la persona cámara en Re:horse/Transcoding Re:Horse* [#083], planteado desde el problema que supuso “*adiestrar*”⁴³⁵ a la

434 Ídem.

435 EUBA, Jon Mikel en BADIOLA, Txomin, EUBA, Jon Mikel, PREGO, Sergio y RUBIO, Agustín *Primer Proforma*. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día [Monografía], ACTAR, Barcelona, 2012, p.84.

persona-cámara para la performance *Re:horse*. Otro ejemplo similar lo encontramos en la imposibilidad de la realización de un vídeo que dio como resultado el catálogo *Un minuto de silencio* en 2004, que posteriormente actuará como guión para la realización de siguientes vídeos.

Existe en este artista una especie de rechazo a lo completo, lo acabado, produciendo obras con una fuerte negación hacia el deleite como finalidad, lo que tal vez las acerque más a lo didáctico. Pero en ocasiones no es exactamente el proceso lo que le interesa, sino más bien elementos mediadores entre la obras y el espectador, ya que él mismo siente que ha tenido siempre una dificultad para comunicarse directamente con las obras de arte. Euba dice que, en ocasiones, la obra de arte se ha convertido en un impedimento para comunicarse con sus creadores, y que ha sido gracias a trabajos escritos mediante los cuales estos artistas explicaban sus procesos e intereses o al conocerles directamente, que ha podido coincidir con ellos y apreciar el trabajo. Este ha podido ser el caso de su relación con Godard, John Cage (1912-1992) o incluso con el propio Txomin Badiola. Siendo así, podríamos asumir que la obra de arte no dependería únicamente de unas formas concretas en una disposición espacio-temporal determinada, sino que en esa expansión de sus límites podría entenderse a través del conjunto de la producción del artista, de otras obras de arte anteriores y posteriores, o de otras cuestiones adyacentes. La importancia de estas últimas también se podría apreciar con obras enmarcadas dentro del arte conceptual, el cual habría necesitado de aspectos más cerebral-rationales que sensorial-sensitivos para su disfrute y entendimiento. Como dice Euba, hay que educarse en saber lo que se tiene delante

*Porque cuando ves una cosa dices, buu vamos a ver ¿no?. Y es como un sabor, que si no lo pruebas pues no...Entonces, hay que educarse. Decía Oteiza que la obra no educa, la obra sólo sirve a unas...a cuatro, cinco, veinte, pero la obra no educa, tienes que hacer como un esfuerzo para transformar a la gente también.*⁴³⁶

Debido a estas cuestiones relativas al desbordamiento de categorías, al desplazamiento de los límites expandiendo lo que podríamos entender como arte, para este artista la forma es, como nos explica, consecuencia ineludible de la idea, pero de una idea que en su caso perseguiría la liberación de la propia idea de la obra de arte. Siendo la textualidad un procedimiento que ofrece su propia autocrítica, en el caso del arte lo entenderemos como un cuestionamiento sobre el propio arte⁴³⁷. Al igual que al describir la citación sin intencionalidad ni jerarquización como proceso en Euba hemos recurrido al concepto de intertextualidad, así mismo vemos que la textualidad ayudaría a acercarnos a una cierta negación de lo cerrado a través del proceso como rasgo del trabajo de este artista.

436 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

437 Remitir al arte desde el arte podría hacernos pensar que Euba trabaja con el metalenguaje, pero tal vez no sea correcto utilizar este concepto. Al tratar con Txomin Badiola el concepto de metalenguaje en la entrevista, explica que este término se utiliza para designar en arte a la rama más conceptual-lingüística de Art & Language que hace obras en relación al lenguaje, como puede ser el ejemplo de la obra *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth (1945). Queriéndonos alejar de estos posibles malentendidos, entendemos que es mucho más apropiado continuar empleando el concepto de textualidad para designar el proceso llevado a cabo por Euba.

3.4.3 Repetición y diferencia

La *repetición* es un procedimiento que Jon Mikel Euba ha trabajado a lo largo de su carrera de diferentes maneras. Al comienzo ésta se daba en sus pinturas mediante la inserción de una imagen de sí mismo, la cual iba buscando a través de cambios provocados en su propio cuerpo (dejarse el pelo largo, cortarse la barba, maquillarse, etc.), y se reiteraba con la multiplicación, con variaciones, de un mismo motivo, como puede observarse en la imagen de su estudio en Amorebieta [#004]. En los procesos actuales dicha repetición se mantiene a muchos niveles de procedimiento, produciendo la complejidad de sus obras. Si la repetición no sólo es un modo de *desublimación* del arte —como observábamos al acercarnos a la noción de *copia* en el segundo capítulo— sino que al referirnos a la repetición del síntoma éste es un proceso en el que el sujeto puede liberarse de sus problemas hasta la asimilación de los mismos; en este sentido, es posible que en los procesos repetitivos de Euba también se esté produciendo una liberación de algo inconsciente. Este artista no sólo repite cuestiones concretas de una obra a otra (como la imagen elegida, el procedimiento, el formato, etc.), sino que utiliza la repetición como un recurso del proceso artístico con el que aprovechar al máximo su propio trabajo. Euba repite obras y procesos introduciendo pequeñas variaciones hasta que, como él mismo indica, reconoce algo de lo que buscaba o deja de interesarle. Este proceder repetitivo lo encontramos a lo largo de la historia del arte en todo tipo de disciplinas, aunque es especialmente evidente en las artes escénicas, artes de la acción y el directo, en las que una obra, de teatro por ejemplo, se repite con pequeñas variaciones hasta que pierde su interés para los performers. De modo que en ocasiones parecería que cuando la obra de arte ya está completamente liberada de su interés por parte del artista, es cuando su existencia como proceso dejaría de tener sentido, pudiéndose dar por finalizada.

Podemos ver las repeticiones en diferentes procesos y obras de Euba, así, los vídeos realizados a partir del proyecto *Un minuto de silencio* pueden ser ejemplos de repetición con variaciones, como *Neska* [#061] o *Neska a la noche* [#062], en los que se procedía a repetir la grabación a la noche. O el traslado a otro lugar geográfico totalmente distinto con *One minute in Busan* [#063] o *One per minute, five minutes in Istanbul* [#066], al que se añade un plástico negro como nuevo elemento en la acción. Las repeticiones también pueden observarse en procesos de la serigrafía, con *Condensed Velázquez* [#075], o las impresiones de *Notas para la persona cámara en Re:horse* [#096], para las que se utilizaron las mismas imágenes de origen (de Beuys y de la Velvet Underground) con distintas variaciones. También reconocemos la repetición en performances como *Re:horse* [#069], *Lecture on Re:horse* [#080] o *Transcodig Re:horse* [#093], repetidas en diferentes momentos y lugares. Pero también existiría una repetición en aquello que podríamos definir como “el tema”. Sin ser un elemento concreto y descriptible, entendemos que algo se evidencia como factor presente dentro del proceso y que, por aparecer de manera insistente, se traducirá en “*proyecto*”⁴³⁸ para obras sucesivas. Este “tema” será un aspecto que puede continuar interesando al artista durante muchos años. El ejemplo más duradero de este

438 El término proyecto es utilizado por el artista al referirse a algunos de sus trabajos.

tipo de proceso convertido en proyecto será el titulado *Re:horse* que, más allá de ser una performance del mismo título, es un proceso extenso que nace en un taller dirigido por el artista y dará pie a una multiplicidad de trabajos desde performances, hasta talleres, obras, exposiciones, conferencias o escritos, entre otros.

Tanto las teorías de la *diferencia*, según las cuales únicamente se puede explicar algo a través de otro algo que lo difiera, como la referencia de Baudrillard a las obras de arte de los artistas contemporáneos, como discontinuas en relación a toda la serie de obras del autor, nos ayudan a acercarnos a lo que sucede en el trabajo de Euba. Como veíamos, es el propio artista quien explica cómo una obra suya aislada implica menor grado de verdad que la totalidad de las misas. Esto podría estar fundamentado en el hecho de que Euba trabaja con la repetición y la diferencia, en un proceso en el que se generan discontinuidades en el paso de una obra a otra, que cargan de nuevos significados las obras diferidas, esto es, las obras anteriores a las que se ha hecho referencia en la nueva repetición. De este modo, entendemos que cuantas más obras, mayor será la complejidad, ya que la obra anterior adquiere mayor número de significados, lo cual implica otras posibilidades de sentido. Al mismo tiempo que se complejiza, es posible acceder a otras cuestiones que en las obras aisladas serían imposible percibir, como los distintos intereses durante el proceso o lo que puede haber quedado fuera del camino. Ante una obra de Euba aislada existirían más posibilidades de que nuestro pensamiento, tendente a la clasificación, situase al artista en unos parámetros concretos. Atendiendo a su proceso continuado en el tiempo, unas obras conseguirían romper con las clasificaciones que limitaban otras. En el suceder de una obra a otra, con sus repeticiones y diferencias, las clasificaciones irán perdiendo validez y con ellas el sentido que dábamos a estas obras. Por esta razón creemos que las obras pueden tener la posibilidad de suponer, como decía Euba, mayor verdad en la totalidad, porque toda categorización, explicación o sentido dejarían de ser válidos ante la percepción de la obra. La ausencia de sentido acontecería en este punto, únicamente como efecto de una estructura compleja en la que la discontinuidad generada por las diferencias en las repeticiones no nos permitiría la estabilidad de un único sentido ni de una única verdad. Podría entenderse que para los artistas la totalidad de su obra siempre será más verdadera que la parcialidad, ya que en el proceso de ganancia de complejidad el artista conseguiría liberarse de sus propias ataduras. Euba advierte que su trabajo cada vez adquiere mayor complejidad, un hecho que puede ser debido a las diferencias cada vez más numerosas en el transcurso del proceso de creación. Esto es, a mayor número de diferencias mayor complejidad. Pero en estos intersticios entre las obras se aclara algo de lo no representado, de lo que queda fuera de la obra de arte pero que al mismo tiempo mueve el deseo del creador, dando la posibilidad al espectador de entender y conectar con mayor profundidad con el artista.

3.4.4 La superficialidad

Como hemos apuntado en el primer capítulo, el concepto de *superficialidad* está asociado al mundo de la apariencia, de la imagen y de la frivolidad. Pero para poder hablar de la superficialidad en el trabajo de Jon Mikel Euba debemos apuntar que no consideramos la superficialidad como algo superficial, banal o insustancial. Equivocar la superficialidad con lo superfluo puede deberse a los prejuicios que nos acompañan al tratar este tipo de cuestiones. El trabajo con la superficialidad es el trabajo con los estereotipos, los clichés que en toda sociedad existen y que gran parte del arte pop, entre otros, ha sabido sacar a la luz. Los clichés siempre han existido, pero al trabajar los artistas con ellos directamente tomamos (tanto los artistas como los espectadores) una conciencia mayor de este tipo de categorizaciones.

La superficie no es fútil, sino que es la apariencia externa que limita algo de un modo u otro. Euba al trabajar en el desplazamiento de límites y en la ruptura de categorías, revelará un interés por lo superficial. En los momentos en los que se ha hablado de la relación del trabajo de este artista con la superficialidad, se ha mencionado ésta al imprimir en sus obras situaciones de la llamada *baja cultura*. Así, podríamos considerar la superficialidad como un efecto del uso de la baja cultura en su trabajo. Esta baja cultura, que a priori es una ofensa a la intelectualidad, es la que se ha trabajado desde movimientos como el pop, en su pretensión de convertir el arte en una cultura de masas alejándolo del elitismo. Euba tiene una gran influencia warholiana, y uno de sus intereses también reside en utilizar imágenes y elementos de la cultura de masas, como las provenientes de la televisión. Un recurso para poder romper con los estereotipos que nos limitan a esquemas preconcebidos sería trabajar con ellos mismos. En el trabajo de Euba este material se mezcla con otros que a priori podrían considerarse pertenecientes a una alta cultura, y al situar ambos en un mismo nivel adquieren igual valor, porque como él mismo dice, *“lo que me interesa es lo que me interesa, entonces, nada es superficial, todo es vital”*⁴³⁹.

Cuando la representación y la imagen se sitúan en el centro del trabajo del arte entramos en el mundo de las apariencias, que es el mundo de los clichés, de la asignación rápida de valores y de sus jerarquías, así como de la superficialidad. Un trabajo que continúa siendo importante al situar límites entre los prejuicios, las categorías y la realidad. Euba, al congregar lo que a priori se podría entender como alta y baja cultura, nos permite distinguir que éstas son únicamente categorías que despliegan su poder en sus contextos de uso. Sin embargo, situadas en el trabajo del artista, estas categorías no operarían como tal sino como puesta en entredicho de sus significados, otorgándoles la posibilidad de que convivan en un mismo nivel de sentido. En la tarea del trabajo artístico, Euba puede encontrar elementos de interés tanto en programas de máxima audiencia televisiva, como los de Karlos Arguiñano (1948)⁴⁴⁰ o Maria Teresa Campos, como en la experiencia

439 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

440 Euba haría alusión al interés que le supuso el nuevo programa de cocina de Karlos Arguiñano en la televisión autonómica vasca porque “la nueva realización había conseguido tal complicidad con su cámara que ésta parecía poder seguir como un ojo autónomo la elaboración de los diferentes platos y las diferentes acciones de este showman” (EUBA, Jon Mikel

de sus vivencias íntimas, de su vida personal, o en lo que rescata del arte. Con este procedimiento intertextual consigue poner en tela de juicio las ideas estereotipadas sobre lo que es profundo, así como desublimar y romper nuestros prejuicios sobre lo que podríamos situar como significantes de lo banal y de lo trascendental. Ya señalábamos en el primer capítulo, gracias al ejemplo de Barthes sobre los Argonautas, el potencial cambiante de la superficialidad en un sistema de significación. De modo que, para no caer en nuestros propios prejuicios, deberíamos admitir en el trabajo del arte la importancia de lo superficial y su relevancia en la ruptura de esquemas preestablecidos.

Todavía hoy existen prejuicios hacia el trabajo con lo superficial en arte y son muchas las visiones que lo sitúan como algo negativo obviando todo lo que el arte pop, entre otros, consiguió revelar al respecto. De este modo, reconoceríamos estos prejuicios en el crítico de arte y filósofo Fernando Castro Flórez (1964) cuando habla del trabajo de Euba diciendo: *“Esta exposición⁴⁴¹ de Jon Mikel Euba adquiere el carácter de certero ejemplo de una práctica aparentemente hermética y al mismo tiempo descaradamente superficial, en la que toda «explicación» no puede ser otra cosa que repetitiva”⁴⁴²*. Castro sitúa en esta crítica lo superficial como cualidad negativa que se distingue de lo relevante, de lo interesante; pero podríamos considerar esta crítica como un estereotipo, al igual que otros clichés que Castro manifiesta respecto al arte, como algo que debe ser entendido, explicado, cuando entendemos que se encuentra lejos de tener esa obligación. Como diría Oteiza, *“El crítico de arte habla siempre de lo que piensa él pero no oye ni se preocupa de lo que el artista piensa”⁴⁴³*. El artista experimenta con lo superficial como un material más con el que trabajar para liberarse de sus propios estereotipos, porque como diría Warhol, todo lo importante se encuentra en la superficie⁴⁴⁴ o al menos no deberíamos poner en duda la importancia que ha tenido y sigue teniendo el trabajo con lo superficial en arte.

3.4.5 Jon Mikel Euba y el simulacro

Tratar el *simulacro* supone abordar una de las cuestiones más escabrosas en arte, ya que es posible que todo artista haya traspasado en algún momento la barrera de la representación acercándose al simulacro, entendido como producto de la fascinación que suplanta al arte por sus signos. La proliferación de simulacros artísticos en la cultura contemporánea,

en VV.AA. *Norabide guztiak/ Todas direcciones: Peio Aguirre, Miguel Angulo, Itxaso Dominguez, Jon Mikel Euba, Pilar Fonseca, Ibon Garagarza, Miguel Angel Gañeca, Vava Linaza, Lucía Onzain, Jesús Pueyo, María Requilón, Iñaki Ría, Eduardo Sourroville 1999-2000* [Catálogo], Sala Rekalde, Bilbao, 2002).

441 Se refiere a la exposición *Cómo explicar Re:Horse a un caballo vivo* [#096-098], que tuvo lugar en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2011.

442 CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Retrato Vacío” [en línea], en ABC Cultural (Madrid), publicada el 14/05/2011, p. 26, disponible en:
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2011/05/14/026.html>>
[Consulta: 19 de febrero de 2013]

443 OTEIZA, Jorge, op. cit. *Ejercicios...*, p. 95.

444 Extraemos esto como idea general del trabajo y la filosofía de Warhol, pudiéndonos acercar a ello a través de su comentario: “[...] todo lo frívolo de la vida, que es lo más importante, es menospreciado” (WARHOL, *Andy Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 2010 (orig.1975), p.77).

es un hecho señalado por artistas⁴⁴⁵ que sienten la presencia de sucedáneos artísticos a su alrededor. Podría resultar sencillo llegar al simulacro cuando se trabaja con un nivel superficial de la imagen, y en ocasiones resulta complicado distinguir nuestra propia fascinación en el proceso artístico. Una cuestión fundamental que dificulta aún más la distinción del simulacro respecto del resto de obras de arte, es aquella relativa a Baudrillard cuando afirma que el simulacro toma a la representación como simulacro. Si en un contexto “simulacral” se insertara una obra de arte, sería probable que el resultado obtenido fuera su repudio como arte en tanto que simulacro. Si así fuera, en nuestro acercamiento a las exposiciones de Euba habríamos reconocido en un primer momento una obra como simulacro, pero quizá como resultado de nuestra asunción por un contexto simulacral que integraba esta obra como tal. Nos referimos a su pieza *Notas para una dirección-Modelo para un almacenamiento* [#095] expuesta en el centro CA2M de Madrid, dentro de la exposición colectiva titulada *Antes que todo* comisariada por Aimar Arriola y Manuela Moscoso en 2010. De entre toda su producción, la obra expuesta en este lugar concreto la recuerdo como una de las que peor experimenté como espectadora. Más que relacionarla con la recepción del espejismo fascinante que supondría el simulacro, se describía en mí como la percepción de una especie de inactividad abrumadora, como una obra apagada, desconectada de todas sus funciones (aunque no sepamos describir dichas funciones). Por esta razón, antes que designarla como simulacro, sería más adecuado describirla como una pieza que en mi opinión no funcionaba en ese lugar. Sin embargo, no resulta sencillo distinguir un simulacro, dada su capacidad para engañarnos como espectadores, sintiendo con el paso del tiempo únicamente fascinación y no una experiencia constructiva. Si el simulacro nos engaña pretendiendo ser lo que no es, hay que señalar que ante esta obra de Euba no aconteció ningún engaño, sino la imposibilidad de experimentarla en su plenitud. Lo sorprendente es que, hablando con el artista la describía como una de las obras que más aprecia y siente como completa, cerrada en sí misma, más cercana a las obras de arte clásicas que otras obras que considera más dispersas y dependientes del contexto para ser percibidas. Pese a la dificultad de coincidir en algún punto con la explicación de su creador, podría considerar que una disposición diferente y emplazamiento en otro contexto distinto, como fue en el MUSAC de León dentro del *Primer Proforma 2010*, posibilitarían un funcionamiento distinto, habiendo podido apreciar en esta nueva situación lo procesual y cambiante de una obra abierta y con posibilidades de transformación. Entenderíamos entonces que el simulacro, al igual que el arte, necesita del contexto para acontecer, necesita del momento en el que está siendo, ya que fuera de éste no se manifestaría como tal. Como explicábamos con Baudrillard, el simulacro necesita de otras representaciones completas, mediante las cuales trasladar la distinción de que la completud percibida a través de ellas no es veraz. Por lo tanto, para ser y cumplir con su función, el simulacro necesitará del contexto. De modo que, si sostenemos que hoy proliferan cada vez más simulacros en nuestros contextos artísticos, quizá no se debe únicamente a los productores del arte, los artistas-simuladores, sino también a la promoción de contextos simulacrales dentro de la cultura, en los que algunas

445 Este comentario se basa en las experiencias que he podido compartir y comentar con otros compañeros, amigos, colegas, artistas.

obras quedarían sometidas por el “registro del simulacro”⁴⁴⁶. Aceptando que el simulacro es una suplantación de la realidad por sus signos, podríamos deducir que un contexto en el que la prioridad sea dar imagen de lo que creemos que es arte, podría suponer un simulacro. Si los contextos que se dedican a proyectar, seleccionar y transmitir el arte están en su mayoría controlados por el poder económico, las figuras dedicadas a gestionar y administrar la cultura tendrían como principal interés perpetuar la imagen del arte. Como resultado de esta situación podríamos apuntar una confusión en el arte, la de confundirlo con una imagen de sí mismo. En este punto, defendemos que el arte no es imagen, sino que la imagen que se desprende del arte sería resultado de una construcción vital que varía y depende de todo lo que le rodea. El artista que no simula sería entonces el que no busca una imagen determinada en el arte, sino el que al construir algo necesario para él obtiene como resultado una imagen. Si únicamente en nuestra práctica artística buscásemos “la imagen del arte”, lo que debe parecer para ser arte, únicamente obtendríamos clichés establecidos en la sociedad. Abogamos por la creación en arte no como la búsqueda de esa imagen sino, al igual que veníamos observando en el segundo capítulo, como un combate contra eso que desde fuera se quiere imponer como imagen, una batalla contra lo Simbólico establecido y una lucha vital impulsada por el sentimiento trágico de la vida.

Si el simulacro tiene relación con la repetición ya que es, según Jameson, copia de la copia, podríamos relacionarlo con el trabajo de Euba al utilizar procesos en los que repite sus propias obras. Pero establecer los límites entre un juego cercano al simulacro y uno en el que el mismo juego desaparecería llevándose consigo todo límite, sería la tarea de cada artista, para no caer en su propia fascinación. Podríamos afirmar que Euba no llega a traspasar ese límite en sus obras, ya que no copia la imagen que éstas proyectan —a modo de construcción de marca— sino que repite intereses desde nuevas perspectivas con el fin de investigar sobre ellos, no para construir una misma imagen. Esto es apreciable al repetir *Neska* [#61] (2003-2005), cuando lo hace en un paisaje nocturno o lo traslada a otro contexto desplazándose a otras ciudades, o añade nuevos elementos como el plástico negro utilizado para cubrir los cuerpos en *One per minute, five minutes in Istanbul* [#66] (2005). En estos casos vemos que el fin no es la imagen, como él mismo dirá, siendo lo que podría distinguir su trabajo del simulacro, ya que en la práctica del arte

el problema de la imagen es que, cuando la imagen es el objetivo, ya es erróneo de partida. Y en mi caso la imagen no es el objetivo. Más sería decir, quiero comprender la realidad, y para eso hago una cosa que deviene imágenes. Pero...ahora tengo un texto sobre las localizaciones donde digo eso ¿no?, que la gente cuando te ve y le dices quiero hacer una imagen, ya te dan el cliché, de una imagen que alguien ha formado en su cabeza de un lugar. Con lo cual, yo no puedo hacer una imagen de una imagen, tengo que hacer una imagen de algo que no es imagen.⁴⁴⁷

446 Esta idea, que haría alusión al simulacro como un nuevo registro lacaniano, se trae a colación del comentario que realiza Baudrillard en su obra *Cultura y simulacro*, donde advierte que si hubo un tiempo para lo Real y otro para lo Imaginario, en la actualidad nos tocaría vivir el del simulacro, en el que éste habría conseguido sustituir a la imagen.

447 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

3.4.6 El trabajo con los límites en Jon Mikel Euba

Uno de los aspectos destacables del trabajo de Jon Mikel Euba es su insistencia por experimentar los *límites* en todo momento. No sólo nos referimos a sus propios límites, a sus limitaciones con las cuales también trabaja de manera insistente, sino a todo tipo de límites, como puedan ser las categorías que nos hacen asumir las cosas de cierta manera, los significados que otorgamos como explicaciones del mundo, lo que es obra de arte de lo que no, lo que distingue una pieza de otra, una disciplina de otra, etc. Esta práctica de desplazamiento de límites es a su vez la que genera la dificultad de establecer unos rasgos específicos en su obra, ya que el artista renovarían éstos continuamente. Relacionamos esta práctica con una dificultad para situar límites entre sus obras, con intención de distinguir dónde empiezan y dónde acaban. Podríamos hablar de diferentes *proyectos* en los cuales englobar diversas obras, pero esta categoría también tambalea cuando los distintos proyectos se entrecruzan, o se manifiesta algo que escapa a los mismos. Siguiendo con esta idea, tomamos el ejemplo del proyecto *Re:horse* dentro del cual entendemos no sólo la performance que lleva el mismo título, sino todas las performances realizadas hasta el momento por el artista, algunos talleres, obras, exposiciones y escritos que se encuentra realizando en los últimos años. Pero ¿qué obras se podrían clasificar dentro de los límites de este proyecto y por qué? ¿[#069], [#080-086], [#089], [#093-098]? En este punto es donde vemos que esta categoría podría estar funcionando solo a modo orientativo ya que, aunque haya intereses similares que podrían hacernos (incluyendo al propio artista) englobar obras suyas dentro de proyectos, también encontraríamos diferentes inquietudes en la continuidad de la práctica que escapan a esta categoría.

Entre las cuestiones que este artista pone en crisis con su obra, estarían los *prejuicios* que cada uno tenemos sobre lo que el arte es o deja de ser. De manera que, resulta complejo señalar ciertas cuestiones que definan su obra, siendo conscientes de que nuestros prejuicios podrían estar participando en la construcción de éstas descripciones. Ejemplo de ello es percibir que la obra de Euba parecería estar siempre en el límite de ser obra, ejercicio, boceto, proyecto, proceso, pieza, dispositivo, registro, documento, acción, etcétera. Entendemos que el artista trabaja sabiendo que serían nuestros prejuicios los que nos llevarían a clasificar su obra más de un lado que del otro, y a la vez confiando en que puedan ser las mismas obras de arte las que participen en romper con las limitaciones que las anclan a un sentido.

Este artista se delata en su interés por explorar las *malas formas* al defender que una obra de arte no tiene porqué estar completa en sí misma, entendiendo que esta posible dependencia de la obra a cuestiones adyacentes a ella, podría mostrarla más interesante como problemática. Su interés por que las obras acarrean consigo sus propios problemas (sus carencias, sus fallas, sus contradicciones), ayuda a que entendamos que en ocasiones pueda señalarse su obra como imperfecta, sucia o desparramada. A su vez, sería su

preocupación por mostrar el proceso artístico en las obras, lo que haga que situemos su trabajo del lado del proceso, del ejercicio o de lo didáctico. Estas asociaciones que se presentan cuando contemplamos sus obras de arte, formarían parte de los límites que usamos para el entendimiento⁴⁴⁸ del arte, límites que trataría este artista de romper —y que a su vez serían los que estarían posibilitando esta Tesis doctoral—. De modo que, la irritación que podrían provocar las obras de Euba en sus espectadores devendría de la no correspondencia con nuestras ideas de arte. Ya que entender la obra de arte como una totalidad cerrada, física, espacial y temporalmente, no sería más que una limitación a una idea. Llegados a este punto diríamos que el arte de los artistas contemporáneos, no debería situarse únicamente en piezas o disposiciones de piezas concretas, que serían resultados de procesos, sino más bien en la totalidad de su acción creadora, localizada ésta allende la creación misma (más allá de donde nos puede alcanzar tanto la vista como el entendimiento).

Algunas de las cuestiones con las que relacionamos las obras de Euba, como ideas que atañen al proyecto, el dispositivo o el ejercicio, parecería que se distinguen por su función; esto es, que sería cierta cualidad en las obras, relacionada con funcionamientos equivalentes a los de estas cuestiones, los que harían que las relacionemos con las mismas. Pero determinar las funciones de las obras de arte es arriesgado ya que, el proceso artístico a la vez que tiene muchas funciones también estaría trabajando en ir en contra de las mismas. Si por ejemplo asumiésemos la distinción que hace Euba de su proceso artístico como aprendizaje con el que entenderse a sí mismo, esto sería interpretable como función de su proceso. Sin embargo atestiguamos, desde nuestra propia práctica artística, que tanto proceso como obra van más allá de función y finalidad.

Resulta interesante observar cómo, mediante su práctica artística, Euba plantea interrogantes relativos a los límites del arte, distinguiendo sus obras como ensayos,

*es decir, la pieza lejos de ser más arte, en el sentido como clásico, es más un ensayo, ensayo en términos literarios de escritura, donde tú tienes unas premisas, las llevas a cabo, y casi como que las puedes comprobar en el propio ejercicio. Entonces enseñas todo, no es solamente la obra sino casi el antes y el resultado. Entonces la obra, creo que cada vez más, se está como desintegrando.*⁴⁴⁹

Esta insistencia por no quedar fijado en categorías, le lleva a realizar una obra comprometida con el exceso que tiende a desbordarse y que da la impresión de ser imposible de abarcar. El interés que tiene por cuestiones o situaciones que se encuentran en los límites, también lo podemos detectar en las imágenes que al artista le interesan para comenzar a trabajar. A veces son imágenes que documentan situaciones reales o ficciones que están en el punto de dejar de serlo. Ejemplo de esto lo encontramos cuando habla del minuto de silencio que tuvo lugar en un programa de María Teresa Campos, en la cámara que seguía a Arguiñano en su programa de cocina como un ojo autónomo, o en el vídeo que unos adolescentes se grabaron destrozando chalets. Mediante estas imágenes vemos que se reitera cierto interés por la ambigüedad que se sitúa entre los límites de la representación

448 Como proceso de búsqueda de significación.

449 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

y la realidad. Algo que también se podría apreciar en su trabajo, en el cual evitaría el exceso de representación realizando diversos ejercicios que lo alejen de la “teatralidad”. En este sentido, cuando en las acciones que realiza cuenta con la participación de performers, se preocupa por que éstos no interpreten, evita que se conviertan o se sientan como actores, centrándose en que las acciones sean lo más “limpias” posible. De este modo, intentaría que el performer quedara liberado de su actuación para centrarse en el acto concreto a realizar. Euba intentaría generar situaciones “reales”⁴⁵⁰, es decir, situaciones en tiempo presente nuevas y sorprendentes tanto para él como para los/las participantes, para documentarlas y más tarde trabajar con este material. Generaría este tipo de situaciones como método para extraer un material con el cual trabajar en esa exploración de los límites, hasta la consecución de sus obras. Este interés por explorar los límites parecería estar motivado por un intento de escape a no quedar fijado cuando el artista comenta que para él *“la actividad artística tiene que ver con una cierta resistencia a una imposición del lenguaje”*⁴⁵¹. Por esta cuestión, de su resistencia a quedar catalogado, sometido a una definición, a un significado, percibimos en su obra una resistencia a toda definición que la situaría siempre en los entres. Dicho lo cual, apreciamos que tratar de entender la obra de Euba bajo cualquier categoría, definición o explicación, parecería un trabajo en dirección opuesta a su labor artística, entendida como puesta en cuestión de todo límite.

3.4.7 El no-proyecto, el proceso en Jon Mikel Euba

Al hablar de la dificultad para situar límites entre las obras de Jon Mikel Euba hemos hecho alusión a que la categoría proyecto, pese a ser utilizada por el propio artista, no estaría funcionándonos adecuadamente para la descripción de su trabajo. Esta no funcionalidad la vemos relacionada con una confusión actual que convierte todo trabajo artístico en susceptible de ser nombrado como proyecto. Determinación a nuestro juicio errada y promovida por exigencias institucionales para un acceso a financiación, que pone como requisito a los artistas estar distinguiendo proyectos en su trabajo. Los proyectos surgirían como método de control, no sólo de la idea que se quiere llevar a cabo, sino de los costes (temporales, económicos) que esta realización supondría. De modo que, al igual que cuando el propio Euba alude en la entrevista al guión técnico cinematográfico como una exigencia surgida desde las productoras de cine para tener un control de los gastos, el propio hecho de exigir y movernos en arte en base a una idea de proyectos tendrá también una pretensión de control. Proyectar es idear un plan para la ejecución de una cosa, esto es, nace con un fin, y con la pretensión de que ese fin se cumpla poniendo todos los medios de los que se dispone. Con el proyecto sería muy fácil pensar que el fin justifica los medios, porque es la consecución de ese fin lo que mueve al proyecto. Esto entendemos que quedaría muy lejos del trabajo del arte, un trabajo que, como advierte Moraza, sería más bien procesual, ya que *“Frente a la lógica proyectiva, finalista, de la relación entre fines y medios, el arte anuncia una lógica procesual que remite a un potencial de situación que hace*

450 Siempre con comillas ya que como él mismo advierte, generar una situación real para documentarla ya sería construir una ficción dentro de una realidad.

451 Ídem.

*comparecer incluso lo intratable*⁴⁵². La práctica artística, iría en contra de planes finalistas y de pretensiones de cierre por anticipado, por ello cada vez que pretendemos cerrar es el propio proceso el que desbanca el fin haciendo que se expanda.

Aunque Euba use el término proyecto para describir parte de su obra, advertimos que ésta estaría lejos de esta noción cuando el propio artista explica que su práctica carece de fin y va en contra de toda idea, ya que la idea *“es como la institución, como un comisario, es algo a lo que nunca te debes someter. Si te ves sometido a ti mismo es tristísimo, no, no puedes, tienes que traicionarte. Yo creo que en el arte tienes que traicionar toda idea”*⁴⁵³. De este modo, entendemos que en el trabajo artístico de Euba se puedan estar dando campos de interés que movilizan al artista pero no así proyectos con fines determinados. En la entrevista describe el hacer en arte como una práctica en la que hay que funcionar como si el fin no existiera aunque, como dice, en ocasiones se pueda llegar a algunos finales. Explica su trabajo en arte como un proceso en el que coexisten diferentes áreas de interés en las cuales va acumulando material que hace que estas áreas sufran mitosis y que, como él mismo dice, el proceso devenga proyecto. Pero este devenir proyecto es más bien que una de esas áreas de interés se revela diferenciada, y aquí es cuando vemos que el artista podría estar trabajando con ella durante años, como en el caso de *Re:horse* con el que lleva desde 2006. Lo que Euba entiende como proyecto, según apreciamos, sería algo más cercano a la intuición, a algo abstracto, que puede llevarle hacia sitios inesperados, pero que va ayudando a configurar algo que todavía no existe. No sería tanto una idea determinada, algo con una finalidad, sino una especie de guía abstracta que le impulsaría a seguir un camino indeterminado. Por esta razón, cuando comenta que antepone el proyecto a la obra, interpretamos que no estaría queriendo decir que antepone la idea a la forma⁴⁵⁴ o el resultado a su realización, sino que daría una mayor importancia al proceso artístico que a las formalizaciones que de éste puedan ir derivándose. La clave de que el proyecto vendría después del proceso en este artista, resulta fundamental para acercarnos a sus proyectos como identificaciones de unos intereses personales que se repiten y se mantienen en el artista como impulso para continuar trabajando. Esta forma de entenderlo, mostraría al proyecto como un modo de orientación que no determina al proceso artístico sino que ayudaría al artista a continuarlo y revisitarlo.

3.4.8 Lo performativo, la acción y la ritualidad como parte de su trazo

A lo largo de la obra de Jon Mikel Euba encontramos un rasgo que le ha ido acompañando desde sus inicios con la pintura, pasando por sus vídeos, esculturas, acciones o talleres, como es lo performativo. Lo performativo parecería estar marcando su trabajo, ya que pese a desarrollarse en diversos medios en todos ellos se estaría cumpliendo un interés por la acción, el devenir y el propio cuerpo.

452 MORAZA, Juan Luis, op. cit., p. 84.

453 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

454 Aunque contradictoriamente también podamos relacionar en cierto modo a este artista con el interés, comúnmente asignado a artistas conceptuales, de anteponer la comprensión de una idea a un desarrollo formal material.

En sus primeras obras pictóricas vemos un interés por representarse a sí mismo en diferentes actitudes cercanas a la creación de un personaje. En los vídeos posteriores se observa que la acción realizada es fundamental, como el conducir mientras bebe leche, en *Los ojos como una boca* [#027], o el pintar de negro los cristales de un coche, en *Gatika doble final* [#045]. En otras obras en las cuales la acción no se podría apreciar de manera evidente, ésta habría podido marcar el proceso de Euba al haberse asociado la performatividad al mismo. En este sentido, podríamos relacionar su práctica con cierto interés ritualista al llevar a cabo algunas acciones que rompen la cotidianidad del hacer. Esto lo observamos cuando Euba describe su práctica con la edición de vídeo, en la cual el artista da cuenta de la carencia de límite físico en este tipo de soportes por lo que ve necesario inventarse una metodología propia que sea la que vaya poniendo las normas. Ejemplo de lo anterior será su relato sobre la edición de uno de sus vídeos del proyecto *Un minuto de silencio*; el artista explica que se inventó nombres para cada secuencia —*la monja, la piedra*, etc.— construyendo con ellos una especie de haiku o poesía corta, que le proporcionase el orden de las secuencias mediante el cual completar la edición. Ese algo externo mediante el cual genera su técnica personal para abordar la práctica artística, lo relacionamos con lo físico y lo poético, alejándolo de unos procesos que podrían entenderse como lógicos. Lo que conseguiría con esta técnica, que vemos cercana a lo performativo, sería aproximar su proceso a algo del orden de lo poético, donde lo que importaría sería el cómo resolver ese acto transgrediéndolo de un lenguaje cotidiano. También será por esta razón que entendamos la relevancia que establece este artista sobre el proceso por encima de sus resultados. Esto nos lleva a identificarle como performer, más allá de que lo que realice sean acciones, esculturas, vídeos o pinturas. La acción estaría de tal manera integrada en su proceder, que se nos haría distinguible como *trazo*⁴⁵⁵ de su trabajo. Este trazarse mediante lo performativo como posible rasgo de identificación del autor, es corroborado por Euba cuando explica que él sería performer: “[...] yo creo que en mi caso he descubierto que es fundamental el carácter gestual, del cuerpo. Yo como cuerpo gestual, más que yo como director. [...] es que yo soy un performer en el fondo, necesito estar un poco fuera de la estructura y dentro”⁴⁵⁶. Dicha técnica performativa podría estar marcando no sólo un procedimiento artístico aislado, sino también sus relaciones con el exterior, con lo social-público. Esto se podría distinguir en otros artistas cuyas incursiones públicas estarían reiterando su personaje social, con posibilidad de ser entendido como parte de su trabajo artístico: desde Duchamp con su alter ego Rose Sélavy, como travestismo con cierto componente humorístico a la par que reivindicativo llevado a cabo en apariciones puntuales, hasta otros como Warhol, Dalí, Koons y un largo etcétera, quienes a través de su filosofía sostienen no sólo al artista sino también al personaje público. No nos cabe duda de que Euba también tiene algo de todo esto, aunque se nos pueda estar presentando de una manera más sutil. En nuestra opinión no sería ni un travestismo que actúa como máscara en un momento dado, como tampoco la representación de un papel sostenido en el

455 Cuando hablamos de trazo, nos estamos refiriendo al término lacaniano acuñado por Ángel Bados y que el artista describirá de la siguiente manera: “En consecuencia, denomino «trazo» a la trama de marcas materiales ejercidas por el artista, en los momentos precisos en que el sentido tiene que soportar la irrupción fenoménica de lo inexplicable; de aquello que, aun resistiéndose a la representación, la técnica del arte arriesga a dar rostro, y la escultura, cuerpo” (BADOS, Ángel, op. cit. “El...”, p. 321).

456 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

tiempo, sino que más bien lo vemos como un entrar y salir de escena propiciado por la necesidad de poner en crisis una imagen sobre el artista que se convertiría en su imagen pública. Este interés por la puesta en crisis de una imagen pública, lo vemos relacionado con la cuestión performativa, ya que el performer necesita una especial relación con el otro, con su público. “[...] Itziar⁴⁵⁷ y yo siempre digo que tenemos interiorizadísimo al otro ¿no?, pero absolutamente, así como Txomin⁴⁵⁸ creo que no lo tiene incorporado, no lo tiene integrado, tampoco Sergio⁴⁵⁹, pero Itziar y yo lo tenemos integrado como de una manera natural, es decir creo que somos performers de manera natural [...]”⁴⁶⁰

Hay algo en relación a estos actos ritualizados que llevaría a cabo este artista, que lo situarían en parte fuera y en parte dentro de la cuestión del ritual. Vemos conexiones con la parte en la que el ritual funcionaría como método catártico por el cual se alejarían miedos o limitaciones individuales en favor de lo grupal. Esta relación la encontramos cuando el artista explica que trata de alejar los miedos trabajando con ellos a través de su práctica artística y señala un interés

*[...] en proponer a la gente que participa en mis performances, ese tipo de liberación, ese tipo de disociación de cuerpo y persona —que como explica sería un hacer sin pensar en cómo te ven el cual te libera de lo que te acucia— [...] entonces yo creo que ahí hay algo que tiene que ver para mí con una idea de liberación [...]. Porque por ejemplo yo creo que sólo a partir de la restricción, de localizar las restricciones, en arte, los límites, lo más importante en todos los ámbitos es tomar consciencia de los límites, puedes llegar a experimentar como niveles de libertad [...].*⁴⁶¹

Euba comenta que trabaja en liberarse de un tipo de angustia instrumentalizando el miedo para trabajar con él y sacarle partido, cuestión que vemos relacionada con el ritual. Sin embargo el trabajo que lleva a cabo el artista no daría como resultado una sacralización sino más bien una desacralización del arte y del proceso artístico. Entendemos que Euba desacraliza al utilizar procedimientos que estarían muy lejos del virtuosismo, procedimientos que se relacionarían con lo accesible, común y cotidiano, consiguiendo liberarnos de relatos que relacionan al arte con lo mágico, sagrado, genial o virtuoso. Son acciones ritualizadas que tendrían un efecto contrario al del ritual, como hemos acercado en el segundo capítulo, porque si el ritual une y mantiene el mito vivo en la comunidad, estas acciones ritualizadas liberarían de las sacralizaciones que la comunidad mantiene sobre el arte al trabajar con lo prosaico.

[...] tiene que ver también con una ritualización de lo ritual o una desritualización de lo...o sea, como que hay una cosa ahí de llegar a lo mínimo, a lo doméstico, a lo prosaico, a sólo estoy haciendo una tortilla, pero es que la haces tan bien que todo es danza ¿no?, te mueves perfecto, cómo conoces el sitio. Entonces, esa conjunción para mí sería la deseada, en la propuesta abordada^{462, 463}

457 Se refiere a la artista Itziar Okariz.

458 Se refiere al artista Txomin Badiola.

459 Se refiere al artista Sergio Prego.

460 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

461 Ídem.

462 En esta explicación cuando cita la “propuesta abordada” se refiere al ejemplo del que parte, el ejercicio realizado en *Primer Proforma 2010* titulado *Notas para la persona cámara en Re:horse (Imágenes tartamudas) #082*.

463 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

Y no es de extrañar que estas propuestas de Euba tengan una relación contradictoria con lo ritual, que se encuentren en parte dentro y en parte fuera, ya que el ritual estaría relacionado con lo limítrofe según el profesor Antonio Miguel Nogués, quién habla de la *liminalidad (no man's land)*⁴⁶⁴ como una parte perteneciente a la estructura ritual, una estructura intermedia entre la separación y la agregación en la que, según él, los sujetos tendrían características ambiguas.

3.4.9 Contradicción y traición en Jon Mikel Euba

*“Los atributos de la liminalidad y, consecuentemente de las personas liminales son necesariamente ambiguos. [...] Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro”*⁴⁶⁵

El trabajo artístico de Jon Mikel Euba en esa necesidad de no quedar fijado a nada, de permanecer en un lugar ambiguo, tendería a la contradicción. A través de su práctica, pone en crisis lo que él mismo va generando mediante procesos deconstructivos y sustractivos, lo cual podría generar ciertas lecturas contradictorias. Como advertíamos en el primer capítulo al hablar de la posmodernidad, esta contradicción sería más bien una lectura desde el lenguaje que un trabajo que el arte contemporáneo lleve a cabo ya que, más que trabajar con contrarios, los procedimientos artísticos actuales rompen la unidad del significado, siendo la contradicción una lectura que se puede extraer como resultado de la multiplicidad de los significados. Sin embargo, esta lectura del trabajo de Euba como contradictorio o con contradicciones, no sería únicamente una interpretación por parte de un espectador, sino que sería también una búsqueda llevada a cabo el propio artista:

*[...] hasta que no reconozco como dos pulsiones totalmente contrapuestas, en tensión, no se que eso que estoy haciendo soy yo. [...] cuando localizo la contradicción, que dices, es que quieres esto y quieres exactamente lo contrario, en ese momento digo ¡es que soy yo!, y digamos que entiendo algo de la estructura que me permite como con un cambio pequeño decir, esto me representa*⁴⁶⁶.

Esta contradicción como encuentro en el que reconocerse, aparecería en cuestiones que le interesan y que se encuentran en los límites de ser una cosa u otra. Este artista al huir de lo establecido, de lo fijado, trabajaría en un desmantelamiento de lo anterior, que también puede ser visto como contradicción (un decir lo contrario a lo que se ha dicho antes anulando los sentidos). Queremos fijarnos en lo que el artista describiría como traición, como traicionar a tu propia idea y traicionarte a ti mismo. La idea de traicionarse en el propio proceder artístico, también es mencionada por Rosalind Krauss cuando explica que existe la posibilidad real de que el artista traicione sus propias ideas en cualquier momento. Pone como ejemplo a Rodin, más concretamente su busto titulado *Suzon* del cual se harían reproducciones desde 1975, lo cual “*condujo a la manufactura autorizada de*

464 NOGUÉS, Antonio M., “El ritual como proceso” [en línea], ponencia en el congreso organizado por la red de apoyo para la prevención de la violencia en el medio escolar *Hipokrates*, Alicante, 2002, p.7, disponible en: <www.dip-alicante.es/hipokrates/hipokrates_1/pdf/ESP/435e.pdf> [Consulta: 16 de abril de 2012]

465 Ídem.

466 EUBA, Jon Mikel, op. cit. *entrevista...*

objets d'art —de relojes escultóricos—, a la industrialización de la experiencia artesanal y a la corrupción de la estética del trabajo manual por los procesos de reproducción mecánica. Esta corrupción recibe habitualmente el nombre de kitsch”⁴⁶⁷. Si Rodin condujo consciente o inconscientemente a esta idea de traición al permitir la réplica de sus obras hasta el punto de transgredirlas, Euba toma a la traición como algo necesario y buscado en el proceso de producción del arte para no quedarse sometido a uno mismo. Resulta interesante cómo Euba ve al arte como una contradicción a la cual llegar y que sería cuando llega a ella que su obra estaría terminada.

[...] leía también otra cosa de Wilde⁴⁶⁸ ayer o así que decía que el arte es la contradicción, de alguna manera, no me acuerdo de lo que decía pero me acordé inmediatamente de que Nazarín de Buñuel⁴⁶⁹ era una película anticlerical, que la Iglesia utilizaba como ejemplar del sentido cristiano si quieres o algo así ¿no?. Entonces yo creo que eso es una obra de arte, cuando puede ser usada por ambos bandos o algo así, casi. Que teóricamente si pones a otro con un cariz más no sé, con otro tipo de ideología te diría que no, que solamente lo que es fiel a la ideología que lo ha generado...pero yo creo que no es cierto, creo que no, creo que realmente es como un objeto que puede utilizar cualquiera, y ya cuando es cualquiera dices ya está.⁴⁷⁰

En esta multiplicidad y apertura para cualquier utilidad, el arte quedaría liberado de lo discursivo y de la ideología no quedando fijado a ninguna.

Euba también se interesa por dos polos que podrían situarse como contradictorios, como es un trabajo con lo excesivo y un trabajo con lo mínimo. Podríamos decir, por un lado, que este interés por lo mínimo es el que podría estar acercándonos su trabajo al arte conceptual, en el cual, al buscarse que prime la idea sobre la forma, la materialización se llevaría a cabo generalmente mediante recursos cotidianos, mínimos. Por otro lado, su interés por el exceso, por el desbordamiento, lo podríamos reconocer no tanto en sus obras como en su práctica artística, en la cual alargaría procedimientos en el tiempo sobreexplotando capacidades hasta el límite o trabajando con muchas cuestiones a la vez. Este recurso, como observa el artista, le ayudaría a sabotearse a sí mismo y a que la realidad del hacer sobrepase sus ideas debido a “una cuestión técnica y es que yo, si me concentro en una cosa, parece que sí quiero escapar de ella, pero si me concentro en dos puedo traicionar a ambas, entonces me siento superbien. Técnicamente es como ser infiel a dos personas para no quedarte pillado por ninguna”.⁴⁷¹ Por lo tanto subrayaríamos la traición como un procedimiento clave para poder acercarnos a esa contradicción percibida en su obra que, cómo él dice, nos hará ver más a Jon Mikel Euba.

467 KRAUSS, Rosalind E., op. cit. *La...*, p.196.

468 Se refiere al escritor Oscar Wilde (1854-1900).

469 Se refiere al director de cine Luis Buñuel (1900-1983)

470 Ídem.

471 Ídem.

3.4.10 Lo inacabado como interés

En la misma línea que la exploración de los límites sobre lo que se consideraría obra de arte, apreciamos un interés en la práctica de Euba por mostrar sus obras en una situación en la que serían susceptibles de interpretarse como inacabadas o no del todo activas. Al mismo tiempo que trataría de no cerrar el cerco que determinaría la obra de arte como individualidad delimitada material y perceptivamente, Euba tampoco sentiría la necesidad de mostrar obras que estén “funcionando” en todos los niveles y en todo momento. De modo que, en ocasiones podría exponer obras que estarían en proceso de trabajo, lo cual entendemos formaría parte del mismo proceso. El exponer la obra al espectador podría estar sirviendo al artista a modo de testeo mediante el cual modificar o mantener ciertas decisiones respecto a la misma. Los prejuicios nos llevarían a interpretar estas obras como incompletas, obviando que es mediante ellas que podemos apreciar con mayor claridad el proceso y las decisiones del artista. De modo que estas obras, a priori interpretadas como inactivas, carenciales o inacabadas, serían trabajos en los que la función estética, entendida ésta como un deleite a través del arte, pasaría a un segundo plano. En relación a esto, nos interesa rescatar la observación que hace el artista en el libro *Primer Proforma 2010* sobre sus primeros pasos con su obra *Notas para la persona cámara en Re:horse [#082]*, la cual no parecía funcionarle del todo:

Podría mostrarse inactivo o activo, como algo parado, lo que no tenía sentido era convertirla en una obra para que fuera mirada. Debería mostrarla como un libro en donde, al pasar de página, se activa lo que se ha visto en lo siguiente que vemos.

En el peor de los casos, que por su disposición en el espacio se refiera a algo que ha pasado o a algo futuro que va a suceder, que exista fuera de sí mismo. Conservar la relación entre la representación espacial por un lado y la temporalidad por el otro, de manera que sea más evidente la idea de sintaxis. Esta es todavía una de las obras que más me interesa, precisamente porque necesita de mi atención, otras parecen existir ya por sí mismas.⁴⁷²

Hay algo en trabajos como el anterior de Euba, que estarían poniendo en cuestión cierta idea arraigada del funcionamiento de las obras de arte como generadoras de una experiencia artística, casi siempre relacionada con el deleite. También consideramos que cuando esta función sucede, automáticamente la obra dejaría de ser interesante para el artista, porque se convertiría en algo acabado, independiente de su proceso. Mediante estas explicaciones del artista, entendemos que parte de su interés residiría en estirar procesos artísticos produciendo una cierta dependencia de las obras hacia su práctica. Esto hace que como espectadores podamos ser más conscientes de su proceso artístico a través de estas obras “menos acabadas”.

Euba defiende que la obra de arte debe portar sus propios problemas, cuestión que podría acercarnos su obra a una potencial dependencia hacia el proceso que obras más cerradas y clásicas aparentarían no mostrar, o que incluso se les negaría como error.

472 EUBA, Jon Mikel, op. cit. PRIMER..., p.74.

Al final de la performance Lecture⁴⁷³ aparecen dos imágenes. Cuando presenté Lecture en Amsterdam varios artistas me instaron a eliminarlas. Un año más tarde cuando la realicé en Dublín, dos de los artistas que manifestaron apasionadamente lo estupenda que había sido la experiencia, volvieron a sugerir que eliminase las imágenes que aparecen al final, en aras, creo yo, de una idea de limpieza muy del norte de Europa que ahora impregna todo el contexto del arte contemporáneo. Según la cual, las obras en una nueva mutación formalista deben ser limpias y claras conceptualmente. Por alguna razón me niego a que las obras no acarreen consigo sus propios problemas, parecería que si eliminase una parte alcanzaría la perfección (corrección creo yo).⁴⁷⁴

Así, las obras de Euba no tienen por qué aparecernos del todo resueltas, gracias a lo cual apreciamos la movilidad de un proceso artístico que podría llevar al artista a modificar las obras por completo o a plantearse otras con las que tratar de resolver lo anterior. Esta manera que tendría de mostrarnos lo inacabado hace que podamos entenderlo no tanto como un defecto, y por tanto algo a evitar en el proceso artístico, sino como una riqueza, como un potencial de la misma.

El artista percibe que en los últimos años sus obras habrían ido perdiendo la cualidad de ser disfrutadas por el espectador, o que el disfrute sería menos directo, ya que exigen, como él diría, otro tipo de mirada más cercana a investigar, pensar o preguntarse. Entendemos que esto estaría directamente relacionado, con la problemática de que sus obras estén mostrando sus propios problemas cada vez más. Porque si la obra muestra sus problemas, no sólo incitará a que el artista siga trabajando de algún modo con ella, sino a que el espectador tome una participación más activa, menos relacionada con un disfrute pasivo y más con un replanteamiento de su propia función como espectador para el arte.

3.4.11 El trabajo con las incapacidades

Uno de los rasgos que apreciamos como valor de la práctica artística de Jon Mikel Euba, es que sus propuestas de trabajo son independientes de sus conocimientos o saberes. Esto no habría sido algo con lo que trabajaba desde un principio, ya que en sus primeros desarrollos como pintor, entendemos que trabajaba desde una cierta seguridad producto de su manejo con los procedimientos, sino que para el despegue en esta técnica habría sido fundamental su contacto con Txomin Badiola. Como hemos apuntado anteriormente para Euba, Badiola siempre ha sido un ejemplo de trabajo con las incapacidades siendo una influencia fundamental para poder desarrollarse en este aspecto entre otros. Dejando de lado el que este artista haya tocado todo tipo de materiales, formatos y disciplinas a lo largo de su carrera artística, se podría decir que usa ésta como método de confrontación con sus miedos para generar herramientas propias. De esta manera el arte se convertiría en manos de Euba, en una especie de fórmula terapéutica con la que superarse constantemente y liberarse de la angustia.

473 Se refiere a su performance Lecture on Re:Horse [#080].

474 *Ibidem*, p.145.

[...] en el arte yo construyo una técnica que me permite ir como disfrutando de cada fase, y teniendo paciencia, o administrando la impaciencia, básicamente diseñando un tecnología que me permita eso [...] yo antes si me decías que tenía una exposición era un sufrimiento desde ahora hasta la exposición, aunque fueran 4 años, y ahora, lo que hago también es cuando ya me comprometo con algo lo incorporo, como una especie de objetivo, pero lo que va a ocurrir es que casi solo se me van ocurriendo las ideas que, van a dar como resultado eso. También es porque he sido capaz de instrumentalizar el miedo [...].⁴⁷⁵

Cuando hablamos con Badiola, el artista observa que él habría desarrollado este trabajo a partir de Godard.

[...] porque otra cosa que aprendí de Godard —que para mí fue fundamental y me he preocupado de transmitirlo, y ahí el que mejor ha cogido el testigo es Jon Mikel Euba—, es que el artista no trabaja desde la habilidad, sino que trabaja desde su incapacidad. Godard no sabe hacer películas pero eso no le impide hacerlas, y al hacerlas sin saber hacerlas consigue cambiarlo todo y consigue acceder a zonas que nunca nadie ha llegado. Esto es algo que a mí me liberó absolutamente. Porque todo parece destinado a disminuirte o acomplejarte y dices ¡qué coño! ¡yo tiro adelante! y de repente todo cambia, es un click y todo cambia. Jon Mikel en Arteleku era un tipo...nada que ver con el Jon Mikel...

NV- ¿Cuando dibujaba y así...cuando hacía los murales?

TB- No, antes de los murales. Era la precariedad...con fotocopias y nosequé..., nada, todo, nada, la nada. Todo el rato era: “es que quizás quisiera hacer no-sé-qué...” y yo decía “¡vamos a hacerlo!”, “no es que quizás haría...”, “¡vamos a hacerlo!”, y claro al final digo “¡Vamos a hacerlo!” y entonces de repente las cosas que a él se le ocurrían pero que, por complejo o por que no sabía si sería capaz, si tendría algún sentido o todas esas tonterías, de repente...me acuerdo las primeras son unas fotos que hicimos ahí en el monte, nos fuimos las hicimos y de repente, se produjo ese empoderamiento que tiene que es tremendo, y Jon Mikel eso lo ha llevado vamos a...

NV- Sí, hasta los límites, sí.

TB- Sí, sí, Jon Mikel es un caso excepcional de eso...⁴⁷⁶.

Este interés de Euba por trabajar desde las incapacidades sumado al de explorar los límites, le llevaría a ser más consciente de sus propias limitaciones logrando trabajar con ellas.

[...] realmente en mi caso la práctica tiene mucho que ver con el análisis y como ya entendí prontamente que era fundamental como tomar conciencia de los límites para el arte, enseguida tomé consciencia de que tenía unas limitaciones técnicas bárbaras [...] Entonces por definición, como en la teoría que te he dicho en relación al proceso y al objeto final, en la medida en que obvias el fin, este se da ¿no?. En este caso, en la medida en que en vez de evadir la incapacidad la dominas, dices no soy capaz de hacer A, por una poética intrínseca ya puedes hacerlo. Y eso yo lo he corroborado, o sea yo no sé escribir, escribo fatal, pero desde que tomo la consciencia, bueno no sé escribir pero quiero escribir, ¿qué puedo hacer, no?, ya puedes escribir. Y lo he ido haciendo en cada uno de los medios, ámbitos procesos, que he experimentado. Entonces, soy un grandísimo ejemplo de incapacidad hecha virtud, o algo así. Y...sí sí, en mi caso es muy exagerado...tiene que ver con una aproximación quizá terapéutica hacia el arte, osea entender la practica artística, como un lugar donde puedes practicar también...como una especie de tecnología personal...que te

475 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

476 BADIOLA, Txomin, op. cit. entrevista...

permítame...no quedarte fijado en una definición de ti mismo [...].⁴⁷⁷

Esto que por un lado se podría entender como un valor en la capacidad de arriesgar de este artista, él lo ve como una cautela, al asumir sus incapacidades. En este sentido no estaríamos del todo de acuerdo con esta visión del artista, ya que él no las asumiría aceptándolas como incapacitadoras, sino que trabajaría con ellas hasta conseguir una técnica con la que dominarlas.

tengo la técnica suficiente como para exponer mi debilidad así, decir, mira no tengo ni idea pero voy a hablar sobre esto, eso ya es técnica [...] Lo otro es sólo sufrimiento. Es decir, es que intentas mantener el tipo, pero el sufrimiento es tal que la gente sólo ve la debilidad, y dices tú ¿pero por qué te colocas ahí, no?. Entonces en ese sitio yo sí que arriesgo ¿no?, a un nivel,[...]. Pero luego está por otro lado, el hecho de que yo sea una de las personas que más veces se enfrenta con lo que no sabe hacer, para llegar a lo que sabe al final.⁴⁷⁸

Esta técnica para saber enfrentarte a tus incapacidades podría servirle para cualquier nueva propuesta, al menos él quiere “creer eso que decía también alguien de que cuando ya eres artista en un ámbito lo eres en todos”.⁴⁷⁹ No sería ésta la técnica que se resuelve a través del uso de las herramientas propias de cada disciplina, no sería esa que convierte al artista en un virtuoso, en un experto, sino, por el contrario, sería la técnica que posibilita trabajar desde tus carencias, tus incapacidades, generando algo propio que te permitiría defenderte en la práctica artística ante cualquier problema que pudiera surgir en ella. Por esta razón, Euba ve posible que cuando un artista consigue resolverse con esta técnica personal, ya podría resolverse con ella en cualquier ámbito artístico. Esta resolución técnica, nos parece mucho más interesante que la del experto en una materia, el cual podrá resolverse satisfactoriamente en ese campo, pero siempre va a estar limitado por sus propias capacidades y por lo tanto por sus propias incapacidades, las cuales lo identificarán y fijarán como experto. El no experto en cambio, actuará con la libertad de no tener límites fijos, alterando constantemente la representación que pudiéramos tener de él mismo.

3.4.12 El arte como trampa

Jon Mikel Euba es un artista que genera lo que él llamará “trampas”, con las cuales poder enseñarnos lo que tal vez de otro modo no podría mostrarse. Estas trampas serían estructuras que, como él dice, si funcionan correctamente atraparán todo lo que pasa por delante ya sea el contexto o todo lo que el espectador lleva consigo mismo.

yo lo que hago es, defino una estructura, y le quito todo lo que pueda tener que cierre el sentido, y es como una trampa. Luego la coloco en un sitio y como la he puesto en ese sitio, es la realidad la que se expresa, una vez que se expresa, la obra ya está cargada, no está vacía. Lo que se ha vaciado es la estructura no la obra. [...] es como que el hecho de que se haya expresado la realidad ya hace que esté cargada.⁴⁸⁰

477 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

478 Ídem.

479 Ídem.

480 Ídem.

Esta explicación nos hace pensar que cabría la posibilidad de que las descripciones que se hacen sobre la obra del artista, no estén tan cerca de lo que el artista hace realmente como de lo que el “enunciante” quiere decir que hace. Parte de esta cuestión la podríamos observar cuando Euba explica en la entrevista, el momento en el que se le empieza a describir como artista que representa el contexto vasco. En relación a esto dice que no sería él el que representara lo vasco, sino que sería el contexto el que se vería reflejado en él entrando a representarse o identificarse. Da cuenta de esto mismo al moverse a otro país, cuando con *One per minute, five minutes in Istanbul* [#066], el artista explica que se le relaciona directamente con la problemática del lugar, pese a que él no represente este contexto. De modo que entenderíamos que sería cada diferente contexto el que entre en su obra, siendo estas trampas el resultado de la conjunción “*de lo que tú has puesto más lo que has atrapado. [...] Yo echo una trampa, [...] y esa trampa simplemente caza lo que hay delante*”⁴⁸¹. La complejidad de este trabajo, según el artista, estaría en ser capaz de crear “*estructuras vacías capaces de aceptar lo que venga en cada momento*” y conseguir así esa resistencia a quedar fijado. Una resistencia que entendemos será la que permita a la obra de arte seguir funcionando, independientemente de lo que pueda suceder en su contexto. Una obra de arte como trampa que, en nuestra opinión, no sólo conseguiría atrapar el contexto y reflejarlo, sino que sería una condición para la realización de una estructura viva que nos permita ser con el resto.

3.5 Sobre la mala forma a través de los rasgos de la práctica artística de Jon Mikel Euba

Como hemos visto en este acercamiento a procedimientos de la práctica artística de Euba, se repetiría cierto interés por generar destrucciones, rupturas de las ideas que pretenderían determinar la obra de arte. En estos ejemplos condensados como rasgos de su procedimiento artístico, vemos como la posibilidad de una definición del arte se niega a través del propio proceder del artista. De modo que cualquier definición del arte que se interpretase de su trabajo, podría ser rebatida a través del mismo. El proceso artístico con Euba sería entonces una lucha contra las limitaciones, una lucha hacia la expansión de las categorías por medio de un trabajo de cuestionamiento de cualquier límite que suponga una estabilización del arte o del artista. Sin embargo, sin pretender estabilizarlo en otra categoría o explicación, encontramos entre estos procesos el común denominador de un trabajo con las malas formas. Si en anteriores capítulos presentábamos la mala forma como estructura propia del arte posmoderno, una vez aproximados rasgos de los procesos artísticos de Euba, advertimos grandes correspondencias entre ambos. El punto de aproximación más cercano entre su trabajo y la mala forma, lo vemos en la resistencia que el artista ejercería a quedarse fijado moviendo los límites de su obra. El placer por el no límite, que veíamos en el primer capítulo utilizaba Derrida para describir lo sublime, nos acercaría la obra de Euba a esa *estética de lo sublime* con la que distinguía Lyotard la posmodernidad. Así, siguiendo las descripciones que Euba hace sobre sus procesos artísticos y poniendo éstas juntas, parecería que algo de

481 Ídem.

la mala forma, de este relato que es al mismo tiempo su negación, se estaría trabajando o al menos persiguiendo en su trabajo, cuando dice: *“estructura abierta para que lo exterior y todo tipo de sentidos intervengan”, “el error como canal hacia lo Real”, “objeto que puede utilizar cualquiera”, “puede encajar en cualquier discurso”, “estructura vacía”, “Real en sí mismo”, “el antes y el resultado”, “llevar el problema hasta el final”, “mezclar lo inmezclable”, “perversión del uso para el que está diseñado”, “hipótesis que aguanta”, “exceso”, “desbordamiento”, “complejidad”, “estructura articulante”, “autonomía que conecta”, “imposibilidad de sentido único”, “contradictorio”, “discontinuidad”, “cuestionamiento”, “deconstrucción”, “resistencia”, “traición”, “expresión de una falta”, etc.⁴⁸². En la secuencia de todas estas descripciones que Euba iría dando en la entrevista al hablar de sus procesos artísticos, vemos algo que se acercaría a una descripción de la mala forma.*

Así mismo, si veíamos que el trabajo de Euba ha tendido hacia una especie de pérdida del disfrute de sus obras por parte del espectador, este alejamiento del placer también parecería ser una característica propia de la mala forma, ya que ésta parecería alejarse del placer como límite que entendemos más propio de las buenas formas. Este tipo de trabajo posmoderno no estaría hecho para disfrutar sino más bien, como veíamos con Lyotard, para hacernos sentir que hay algo que es impresentable. Esto nos recuerda lo que señalábamos con Badiola de que la obra de arte, no estaría para calmar nada, sino más bien para señalarnos el no sentido y aprender a vivir con él. Euba describe en la entrevista la mala forma, a través de las interpretaciones que hace de Badiola, como una forma incapaz de contener lo que pretende, una estructura que representa más de lo que puede sostener, pero también como un cerdo del que puedes sacar todo. Mediante los rasgos desarrollados en relación a la práctica de Euba, no sólo recordamos descripciones de Badiola sobre la mala forma como incompleta, defectuosa, carencial a la par que exuberante y desbordada, sino que en esos límites que Euba trabaja en romper veríamos una práctica con una *estructura en campo expandido*⁴⁸³ que aproximaría el arte a lo sin fin. Sin embargo, entendiendo que la continencia de su obra se estaría dando al nombrarla, al distinguirla y describirla, podríamos deducir que el fin, en arte, siempre lo (im) pone otro.

A través de esta investigación hemos visto cómo la mala forma tendía a cierta imposibilidad para distinguirse, lo cual nos dificulta la tarea de discernirla como forma propia de una época contemporánea a diferencia de otras. Hemos insistido en esta Tesis en mala forma como forma propia de nuestra época contemporánea, cuestión que parecía apoyarse tanto en el trabajo de Badiola como en el de Euba, sin embargo ¿sería posible distinguir su presencia en épocas no contemporáneas?

[...] está claro que la mala forma tiene ahora espacio, o sea tiene... un espacio, o hemos necesitado dárselo, o ha necesitado encontrarlo, pero el hecho es que, como persona que vive en este periodo, yo... me he beneficiado de las malas formas, que tampoco sé, o sea no sé localizar una mala forma de hace mucho tiempo, o no sé identificarla como tal quizá. Porque claro, si la forma ha perdurado hasta ahora, ya es que ha sufrido todos

482 Todas ellas son frases o conceptos descontextualizados extraídos de la entrevista con los que el artista estaría describiendo parte de su trabajo artístico en momentos y preguntas diferentes.

483 Sustituimos el concepto de “escultura en campo expandido” de Krauss por el de “estructura en campo expandido” para mostrar no sólo la expansión de categorías que describirían disciplinas en arte, sino la expansión de una estructura que podría caracterizar al arte como una continencia relacionada con las buenas formas hacia unas malas formas incontinentes.

*los envites del tiempo, del sentido del no sentido, entonces creo que sería difícil como...sí, como verlo como una mala forma ¿no?*⁴⁸⁴

Si la mala forma pone en cuestión los límites hasta el punto de generar una imposibilidad para la distinción, ya no sólo de la verdad y la falsedad como argumentaría Jameson para discernir el arte moderno del posmoderno sino, de sí misma, es posible que hayamos caído en una aporía en este intento de distinguirla en nuestro presente respecto a épocas anteriores. De modo que, si la mala forma expande los límites de lo Simbólico establecido en cada época, parecería que sólo podría ser apreciada como tal en una época en la que esos límites estarían actuando como tales. Lo que queremos decir es que, sabiendo que Badiola diría que malas formas ha habido en todas las épocas, entenderíamos en este punto la mala forma como un funcionamiento que estaría poniendo en crisis el entramado simbólico propio de cada época, lo cual, en otra en la que ese orden simbólico hubiese variado nos complicaría el distinguirla como tal. Aceptando a la mala forma como estructura que incomoda al revelarse contra los límites de su contexto, podríamos decir que las malas formas que hemos distinguido en esta Tesis podrían dejar de funcionar como tales en otras épocas.

3.6 Apostilla al simulacro, los deseos y el malestar, tras la entrevista a Jon Mikel Euba

En este punto acercaremos varias cuestiones trabajadas en el segundo capítulo, desde la nueva óptica de la entrevista realizada a Jon Mikel Euba⁴⁸⁵. Veremos, por un lado, la relación entre los problemas que Euba describe como propios del arte y de los artistas actuales y nuestro concepto de *simulacro*, que veíamos a su vez como un problema hacia el cual estaría derivando el arte contemporáneo. Por otro lado, acercaremos la relación que vemos entre este artista y los *deseos* comunes a modernidad y posmodernidad que aproximábamos en el capítulo anterior. Por último, relacionado con estos mismos deseos, explicaremos ciertas sensaciones de *malestar* en el trabajo del arte descritas por el artista en la entrevista.

Estas apostillas nos sirven para acercarnos a unas posturas que han sido desarrolladas con las limitaciones propias de la dificultad que ofrece la conceptualización de la experiencia en el hacer del artista unido a la imposibilidad de abordar las cuestiones arriba indicadas en la entrevista, pero que sin embargo pueden apuntar direcciones nuevas respecto a ideas profundizadas en el segundo capítulo.

484 EUBA, Jon Mikel, op. cit. entrevista...

485 Por lo tanto ya que todo lo que se cita a continuación del artista pertenecería a parte de lo dicho en la entrevista, hemos optado por omitir esta información en cada nota a pie para no ser repetitivos.

3.6.1 Sobre los problemas del arte y de los artistas actuales según Jon Mikel Euba

Entre los problemas en la actualidad artística que Jon Mikel Euba señala en la entrevista realizada para esta investigación, encontramos uno que se manifiesta por encima de los otros y que incluso podría englobarlos, que distingue como *la deriva hacia lo académico*. Esta academia a la que se refiere el artista, no la describe como un establecimiento social concreto con poder público, sino algo más general donde engloba “normas” de la práctica artística. Esto académico lo interpretamos como relatos establecidos por un orden simbólico, que generarían unas limitaciones y exigencias para-con los/las artistas. Euba distingue entre *artistas académicos* y *artistas no académicos*, situando a los académicos como aquellos que siguen este tipo de “normas” dando pie a un arte que según él no sería nada. Entre estas exigencias académicas Euba nos explica dos ejemplos concretos: una la legitimación de la obra a través del arte del pasado y otra la justificación de lo realizado a través de la explicación. En el hecho de la legitimación a través de referencias a obras del pasado, Euba ve una moda promovida desde la academia, en la que más que ser usado este pasado como pura necesidad —que es como lo identifica él en su práctica— se usaría con la finalidad de dar justificación a la creación de una obra contemporánea, a través de otras que ya habrían sido legitimadas por la historia.

[...] siempre he detestado, o sea me ha dado mucho asco, cuando Cindy Sherman o gente que yo intuía en la época de la facultad eran como gente que estaba muy viva, de repente empiezas a estudiar a Caravaggio y cuando ves lo que hace, parece que la justificación de lo que ves, solamente está como en relación hacia el pasado, parece que lo referencial es lo que legitima el presente. Ideológicamente estoy absolutamente en contra de eso, lo detesto, me parece como un proceso de decadencia. Sí, como el síntoma como de un proceso de decadencia” [...] “si yo copiara una cosa, un referente de Caravaggio por ejemplo imagínate, no podría soportar que sólo se justificara por el viaje hacia Caravaggio no hacia el presente, o sea no lo puedo soportar y es una cosa que pasa mogollón en arte, que ha pasado siempre, pero a mi me parece decadente, no lo soporto.

El otro ejemplo que Euba pone relacionado con esta deriva hacia la academia, es lo que vendrá a llamar en alguna ocasión *problema textual*, pero que en ningún caso tiene relación con la textualidad que describe Barthes, sino con la imposición de la explicación continua de la obra de arte desde estructuras de poder.

[...] ahora hay una doble confusión porque creo que históricamente, o empiezo a entender últimamente, que...hay una tradición literaria, o sea se ha sometido todo a la escritura por siglos. Y ha habido un momento como alucinante en el que cuando empieza el cine...o la fotografía, ha habido un período en el que parecía que de repente, había una manera más interesante como de trabajar liberado de lo constreñido que puede ser el texto, pero ahora otra vez yo creo que se está en las artes visuales, ahora que ya no son plásticas sino que son visuales y ahora de repente que cuando deberían ser más visuales, es cuando realmente son textuales⁴⁸⁶ [...]yo creo que hoy día todo es así, y es porque creo que realmente

486 Para entender mejor el concepto de lo *textual* en Euba como problemática actual, a diferencia del término que utiliza Barthes y que veíamos en el segundo capítulo, Jon Mikel explica en la entrevista: “cuando Txomin incorpora eso —se refiere al término textualidad de Barthes— a las artes visuales no se entiende...porque Sergio y yo intuimos que el mal de la sociedad es lo textual. Y Txomin dice, pero no no, estás equivocado, estás equivocado, y entonces mi teoría es que falta un término, hay que inventar un término que no sea texto y no sea textual, analizando un artefacto de las artes plásticas, no relacionados con la escritura, y contraponer lo que sería lo concreto, lo material, lo finito, el libro, y lo que

se está incorporando al sistema del arte todo lo más académico, del mundo académico, los procesos, las metodologías y tal, y entonces, nada que no esté explicado es asumible ni respetable ya. Cuando yo creo que el arte precisamente lo que debería es como permitir un montón de otras cosas, ¿no?, e ideológicamente el propio sistema, como si fuera una institución facha, como la universidad por ejemplo, te exige que estés articulado porque no permite la debilidad. Es decir, parece que los libros son armas ¿no?, ni siquiera... es un nivel de complejidad, sino que parece como que debes de estar blindado conceptualmente o blindado discursivamente. Y yo creo que eso es una de las grandes debilidades del arte y del artista...

En esta deriva académica, algunos artistas tomarían la postura más cómoda, según Euba, que sería la de aceptar y adaptarse a las convenciones con el fin de seguir legitimando el continuar trabajando en arte. Esta postura cómoda Euba la ve contraria a la práctica que debería realizar un artista, la cual se situaría en la puesta en cuestión de dichas estructuras de poder. En este caso, no parecería ser un problema diferente al de cualquier época en la que un discurso del poder, situado por encima de la práctica de los artistas, definiría cual es el trabajo artístico “adecuado” a realizar; ya sea desde la academia, las instituciones públicas, el mercado, el mainstream, el mecenazgo, la burguesía, etcétera, pese a las cuales los/las artistas han tenido que desarrollarse personalmente a la par que conseguían ofrecer lo que se les pedía para mantenerse social y económicamente. Entendemos que este sería uno de los trabajos básicos de todos/as los/las artistas en cualquier época, ir en contra de lo Simbólico establecido en cada momento, poniendo en cuestión las limitaciones que entienden el arte de una manera determinada, para así superar las convenciones y prejuicios de cada momento. Y a los artistas de nuestra época parecería que “*el orden simbólico, lo que te pide ahora mismo es que tú estés explicándote*”. Esta explicación y justificación parecería surgir desde una necesidad de sentido, que como explica Euba, tendría todo ser humano y nos podría poner en cualquier momento en una posición *facha* de exigencia de un sentido al arte y a los/las artistas a través de la explicación.

Entonces, yo creo que hay una especie de necesidad de rendición por parte del arte o del objeto del artista. Como si le preguntas a alguien ¿eres homosexual? y tú dices bueno no, llevo 22 años con un hombre pero no, bueno entonces eres homosexual. Ahí hay una, hay una pervisión de la convención que quiere como someterte. [...] Creo que el facha que mucha gente tiene dentro, exige un mensaje cuando no hay nada que decir. Hay que enseñar, hacer...

Con este ejemplo de Euba, vemos como los límites de la *academia* no siempre estarían en el mismo lugar, ya que muchas veces podríamos actuar nosotros mismos como tal, negándonos o negando la posibilidad de sentido de las obras de arte dependiendo de dónde nos situemos. Las convenciones y clichés pasan por todos nosotros, y aunque no seamos conscientes de ellas aparecen en los momentos en los que tenemos la posibilidad de ejercer cierto poder. Porque “*tú ejerces el poder que tienes como individuo, y digamos que los otros ejercen el poder que les queda, que es como negarte la posibilidad de que eso tenga visos de sentido, y eso*

es lo textual, porque entonces no se llamaría textual, se llamaría de otra manera.” [...] “las artes plásticas eran plásticas, luego ahora son visuales, que es muy limitado, pasar de todo el cuerpo al ojo ya tienes una reducción brutal, pero qué ocurre que cuanto más se llama visual menos visual es y más dialéctica. ¿Qué ocurre? que esa dialéctica se puede confundir con demonizar lo textual, pero como a la vez técnicamente la acepción de Barthes es superclara para asignar un continuo de significados en el cual tu obra se integra y va enriqueciendo esos y siguen, digo bueno habría que reunirse tres científicos y dar con una acepción que no fuera la textual, para que no hubiera la ambigüedad que se produce, que nos hace discutir a Txomin, Sergio y a mi siempre” [JME].

creo que cada vez me pasa más". El problema estaría en que la exigencia de estas explicaciones sobre el trabajo artístico se estaría dando como una convención desde la institución hacia los/las artistas, como una petición más, al igual que el reconocimiento y desarrollo de un "proyecto artístico". Lo cual llevaría a algunos artistas a dar lo que se les exige sin plantearse si eso mismo pueda estar yendo en contra de su propio proceso artístico. Esto hará que dichos artistas acaben en el efecto del arte, como distinguiría Euba, a estar en el "para" más que en el "por".⁴⁸⁷

[...] ahora por ejemplo hay mucha gente, de una deriva académica, que ha impregnado determinado contexto del arte, no todo el contexto del arte, en un determinado contexto donde yo más o menos me nuevo veo que hay gente que realmente se cree un proyecto al inicio y cuando lo cree blindado solamente se somete a sí mismo, y entonces no tiene ningún interés" [...] "el problema es que ahora todo es proyecto.

Estas exigencias transportadas desde la academia a la enseñanza del arte hacen que, como explica Euba, la educación de los futuros artistas se resienta al generarse una confusión en ellos, debido a la promoción de unos valores que estarían alejados de una práctica liberadora del arte. Euba hace alusión a esta confusión que se daría tanto en artistas como en espectadores de arte, explicando que sería debida a una mala educación y una lectura errónea de la historia del arte:

Si tú a un joven estudiante de arte, a una joven estudiante de arte, le pones el ejemplo erróneo, que lo que legitima la importancia del Piano Preparado⁴⁸⁸ es el efecto que ha causado en el momento y en la historia, el problema es que si esa persona estudiante quiere ser artista, lo que tú le estás dando en tanto que una mala interpretación en sentido negativo, le va a hacer entender que la valoración de lo que él o ella haga es en función del efecto que consiga. No le estás dando la herramienta técnica que te da el autor cuando te dice razona racionalmente y serás poético, ¿no?, yo estoy trabajando, la coreógrafa está trabajando, el problema yo no soy, es el piano. Ese recorrido es una vía. El problema es que como la enseñanza es una mierda en general, cuando tú le das un elemento falso a alguien como verdad, el problema es que para que esa persona consiga hacer su trabajo, lo que le estás dando es una obstrucción, abí sí sería un problema [...] en ese sentido sí que me parece que es superpreocupante que te enseñen mal. Es decir, que legitimen por tales razones que no son para nada las razones, porque entonces te hacen creer que el mundo, o sea, te crea una representación del mundo que es totalmente falsa. Y eso, afortunadamente si ejerces la práctica artística irás como desvelándolo todo, todas esas mentiras [...] la mala educación, de que no te están enseñando nada, no te están generando un conocimiento, sino te están transmitiendo una verdad, como si lo fuera.

Este problema en la educación artística, que Euba ve como una transmisión errónea, insiste en que ha calado en toda la sociedad, con lo cual, como dice el artista, ya no sería un problema específico del campo artístico, sino un problema de la sociedad en general, equivocada en sus valores. Esta mala educación y enfoque, será para Euba el responsable básico de que existan muchas obras que no sean arte y muchos artistas que estén absolutamente confundidos respecto al trabajo que están haciendo.

487 Euba distingue entre dos posicionamientos artísticos, uno más errado que sería situarse en el *para algo* o *para qué* (en el final, el efecto) y otro más sincero que sería el realizar eso mismo *por algo* o con un *porqué*. Explica estas dos situaciones en el artículo "Dos síntomas (contemporáneos) ¿Quién ha quitado el color al televisor?" publicado en la revista *Paesaggio[Revista]*, Blauer Haser y ANTespacio, 2012, pp.26-33.

488 Se refiere a la obra de John Cage *Piano preparado* de 1938.

[...] creo que hay personas, que pueden pensar que están haciendo algo y no están haciendo nada. Como digo siempre, es un poco prepotente decirlo porque quizá yo tampoco esté haciendo nada y yo creo que estoy haciéndolo, pero yo creo que hay una diferencia, vamos yo lo veo. Como si alguien cocina algo y digo ya pero no tiene nada nutritivo. Lo como y parece que es rico, me satisface el estómago y parece que he comido pero sé que si como eso durante semanas me pondría enfermo porque no tendría nutrientes. [...] Con lo cual es una cadena de confusión en la que yo creo que se vive ahora...pero muy poca gente creo que sea cínica simplemente es lo que saben hacer y dices, si no te han enseñado nunca a trabajar bien pues por qué vas a hacer algo bien, si no sabes...[...] Entonces hay un problema ahí como de ahora, yo creo, que no sé si siempre lo habrá habido tan claro, pero yo creo que ahora es superexagerado. En relación a la imagen es apabullante, sobre todo como te digo por las tecnologías.

Respecto a esto, Euba lo entiende como una confusión, dificultad o problema que impediría a muchos artistas distinguir entre lo que están haciendo, porque en esa confusión promovida por una mala educación y unos valores errados en la sociedad, no conseguirían tener un juicio claro.

El problema es que, yo creo que hay mucha gente que hoy día tiene dificultades técnicas que le impiden saber que no han hecho nada, entonces tienes mucho proceso [...] y veo como que la gente se conforma con estar participando de un contexto, participando de unos procesos, pero a la larga no veo que la gente esté aprendiendo como a decir, de las 20 canciones que he hecho ¿tengo alguna que sea inolvidable?, o a veces yo pienso con cierta gente que hace arte, digo, si tuvieras que decirme algo que hayas hecho, hay gente que es superprolífica ¿no?, y de repente dices ¿qué dos cosas que hayas hecho crees que son memorables?. Porque mucha gente en el propio hacer, en ese continuo, se sienten como legitimados o sea como que están haciendo, y dices, ya es que no estás haciendo nada, nada más que moverte mucho.

Este “arte” legitimado por la academia que busca algo acotado a ciertos parámetros, es el que vemos que se acercaría más al concepto de simulacro que veníamos acercando en el segundo capítulo. Se podrían entender estas obras, las cuales Euba señala como que no son realmente nada, como simulacros en el arte, ya que se sitúan en ese efecto que busca parecerse a algo, siendo copias de algo inexistente, olvidándose del “por” y centrándose en el “para”. Esta confusión que reina entre educadores y trabajadores del arte será la que nos sitúe en caminos erróneos, dando lugar a creaciones que más que en el arte se sitúen en el lado de los simulacros. “[...] parece que todo el mundo hace sus imágenes pero eso es una falacia de la tecnología, que confunde el registro con la imagen. La imagen hay que construirla y el registro no es nada más que un registro.” [...] “Y eso es como el proceso de alfabetización brutal de la imagen⁴⁸⁹ que hay ahora”. De modo que, en el recorrido por los problemas que pueden estar sucediendo en el arte desde el punto de vista de Euba, encontramos una cierta correspondencia con la problemática que veníamos apuntando en el segundo capítulo, de una incapacidad para la realización de símbolos y un aumento de sucedáneos. Esta deriva será provocada por los deseos de realizar “la obra maestra”, los cuales nos llevarían a la realización de simulacros, al “para” el agrado del Otro, al efecto, a copiar algo (“la obra maestra”) que realmente no existe.

489 Para Euba el concepto de imagen tiene un significado bastante más importante que el que llevamos otorgándole en esta investigación, ya que algo que aquí se se podría haber entendido solamente como imagen para este artista no llegaría a serlo. Él se ve a sí mismo como un constructor de imágenes —algo que en esta investigación podría equivaler a lo que hemos presentado como representaciones— a diferencia de artistas académicos que se quedarían sólo en la convención o en el registro, lo cual no llegaría a ser imagen para Euba.

3.6.2 Sobre los deseos modernos y posmodernos en Jon Mikel Euba

Cuando nos acercamos a observar los deseos de Jon Mikel Euba, sucede que, como veíamos en el segundo capítulo, las categorías deseos modernos/deseos posmodernos, se mezclan generando una indistinción. La complejidad de tratar de señalar los deseos que movilizarían la creación de los artistas, podría llevarnos a señalar como tales cuestiones que no lo son. De modo que los deseos que aquí se señalan como tales estarían basados únicamente en la sospecha de que en ciertas repeticiones e insistencias dadas por el artista en la entrevista pudieran haberse mostrado ciertos anhelos. Entrando en ellos podríamos observar algo relacionado con una fuerte contradicción. La contradicción como tal también nos la señala este artista como una búsqueda fundamental en su trabajo en el que, como describíamos, no se vería representado hasta que la encuentra, cuando dice que *“hasta que no reconozco como dos pulsiones totalmente contrapuestas, en tensión, no se que eso que estoy haciendo soy yo”*. Sin embargo la contradicción que nos interesaría señalar en el trabajo de Euba, sería más bien una tensión que se presenta, en el ser consciente de sus propios deseos y tratar de ir en contra de ellos. Así, podemos encontrar deseos que conectan en ocasiones con algunos de los ideales modernos y deseos de ir en contra de todos ellos.

El hecho de que Euba diga que se siente de algún modo más identificado con Oteiza a la hora de hacer arte que con el propio Badiola, revela cierta conexión moderna de la que él mismo da cuenta, *“Creo que me identifico más a un nivel con lo moderno, a un nivel sentimental, sin entender exactamente del todo a qué se refiere”*. Apoyando esta conexión con lo moderno, encontraríamos varios anhelos, búsquedas o deseos en Euba que podrían estar compartidos por cualquier artista moderno, como son:

—el deseo de verdad:

“yo no voy como buscando que sea más verdad sino que sea verdad”.

—el deseo de unidad:

“sé que necesito como identificar una unidad, estructural a veces, formal” [...] “es la voluntad mía de conseguir unos signos unitarios que a la vez estén referidos entre sí”.

“para mi el arte tiene que ver con el lenguaje y es el producto, no es la adición”.

—el deseo de sentido:

“la necesidad de construcción de sentido que tiene el individuo” [...] “todo el rato estás como construyendo sentido todo el rato”.

—el deseo de libertad:

“yo tengo anhelos de más libertad todo el rato. [...] si se me ocurre como ejercitarla lo hago”.

—el deseo de emancipación:

“Sí, sí, yo creo todavía en esa posibilidad así como emancipatoria que tiene⁴⁹⁰, sí sí. [...] No sé es como que de alguna manera vas haciendo las reglas a tu medida⁴⁹¹, cosa que en lo social es como que te sometes más a pequeñas cosas...yo creo que sí”.

—el deseo de buena forma:

“yo creo que realmente tengo mis anhelos de buena forma, o sea la propia necesidad de una estructura es como una preforma es como una necesidad de organización de un determinado nivel en un nivel”.

—el deseo la obra maestra:

“hay una presión siempre de la obra de arte, de la obra maestra [...] como una huida pero a la vez aspiras a ella”.

—el deseo de pasado:

La otra sería que también uno de ellos⁴⁹² parece que necesita del pasado para ser ahora, pero en tanto que presentación o algo así, y el otro⁴⁹³ lo necesita como comida es decir, o tengo unos padres que me están legitimando ideológicamente, en el pasado, en el presente, en el futuro, o me muero”.

“Sí sí sí es puro deseo⁴⁹⁴. Es como que el deseo, se proyecta en todo lo que se menea. [...] Entonces yo creo que para mí es como vital, como te decía el otro día también, no diferencio entre alta baja, realidad ficción, pasado presente, estás todo el rato como eso como procesando toda la información y vas como articulándola de otra manera diferente.

—el deseo del vacío, de la nada:

La película Empire State de Warhol, supongo que es algo que es el vacío total, quiero decir, es como el no cine, como el límite de la nada, pero sé que si me pusiera a verla y la viera entera tendría una experiencia que expresaría algo con lo cual estaría cargada. Hay otro video que me gusta mucho de Henry Geldzabler, de un señor fumando un puro, no sé cuanto durará, un cuarto de hora o una hora o tres horas, no sé tres cuartos de hora...y es la nada en sí, pero si la ves en un sitio y estás sentado donde la tienes que ver, empieza, aunque sea una pieza del sesenta y pico, a apelarte, como espectador. Entonces, el hecho en sí, lo que él representa es la nada, pero cuando la pones en el contexto, es como una experiencia cinematográfica única, porque de repente percibes el estómago de la gente del cine, oyes los ruidos de la gente del iiiiggghb, que no hay nada más que tú mirando a un señor que te está mirando” [...] “Entonces no se me ocurre algo más vacío, si quieres, como una obra, así, ahora, hoy. Quiero decir, que es que me parece la nada...termina siendo de un nivel de complejidad, a nivel estructural cuando no tiene estructura, porque la estructura es la película dura, la acción de fumar un puro dura [...] me parece todo menos banal la experiencia esa estética.

—el deseo de trascendencia:

yo me identifico con Oteiza...con el aspecto científico, de alguien que tiene una voluntad cientifista y de alguien que tiene una voluntad trascendente.[...] creo en el individuo de una manera como trascendentalizada, con una idea...más espiritual. Yo ya me di cuenta hace equis años, 20 años, que yo tenía como una especie de anhelo, de...no sé lo que es lo espiritual, pero sí. Y entonces en la conjunción de lo objetivo para hablar de lo que es inobjetivable, yo me identifico absolutamente con Oteiza, pero absolutamente, vamos a muerte”.

490 Se refiere al arte.

491 Se refiere a la práctica del arte.

492 Se refiere al artista académico.

493 Se refiere al artista no académico.

494 Preguntándole si vive como un deseo las citas y referencias al pasado que utilizaría en su trabajo.

“Pero trascendente no tiene nada que ver con el arte, tiene que ver con lo humano, es como que yo tengo todo el rato una necesidad de algo extra [...] es como si todo el rato necesitara algo más, nada que ver con el arte. Yo creo...en ese sentido de la trascendencia, como algo extra, más.

En el caso de la búsqueda de sentido la relaciona con el vacío, con la nada, ya que el sentido, o más bien los sentidos, vendrían a adherirse a la obra, en el momento en el que al realizar una estructura que describe como vacía, ésta sería capaz de aceptar todo lo que le quieran significar.

Pero en todos estos deseos encontramos un escape a ellos mismos por parte del artista, que los alejaría de convertirse en la finalidad de su trabajo artístico, al contrario, podríamos situar su práctica en un intento de negación de estos mismos deseos. *“Entonces ¿cómo soportarme? Pues atacándome ese aspecto⁴⁹⁵ para que no me impida como seguir trabajando”*. En este aspecto, de ir en contra de sus propios deseos, es en el que se vería Euba identificado con Badiola. *“Con Txomin sólo me identifico, en ir en contra de todo eso.⁴⁹⁶ [...] En ir en contra de todo eso que soy. [...] Txomin es como el ejemplo de una persona que va... es todo un armamento en contra de, de eso de alguna manera. No de Oteiza, sino de eso en sí mismo, y yo de eso en mí”*. Como nos explica Euba, con Badiola ha aprendido a ser más irrespetuoso hacia sus deseos, a liberarse de algún modo de ellos, entendiendo que únicamente son señuelos que tu lanzas para poder hacer el camino. Por eso mismo, este artista asume la contradicción de *“quiero esto pero también todo lo contrario”* como parte de sí mismo y de su proceso artístico. Y por esta misma razón, cuando Euba señala como uno de sus intereses la libertad, entendida como emancipación mediante el arte, acepta que su búsqueda y posible encuentro sean fruto de una ilusión humana necesaria. Es en estos deseos y en la tensión por no cumplirlos, donde observamos relaciones entre modernos y posmodernos, ya que en ambos los anhelos podrían ser perfectamente compartidos, siendo más bien en el hecho de ir hacia ellos como finalidad o posicionarse en contra de los mismos a través de la práctica artística, donde podamos apreciar las mayores diferencias entre ambos.

3.6.3 Sobre los sentimientos de malestar en la práctica artística a través de Jon Mikel Euba.

Cuando preguntamos de manera directa a Euba sobre si siente algún tipo de angustia en la creación artística, apunta que es más bien en el arte o a través de él, que consigue liberarse de cualquier tipo de angustia. Con lo que entendemos que para este artista, el arte es una manera de solventar o paliar sentimientos negativos si éste se lleva a cabo de manera “correcta”⁴⁹⁷. Pese a que compartamos esta idea de la liberación de la angustia a través del arte y de la creación, nos gustaría centrarnos en ciertos aspectos que parecerían

495 Se refiere al ataque a sus deseos trascendentales, a sus anhelos espirituales.

496 Se refiere al anhelo trascendental.

497 Entendemos que un ejemplo de manera “correcta” de abordar la práctica artística para Euba, sería realizándola hacia la liberación de ciertas limitaciones y no hacia un sometimiento (a las ideas propias, a la academia, etc.).

estar señalando, tal vez no unas vivencias angustiosas, pero sí dificultades y sentimientos a veces muy incómodos contra los que parece combatir el artista.

Cuando hablamos de sufrimiento en la creación artística, Euba revela que él sufre “*muchísimo* y que *siempre piensa en ello y en si se podrá no sufrir*” en el hacer, pero lo compensa diciendo que también consigue “*disfrutar muchísimo*” y que cada vez disfruta más. Comenta que de un tiempo a esta parte, ha sido capaz de depurar unas técnicas de disfrute con las que paliar sus miedos instrumentalizándolos para su propia creación. A la vez que también señala que él ve necesario una especie de esfuerzo incómodo en la creación del arte:

Porque el esfuerzo para mí es como un raspe, como una especie de desgaste, como un límite que te recuerda algo. Si no tengo esfuerzo es como que no hay on, [...] el esfuerzo tiene algo como de prosaico, de materialista o algo así, para mí. Entonces me viene muy bien, porque me sitúa un poquito. El esfuerzo a mí me interesa. Me encantaría hacer todo con mucho menos esfuerzo, pero creo que técnicamente en la medida que conozco más mis inhabilidades, consigo optimizarlas para obtener menos sufrimiento y más placer. Trabajo mucho pero yo disfruto [...].

A la vez comenta en la entrevista que él pasa más angustia en la vida que en el arte, ya que en el arte habría conseguido depurar una técnica con la que rebajar el sufrimiento.

[...] yo paso mucha más angustia en la vida que en el arte, eso lo tengo clarísimo. [...] no tengo técnica depurada para la vida. Y en cambio en el arte yo construyo una técnica que me permite ir como disfrutando de cada fase, y teniendo paciencia, o administrando la impaciencia, básicamente diseñando un tecnología que me permita eso [...] yo antes si me decías que tenía una exposición era un sufrimiento desde ahora hasta la exposición, aunque fueran 4 años, y ahora, lo que hago también es, cuando ya me comprometo con algo lo incorporo, como una especie de objetivo, pero lo que va a ocurrir es que casi solo se me van ocurriendo las ideas que van a dar como resultado eso. También es porque he sido capaz de instrumentalizar el miedo [...].

Al mismo tiempo que el arte pudiera ser una técnica para instrumentalizar miedos y paliar angustias, para este artista, en la creación debe darse una situación incómoda, de esfuerzo, de cierto sufrimiento, con el que reconoce una posible distinción entre artistas que estarían desarrollando mejor o peor el trabajo artístico. Aunque Euba vea que en el trabajo artístico tienes la posibilidad de liberarte de tus miedos y que cuanto más trabajas en arte menos deberías sufrir, también reconoce una situación incómoda en la práctica artística, una especie de lucha, a través de la cual distingue a los artistas “*no académicos*” de los “*académicos*”⁴⁹⁸. “[...] el artista no académico está aviolentado, como desafectivizado, como si estuviera rabioso, en lucha, y el otro⁴⁹⁹ es como cómodo, todo es cómodo, todo, tengo el pasado lo puedo coger, si le interesa está ahí, no hay como una lucha”. Esta situación de tensión en la creación artística que siempre supondría un esfuerzo y un estar alerta, lo entendemos como una lucha contra lo Simbólico establecido, como un cuestionamiento de los parámetros y limitaciones que se imponen nombrando el arte y los artistas, contra lo que un artista *no académico* iría en todo momento. De modo que, pese a vivir una actualidad en la que buena parte de esa estructura de lo Simbólico habría caído, como puedan ser los metarrelatos a

498 Como hemos apuntado anteriormente, Euba se reconoce a sí mismo como artista *no académico*.

499 El académico.

los que aludíamos con Lyotard, siempre quedarían pequeños y no tan pequeños relatos contra los que combatir desde el arte. Una tarea que la podemos comprender en cierta medida incómoda para el artista, pero también para el espectador al cual se le estaría pidiendo mantenerse constantemente alerta.

Euba comenta que la realidad se habría vuelto cada vez más compleja dando lugar a un terreno más especulativo y virtual, con lo que entendemos, que esto generaría una dificultad para distinguir los relatos de poder que tratan de imponerse. Sin embargo, estos relatos estarían acompañándonos inevitablemente, tomando incluso la forma de nuestros propios anhelos. En el caso de Euba vemos como existe un reconocimiento de una presión externa que busca obras de arte totales y cerradas en las representaciones actuales, cuando dice que tiene *“una incapacidad para soportar la presión simbólica de lo que es la obra de arte cerrada o la obra de arte total”*, lo cual haría ponernos a la defensiva ante obras que no trabajan por cumplir esta expectativa sino que más bien luchan contra ella. Pero creemos que esta presión también es interna, ejerciéndose desde nosotros mismos como deseo de unión, de sentido, de verdad, de buena forma, de obra maestra y contra la que algunos artistas como Euba, tratarían de ir (contra sus propios deseos). Porque *“hay una presión siempre de la obra de arte, de la obra maestra [...] como una huida, pero a la vez aspiras a ella”*. Este deseo de aspirar a la obra maestra, también lo notamos cuando dice, que es *“imposible ya hacer una forma perfecta”*. En estas citas encontramos en Euba, tanto una aspiración como una frustración, una imposibilidad asumida, o tal vez no del todo, que es la que nos interesa señalar como posible malestar actual en el trabajo del arte. En este caso, no es tanto la angustia que supone el vernos desprotegidos de lo Simbólico, como el asumir las imposibilidades modernas como imposibilidades presentes con las que seguir trabajando en nuestro día a día. Si los deseos modernos serían semejantes y compartidos por los posmodernos, la angustia, el desasosiego, la dificultad, residirá hoy en trabajar asumiendo esos imposibles de manera continuada en la práctica artística, quedando en un estado de tensión con nuestros propios deseos al asumir el tener que ir en ocasiones en contra de ellos. Aquí es donde podríamos localizar cierto malestar en el trabajo de artistas contemporáneos que no se abandonarían a sus ilusiones, no se relajarían ante sus aspiraciones, al entenderlas, aunque necesarias para comenzar, únicamente como engaños. En este ataque a unos “deseos más modernos”, como los que equivaldrían a cierto anhelo de trascendencia en el caso de Euba, entendemos que pueda llegar a existir cierto sentimiento negativo derivado de esa “antinatural” resistencia de ir en contra de los mismos. No se trataría en este caso de un sentimiento trágico, ni tampoco de una angustia por lo insimbolizable, sino que más bien lo veríamos relacionado con el *malestar* del que habla Freud (*Malestar en la Cultura* 1930), en el que distingue un tipo de malestar fruto del disentimiento de nuestros deseos más básicos para poder insertarnos funcionalmente en la sociedad. Sería entonces el malestar al que aludimos un sentimiento negativo fruto, no de una imposibilidad de conseguir lo que se aspira, de intentar y no poder calmar la muerte que hay en la vida y que retornaría incansablemente, sino por no dejarnos a

nuestros deseos posicionándonos en contra de ellos. Un malestar que podría ser el de este proceder artístico contemporáneo, y que, al igual que en el caso del S.T., sólo encontraría cierta compensación mediante la creación, al menos nos gustaría creer que así es porque “no hay sentido en nada pero vamos, es que el sentido para mi, ahora por ejemplo consiste en encontrar la comodidad de trabajar en esa consciencia de sin sentido”. Trabajar en arte en la consciencia de que no existe el sentido, que “la vida no tiene sentido, nada tiene sentido, y todo es como contextual”, y en la consciencia de saber que lo que te mueve son sólo señuelos, ilusiones, engaños, que no existe el fin. Ésta sería la libertad de la que hablan tanto Euba como Badiola y que se daría a través de la práctica⁵⁰⁰ artística. Se trataría de una libertad un tanto dolorosa, incómoda al menos, pero que cuando consigue liberarte te produce un tipo de goce mayor que el cumplir tus propios deseos. Porque “es un placer sentir un cierto nivel de libertad cuando te encuentras con una obra de arte”. De modo que distinguiríamos a la creación artística como el problema y al mismo tiempo la solución de nuestros malestares, arrancando algo en nosotros para ofrecernos la posibilidad de sentirnos más vivos.

3.7 Aproximaciones conclusivas a la tercera parte. Jon Mikel Euba, desplazando límites mediante las malas formas

Con el capítulo *Un caso práctico: Acudiendo a la obra de Jon Mikel Euba Aurre*, nos hemos involucrado en los procesos artísticos de Euba, otorgándole importancia a la apertura de la obra de arte a través de una práctica artística coincidente con las *malas formas*.

En este capítulo se han señalado los puntos en los que la práctica artística de Euba se mueve hacia la ruptura de las limitaciones que hacen nombrar a la obra de arte bajo unas descripciones concretas. La práctica artística de Euba se ve aquí como ejemplo de trabajo con las *malas formas*, en esa lucha contra lo *Simbólico* establecido que lleva a dejar inservibles las categorías del arte. A través de rasgos como el trabajo con; las *incapacidades*, la *superficialidad*, lo *liminal*, el *proceso sin fin* o la *contradicción* en la obra de Euba, nos hemos acercado a un arte *textual*, en el que ninguna traducción de las obras de arte puede funcionar como descripción completa del mismo. Este movimiento hacia la *textualidad* en arte, se da en Euba con la defensa de un camino contrario a los propios *deseos* e ideas sobre el arte, que entendemos pueda dar como resultado un *sentimiento de malestar* (entendido como contemporáneo).

En este momento final, el planteamiento por el cual nos implicábamos en el trabajo de Euba aparece como reverso negativo, a modo de trampa para la propia investigación, cuando es la práctica del artista y no su función como caso práctico, la que se sitúa en primera línea de batalla. Esto se puede observar en la primera parte que compone este capítulo, la cual, al proyectarse como una presentación del trabajo de Euba desplazada de los intereses de la investigación, ya no podía encontrar su límite en las distancias respecto del tema. Respecto a

500 En la que también incluimos a un espectador activo que se deja cambiar (mutar una rigidez de ideas liberándose de supuestas verdades) a través de la obra de arte.

esto, entendemos que el trabajo sobre Euba presentado en este capítulo ha tomado una fuerte relevancia, sin embargo reivindicamos positivo este posible exceso como una forma útil de acercamiento a la obra de este artista, pese a que seguiremos situando la potencialidad de las obras de arte por encima de cualquiera de sus interpretaciones.

Centrándonos en la metodología de este capítulo, observamos que el intento de utilización de la obra de Euba como caso práctico no ha permitido comprobar en sensu stricto las ideas abordadas en capítulos anteriores, sino más bien contrastarlas con el artista para dar presencia a nuevos enfoques. Esta disfuncionalidad del caso práctico se sustenta en que la traducción o interpretación de las obras de arte a ideas o discursos es una simple limitación a una lectura, y ésta dependerá siempre de la subjetividad del punto de vista y la situación concreta en la que se realiza. Lo que en lugar de funcionar como verificación de ideas, lo convierte en un añadido de nuevos puntos de vista. Todo lo cual nos llevaría a concluir que el contraste entre las ideas (o sentimientos) y las obras de arte solo puede dar como resultado una ficción⁵⁰¹, la ficción que se recoge en esta Tesis doctoral.

501 Entendida ésta como una realidad más.

4 CONCLUSIONES GENERALES

4 CONCLUSIONES GENERALES

Si la génesis de este trabajo tenía su inicio en vivencias personales con y a través del arte que describíamos con los pre-conceptos de *calma y falta*, en esta Tesis hemos intentado sondear en dicha experiencia, nombrada como *experiencia 0*, mediante dos acercamientos metodológicos —uno más próximo a lo teórico y otro a lo práctico, aunque, como decíamos, indistinguibles— que nos permitieran enunciar lo vivido en relación a una situación propiamente contemporánea.

Basándonos en una pregunta que permitiera poner en relación dicha personal *experiencia 0* con cuestiones externas a nosotros —y al mismo tiempo motivadas por los debates surgidos dentro de las clases de Ángel Bados— nos interrogamos, “¿qué no tienen o qué no pueden transmitir las *obras de arte contemporáneas* que las del *pasado* sí?”; sin haber podido dar respuesta a esta pregunta, la misma nos ha permitido dar cuenta de la enunciación de nuestras vivencias y resituarnos en el llamado estado de malestar cultural contemporáneo.

Así, en el primer capítulo hemos situado nuestro presente para destacar la descripción de la contemporaneidad en una interdependencia *modernidad-posmodernidad*. Siguiendo con nuestras interpretaciones a Jean-François Lyotard, que ha posibilitado una identificación en relación a ambas. Sobre las cuestiones que implicarían al arte contemporáneo, hemos podido subrayar la aniquilación de los ideales que mantenían el *proyecto moderno* mediante prácticas que inciden en recordar su base utópica. Y es precisamente al transitar hacia las *malas formas* posmodernas, cuando podemos concluir que éstas tendrían por objeto dismantelar el sentido de los relatos modernos.

A través de esta noción de mala forma, deudora de las aproximaciones que hace el artista Txomin Badiola y entendida en esta Tesis como estructura que no permite un acceso a la totalidad al desplazar continuamente los límites del arte, hemos podido entrar en la obra de Jon Mikel Euba. A esta obra se acudió con el objetivo de observar cualidades en ella relacionadas con la mencionada mala forma y el resto de rasgos descriptivos de un trabajo contemporáneo en arte como *apropiación, alegoría, pastiche, intertextualidad, textualidad, repetición, diferencia, superficialidad y simulacro*. De este acercamiento a Jon Mikel Euba, que describíamos como un caso práctico situándolo dentro de una metodología propia de un trabajo de campo, se constituyó el tercer capítulo de esta Tesis, el cual sitúa la importancia de acudir a la práctica de artistas para poner en cuestión lo que se podría estar dando por sentado como descripciones del arte contemporáneo. Así mismo, hemos sido testigos, mediante el trabajo en este capítulo, de que todo intento por describir la obra de este artista escapaba a su propia práctica.

Entre las aproximaciones a este artista, que han compuesto el tercer capítulo, y las descripciones de contemporaneidad, que ya observamos en el primero, fue tomando forma un relato personal en relación a nuestra propia experiencia con el arte que resultó fundamental para el segundo capítulo. La manifestación de este relato personal ha resultado reseñable y ha permitido, pese a su inseguridad, constituir un lugar propio desde el que otorgar cierto sentido al proceso investigador. Establecidas y desarrolladas las nociones *lo Simbólico*, *símbolo*, *mala forma*, *representación*, *arquetipo*, *mito*, *ritual*, *repetición*, *simulacro*, *malestar* y *anhelos (de sentido, pasado y unidad)*, se ha podido atisbar un intento por descubrir nuestras bases morales-idealistas sobre la práctica artística. Por esta razón, entenderíamos que con este capítulo, siendo el más personal y vulnerable de los tres, vendría a hacerse efectiva en él la enunciación de la *experiencia 0* —vista ahora como la ficción motivadora de nuestro impulso investigador—. El exceso expresivo y personal de este capítulo, que podría desplazar a esta Tesis de sus finalidades pedagógico-comunicativas, podemos verlo a su vez limitado de manera constructiva por el aporte fundamental de los otros dos capítulos que lo acompañan. De modo que podríamos terminar subrayando el apoyo fundamental de los tres capítulos que entre sus diferencias, tanto metodológicas como respecto a los distintos puntos de vista que en ellos se abordan, ponen en tensión la forma de esta Tesis, haciéndonos imposible dar una conclusión final a la misma. Como ya advertimos: sin que el descubrimiento de la insostenibilidad de verdades tenga que declarar un final del conocimiento.

ENTREVISTAS REALIZADAS

BADIOLA, Txomin

—Entrevista realizada el 24 de noviembre de 2011.

EUBA, Jon Mikel

—Entrevista realizada los días 2, 4, 6, 10 y 18 de julio de 2013.

BIBLIOGRAFÍA QUE HA SIDO CITADA Y CONSULTADA EN ESTA INVESTIGACIÓN

Se ha estimado oportuno mencionar en esta bibliografía no sólo el material citado en la investigación sino el consultado para la realización de la entrevista a Txomin Badiola.

ALVAREZ REYES, Juan Antonio y AGUIRRE, Peio y EUBA, Jon Mikel

—*Jon Mikel Euba*, Actes Sud/Altadis [Catálogo], Francia, 2003.

AMENGUAL, Gabriel

—*Modernidad y crisis del sujeto: hacia la construcción del sujeto solidario*. Colección Espirit, Caparrós, Madrid, 1998.

BADIOLA, Txomin

- “Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella” en PÉREZ RUBIO, Agustín (Edtr.), *Ana Laura Aláez Using Your Guns*. [Catálogo], Castilla y León, MUSAC, 2008.
- Txomin Badiola. Réve Sans Fin*, [Catálogo], Caja de Burgos, Burgos, 2006.
- Malas Formas. Txomin Badiola. 1990-2002*. [Catálogo], MACBA, Barcelona, 2002.
- Malas Formas. Txomin Badiola. 1990-2002*. [Catálogo], Museo Bellas Artes de Bilbao, 2002.
- Txomin Badiola: El juego del Otro*. [Catálogo], Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia, 1997.
- Txomin Badiola: 4 historias de mentira y agitación*. [Catálogo], Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1995.
- “Representación” en *Zehar* [Revista], n° 26, Arteleku, Donostia, 1994.
- “Conversación entre Txomin Badiola y Ángel Bados”, en *Lápiç* [Revista], n° 99-101, 1994.
- Txomin Badiola: Esculturas/Sculptures 1990-93*. [Catálogo], Nave Sotoliva, Puerto de Santander, 1993.
- Txomin Badiola: Esculturas i panels. Nova York 1990-1991*. [Catálogo], Galería Joan Prats, Barcelona, 1992.

BADOS, Ángel,

- “El laboratorio experimental (o el trazo del escultor)”, en VV.AA. *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*. [Recopilación de las ponencias del Primer Congreso Internacional de Jorge Oteiza celebrado en 2008], Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010.
- Cursos de posgrado “Arte y significación” y “Arte y representación”, impartidos en el *Programa de Doctorado Investigación y Creación en Arte*. [Cursos de posgrado impartidos en el Programa de Doctorado Investigación y creación en arte], Facultad de BB.AA. UPV/EHU, bienio 2008-2009. (Notas extraídas por la investigadora).
- “Conversación entre Txomin Badiola y Ángel Bados”, en *Lápiç* [Revista], n° 99-101, 1994.
- La escultura y su imagen*. [Tesis doctoral dirigida por Adelina Moya], Dto. Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, registro de 1993.

BARTHES, Roland,

—*S/ Z. Siglo Veintiuno*, Madrid, España, 1987. (orig. 1970).

BAUDRILLARD, Jean

—*Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 2007. (orig. 1978).

BOURRIAUD, Nicolas

—*Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires (Argentina), 2008. (orig. 1998).

CREDSA (Edtr.)

—*Diccionario Enciclopédico Universal Ilustrado*. Tomos: I, V, IIX, IX, Publicaciones Reunidas, Barcelona, 1979.

CRUZ, Manuel

—*Escritos sobre memoria, responsabilidad y pasado*. Universidad del Valle, Cali, Colombia, 2004.

DANTO, Arthur C.

—*Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 1999.

DE LA CRUZ, San Juan

—“Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación”, en *Prosa y poesía mística colección Clásicos de la literatura española*. Realización IDEA Equipo Editorial, Rueda, Madrid, 1997.

DELEUZE, Gilles

—*Diferencia y Repetición*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 2002 (orig. 1968).

DOR, Joël

—*Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como un lenguaje*. Gedisa, Barcelona, 2009.

EUBA, Jon Mikel

—“Dos síntomas (contemporáneos). ¿Quién ha quitado el color al televisor?”, [Revista], Blauer Haser y ANTEspacio, 2012.

EVANS, Dylan

—*Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Paidós SAICF, Buenos Aires, Argentina, 2007. (orig. 1996).

FOSTER, Hal

—*El retorno de lo Real*. Akal, Madrid, 2001. (orig. 1996).

FOSTER, Hal (Edtr. et Alt.)

—*La Posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 2002. (orig. 1985).

FREUD, Sigmund,

—*El Malestar en la Cultura*. Alianza, Madrid, 2008. (orig. 1930).

GARRO, Oihana

—*Los lugares de lo real en el arte contemporáneo*. [Trabajo de Suficiencia Investigadora dirigido por Ana Arnaiz y codirigido por Marina Pastor], Dto. de escultura, UPV/EHU, 2005.

GIEDION, Sigfried

—*El presente eterno: los comienzos del arte*. Alianza, Madrid, 1991 (orig. 1964).

—*Espacio, tiempo y arquitectura*. Dossat, Madrid, 1982 (orig. 1941).

GOMBRICH, E.H.

—*Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 1997, (orig. 1959).

HABERMAS, Jürgen

—“La Modernidad un Proyecto Inacabado”, en *Ensayos Políticos*. Península, Barcelona, 1988.(orig. 1981).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

—“Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán”, en *Escritos de juventud*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1998. (orig. 1796/97).

HUYGHE, René

—*El arte y el mundo moderno*. Planeta, Barcelona, 1971.

IZQUIERDO BRICHS, Victòria (Edtr.)

—*Límits de la percepció*. Fundació Joan Miró, Barcelona, 2002. (Catálogo).

JAMESON, Fredric

—*El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona, 1995. (orig. 1984).

KRAUSS, Rosalind E.

—*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996. (orig. 1985).

LACAN, Jacques

—*El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*. Paidós, Barcelona, 1987.

LEFEBVRE, Henri

—*La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983.

LÉVIE-STRAUSS, Claude

—*El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005. (orig. 1962).

LÉVI-STRAUSS, Claude y CHARBONNIER, Georges

—*Arte lenguaje y etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. Siglo Veintiuno, México, 1968. (orig. 1961).

LIPOVETSKY, Gilles

—*Los tiempos Hipermodernos*. Anagrama, Barcelona, 2006.

LYOTARD, Jean-Francois

—*¿Por qué filosofar?.* Paidós Ibérica, Barcelona, 2004. (orig.1989).

LYOTARD, Jean-François

—*La Posmodernidad explicada a los niños*. Gedisa, Barcelona, 1992. (orig. 1986).

MONTANER, Josep M. y OLIVERAS, Jordi

—*Los museos de la última generación*. Gustavo Gill, Barcelona, 1986.

MORAZA, Juan Luis

—“Proyecto como crisis”, en VV.AA. *Oteiza y la Crisis de la Modernidad*. [Recopilación de las ponencias del Primer Congreso Internacional de Jorge Oteiza celebrado en 2008], Fundación Museo Jorge Oteiza, 2010.

OTAMENDI AGUINAGALDE, Jon

—*Disponer de la materia. La noción de dispositivo en el arte contemporáneo, en relación a otros dispositivos sociales, políticos y culturales*. [Trabajo de suficiencia Investigadora dirigido por Rita Sixto], Dto. de dibujo, UPV/EHU, 2011.

OTEIZA, Jorge

—*Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. Hordago, Donostia, 1984.

SANTAELLA, Lucia y NÖTH, Winfried

—*La Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Gyersa, Barcelona, 2003.

THIEBAUT, Carlos

—*Conceptos Fundamentales de filosofía*. Alianza, Madrid, 2003. (orig. 1998).

UNAMUNO, Miguel de

—*El sentimiento trágico de la vida*. Austral, Barcelona, 2011. (orig. 1913).

VV.AA.

—*PRIMER PROFORMA. BADIOLA, EUBA, PREGO. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día*. [Monografía], ACTAR, Barcelona, 2012

—*Oteiza. Mito y Modernidad*. [Catálogo], Guggenheim Bilbao Museoa, MNCARS y Salomon R. Guggenheim Museum, Bilbao, 2004.

—*Taller de Ángel Bados, Txomin Badiola tailerra. Arteleku 1994*. [Catálogo], Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1995.

—*Una obra para un espacio 1987. Txomin Badiola, Ángel Bados, Nacho Criado, Gerardo Delgado, Leopoldo Emperador, Pello Irazu, Concha Jerez, Eva Lootz, Ángeles Marco, Carlos Pazos*. [Catálogo], Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1987.

—*Freud y el psicoanálisis*. Salvat, Barcelona, 1973.

VEGAS, Natalia

—“Jon Mikel Euba: Relaciones entre acción y documento”, en *Estúdio* [Revista], nº 7, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa y Centro de Investigación y de Estudios en Bellas Artes, Lisboa, Portugal, 2013.

—*Modernidad/Posmodernidad. Arte, actitudes y rasgos en la actualidad*. [Trabajo de Suficiencia Investigadora dirigido por Elena Mendizabal], Dto. de escultura, UPV/EHU, 2010.

VIRILIO, Paul

—*Un paisaje de acontecimientos*. Paidós, Barcelona, 1997.

WALLIS , Brian

—*Arte Después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal, Madrid, 2001. (orig. 1984).

WARHOL, Andy

—*Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets, Barcelona, 2010. (orig.1975).

ZIZEK, Slavoj,

—*Mirando al Sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2000.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS**ALMELA, Ramón**

—”Imagen alegórica; estrategia en la cultura contemporánea”, disponible en: <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2002/ImagenAlegorica.html>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

ARIAS, Juliana, MARTÍNEZ, Mónica, ALZATE, Bibiana

—“Culturología y símbolo. L. White”, disponible en: <<http://antropologiacognitivaudec.blogspot.com/search/label/DEFINICIONES%20DE%20S%C3%8DMBOL>>
[Consulta: 26 de junio de 2011].

BLASCO, Jose M^a

—*Misividad y Repetición en Psicoanálisis*. Espacio Psicoanalítico de Barcelona, 2004, disponible en: <<http://www.epbcn.com/personas/JMBlasco/publicaciones/20041129.pdf>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

CARO, Antonio

—“Ritos posmodernos: más allá de lo sagrado y lo profano”, Publicado en FINOL, J.E., MOSQUERA, A. y GARCÍA DEMOLERO, Í., (Edtrs.) *Semióticas del Rito. Edición homenaje a Claude Lévi-Strauss en el centenario de su nacimiento*. Maracaibo, Venezuela, Colección de Semiótica Latinoamericana, N° 6, 2009, pp. 15-33. disponible en: <http://www.academia.edu/1090321/Ritos_postmodernos._Mas_alla_de_lo_sagrado_y_lo_profano>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015].

CASTRO FLÓREZ, Fernando

—“Retrato Vacío” en *ABC Cultural* (Madrid), publicada el 14/05/2011, disponible en: <<http://hemercotea.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2011/05/14/026.html>>
[Consulta: 19 de febrero de 2013]

COLABORADORES DE WIKIPEDIA

—“Arquetipo”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 13 de julio de 2011] disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo>>

—“Arquetipo junguiano”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 14 de julio de 2011] disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_junguiano>

- “Bricolage”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 29 de septiembre de 2010] disponible en: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Bricolage>>
- “Différance”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 18 de septiembre de 2010] disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Diff%C3%A9rance>>
- “Esquizofrenia”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 23 de agosto de 2010] disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Esquizofrenia>>
- “Sublime”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 20 de agosto de 2010] disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sublime>>
- “Inconsciente colectivo”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 14 de julio de 2011] disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_colectivo>
- “Intertextualidad”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 14 de septiembre de 2010] disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>>
- “Mito” Wikipedia. Enciclopedia libre [Consulta: 2 de enero de 2012] disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Mito>>
- “Principio de no contradicción”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 20 de junio de 2013] disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_no_contradicc%C3%B3n>
- “Symbol”, Wikipedia. Enciclopedia libre. [Consulta: 28 de mayo de 2011] disponible en: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Symbol>>

COLABORADORES DE WIKIQUOTE

- “Presente”, Wikiquote. La colección libre de citas y frases célebres. [Consulta: 17 de agosto de 2010] disponible en: <http://es.wikiquote.org/wiki/Presente>

COLECTIVO LABORATORIO URBANO

- “Dossier Le Corbusier” disponible en: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=43&pag=18>
[Consulta: 27 de septiembre de 2010]

DELMAS, Adrien y ENTIN, Gabriel entrevista a HARTOG, François

- “Ser en el tiempo: Entrevista al historiador francés François Hartog”, disponible en: <<http://estasesmana.cip.cu/noticias/ser-en-el-tiempo-entrevista-al-historiador-frances-francois-hartog>>
[Consulta: 17 de agosto de 2010]

EUBA, Jon Mikel entrevista de DÍAZ-GUARDIOLA, Javier

- “Velázquez descompuesto” en *ABC Cultural* (Madrid), publicada el 12/04/2008, disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/04/12/039.html>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

FUKUYAMA, Francis

—“Entrando en la Poshistoria”, *Textual* n° 9, enero 1990. Disponible en: <<http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri95-801/lecturas/lec023.html>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015]

GALERÍA MOISÉS PÉREZ DE ALBENIZ,

—Entrada a biografía de BADIOLA, Txomin. disponible en: <<http://www.galeriampa.com/?p=191>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]
—Entrada a biografía de BADOS, Ángel. disponible en: <<http://www.galeriampa.com/?p=4238>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

GROSSO, Mabel Leticia

—“Estética y Representación”, disponible en: <<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=3010>>
[Consulta: 20 de agosto de 2010]

GUASCH, Anna María

—“Must Reads” disponible en: <<http://www.2-red.net/juanmartinprada/resenasjimp/mustreadsanna.htm>>
[Consulta: 26 de agosto de 2010]

HINCAPIÉ, Leonardo Alejandro

—“Silencio: un acercamiento semiótico a la teoría de los símbolos de lo inconsciente colectivo de C. G. Jung”, [Trabajo de grado en filología], Asociación de Psicología Analítica en Colombia, 2000, disponible en: <<http://www.adepac.org/P06-36.htm>>
[Consulta: 9 de junio de 2011]

HUSSAIN, Omair y SCHNEIDER, Bret

—Entrevista a FOSTER, Hal “An interview with Hal Foster. Is the funeral for the wrong corpse”, disponible en: ><http://www.platypus1917.org>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015]

KRAUSS, Rosalind

—Informe” en *Spanish Theory*, 1997, disponible en: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015]

LYOTARD, Jean-François

—“X: La Estética de lo sublime”, disponible en: <<http://www.uprh.edu/humanidades/libromania/lyotard/>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

MARTÍNEZ, Francisco José

—“Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze”, en *Eikasía. Revista de Filosofía*, año IV, 23, 2009. p.p. 33-335. disponible en: <<http://www.revistadefilosofia.com/23-03.pdf>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

MENDOZA, Rubén

—“Ética de la repetición o el pensar del rizoma” *Pensamiento. Papeles de filosofía*. n° 4, Sistema abierto de publicaciones periódicas, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, disponible en: <<http://revistapensamiento.uaemex.mx/article/download/258/253>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015].

NOGUÉS PEDREGAL, Antonio Miguel

—“El ritual como proceso”, Universidad Miguel Hernández, disponible en: <http://www.dip-alicante.es/hipokrates/hipokrates_I/pdf/ESP/435e.pdf>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

NÖTH, Winfried

—“Autorreferencialidad en la crisis de la Modernidad”, en *Cuadernos*; Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Jujuy, n° 17, San Salvador, Argentina, 2001. disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1668-81042001000200019&script=sci_arttext>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

OTEIZA, Jorge

—“Mito de Dédalo y solución existencial en la escultura”, conferencia pronunciada en el Ateneo de Bilbao, 26 de febrero de 1951. disponible en: <<http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=3188&bd=fondod>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

ROMÁN, Angie

—“Perspectivas que cuestionan la psicología clínica”, en *Póiesis*; Revista electrónica de Psicología Social n° 15, 2008, disponible en: <<http://www.funlam.edu.co/poiesis/Edicion015/Clinicayposmodernidad.AngieRoman.pdf>>
[Consulta: 16 de septiembre de 2010]

SANTIAGO RESTOY, Caridad-Irene de

—Los museos de arte moderno y contemporáneo: Historia, programas y desarrollos actuales, Tesis doctoral dirigida por Francisco Jarauta Marion, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Dto. de Historia del arte, 1999, disponible en: <<http://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/201>>
[Última consulta: 07 de noviembre de 2015]

TACCETTA, Natalia

—“El fin de la historia y la subjetividad posmoderna”, disponible en: <<http://www.proyectohermeneutica.org/I%20jornadas%20int%20de%20hermeneutica/pdf/ponencias/taccetta%20natalia.pdf>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

VASQUEZ ROCA, Adolfo

—“El Hipertexto y las nuevas retóricas de la Posmodernidad. Textualidad, Redes y discurso exocéntrico”, Revista *Philosophica*, n° 27. Instituto de Filosofía Pontificia Universidad Católica De Valparaíso, Chile, 2004. pp.331 – 350 disponible en: ><http://philosophieliterature.blogspot.com/2009/07/el-hipertexto-y-las-nuevas-retoricas-de.html>>
[Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

Esta bibliografía cuenta con todo el material relacionado con Euba citado en el cuerpo de texto de la tesis doctoral, más todo el material que ha sido consultado para la realización de la entrevista al artista y su biografía, así como algunas de las imágenes que forman parte del dossier de obra.

TEXTOS DEL ARTISTA

EUBA, Jon Mikel

- “Iluminación”, texto inédito proporcionado por el artista.
- “Una aproximación”, texto inédito proporcionado por el artista.
- “2-3-1 imagen”, texto inédito proporcionado por el artista.
- “Cómo leer el valor de una resistencia” texto de sala en la exposición *24ª Exposición Visual-Sonora*, Facultad De Bellas Artes UPV/EHU, celebrada en la Sala de Exposiciones del BBVA de diciembre de 2012 a enero de 2013.
- “Dos síntomas (contemporáneos). ¿Quién ha quitado el color al televisor?”, Revista *Paesaggio*, Blauer Haser y ANTespacio, 2012. p.p. 26-35.
- “If I can't dance, I don't want to be part of your revolution” *Edition III, The Masquerade, Episode 1, Magazine 2*, Amsterdam, 09-11/ 2008.

MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS DE ARTE SOBRE JON MIKEL EUBA

AGUIRRE, Peio, JAIO, Miren y SALA, Anri

—*Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia, Anri Sala. Imágenes del otro lado*. Centro Atántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2007.

AGUIRRE, Peio ALVAREZ REYES, Juan Antonio y ARDENNE, Paul

—*Jon Mikel Euba*. Actes Sud/Altadis, Francia, 2003.

ALVAREZ REYES, Juan Antonio y AZPIROZ, Elena

—*Escenarios. Jon Mikel Euba. Ester Partegàs*. Instituto de la Juventud, Madrid, 2000.

AZPIROZ, Elena y GOHLKE Gerrit

—*Jon Mikel Euba*. Instituto de la Juventud, Madrid, 2002.

BADIOLA, Txomin, EUBA, Jon Mikel, PREGO, Sergio y PÉREZ RUBIO, Agustín

—*Primer Proforma. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día*. ACTAR, Barcelona, 2012.

BADIOLA, Txomin, BADOS, Ángel y ERASO, Xanti

—*Taller de Ángel Bados, Txomin Badiola tailerra. Arteleku 1994*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia-San Sebastián, 1995.

DAVIS, Rhidian (Edtr.)

—*Pandaemonium Biennial of Moving Images 2001*. Consultancy Proboscic, Lux Centre Project, London, 2001.

DÖLLE Mariette y ENGUITA MAYO, Nuria,

—*Jon Mikel Euba. Kill'em All*. ARTIUM, Fundación Antoni Tàpies, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales Murcia, Valencia, 2003.

ECHEVARRÍA, Guadalupe y MARÍ, Bartomeu

—*Gaur Hemen Orain*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

EUBA, Jon Mikel y JAIO, Miren

—*Condensed Velazquez: Jon Mikel Euba. 1 abril - 3 mayo 2008*. Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2008.

EUBA, Jon Mikel entrevista de DíEZ, Jorge

—“Jon Mikel Euba. Entrevista con Jorge DíEZ”, en DíEZ, Jorge y ROCA, José, *Cart[ajena]*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2007.

EUBA, Jon Mikel

—*Jon Mikel Euba. Some things are moving. 11 enero - 12 febrero 2005*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2005.

—*Un minuto de silencio, Jon Mikel Euba. 2004*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2004.

—*Jon Mikel Euba : marzo-abril 1999*. Galería DV y Consonni, San Sebastián, 1999.

—*Jon Mikel Euba. Basauri 1996*. Udal Kultur Etxea, Casa Municipal de Cultura de Basauri, Basauri, 1996.

JAIO, Miren

—“Jon Mikel Euba”, en ARRIOLA, Aimar y MOSCOSO, Manuela, *Antes que todo=Before Everything*. CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo), Madrid, 2010.

JAIO, Miren

—“Jon Mikel Euba. 6 por 2 menos 1”, en VV.AA. *Miradas Críticas en torno a la Colección MUSAC*. MUSAC, Fundación Siglo para las artes en Castilla y León, 2008.

PÉREZ RUBIO, Agustín

—*Bad boys : Mann Arregi, Carles Congost, Jon Mikel Euba, Joan Morry, Sergio Prego, Pepo Salazar, Fernando Sánchez Castillo*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003.

ROCA, José

—“Conversaciones/ Lenguaje. Jon Mikel Euba, Juan Lopez, Catalina Parra, Fernando Prats y José Roca” en DíEZ, Jorge, ROCA, José, VARAS, Paulina y LARA, Carolina Vaparaíso, *2010 Intervenciones*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Madrid, 2010.

SAEZ DE GORBEA, Xabier

—*Erretratatu/Retratarse. Juan Albin, Jon Mikel Euba, Itziar Okariz*. Diputación de Gipuzkoa, San Sebastián, 1992.

VV.AA

—*24ª exposición visual-sonora/ 24. ikus-entzunezko erakusketa*. Facultad de Bellas Artes UPV-EHU Arte Ederren Fakultatea, Facultad de Bellas Artes, Bilbao, 2012

—*100 artistas españoles/ 100 spanish artist*. Exit, Madrid, 2008

—*Monocanal*, MNCARS, Madrid, 2003

—*Norabide guztiak/ Todas direcciones: Peio Aguirre, Miguel Angulo, Itxaso Dominguez, Jon Mikel Euba, Pilar Fonseca, Ibon Garagarza, Miguel Angel Gañeca, Vava Linaza, Lucía Onzain, Jesús Pueyo, -María Requilón, Iñaki Rúa, Eduardo Sourronville 1999-2000.* Sala Rekalde, Bilbao, 2002.

—*Imago 99: encuentros de fotografía y vídeo.* Universidad de Salamanca, 1999.

REVISTAS Y OTROS

AGUIRRE, Peio

—“Jon Mikel Euba. «Wanted: Team for surreptitious actions»”, (entrevista), *Flash Art Magazine*, nº 234, January-february, 2004.

BANG LARSEN, Lars

—“Jon Mikel Euba. Expectation, choice and consequence; rock stars stripped of all but their gestures”, *Frieze Magazine*, Issue 93, septiembre, 2005.

C. de A.

—“Jon Mikel Euba, reconstrucciones visuales entre el formalismo y la abstracción” en *El Punto de las Artes*, enero, 2005.

CABEZAS, Ose C.

—“Jon Mikel Euba: Imágenes de acción”, *Revista Elle*, 73, Zona Arte, 2003.

CAÑELLAS, Tolo

—“Jon Mikel Euba. Caballos, serigrafías y cintas de vídeo”, *Arte 46*, Shangay, Imani, 2008.

CLOT, Manel

—“Entrevista a Jon Mikel Euba”, *Disco 2000*, nº 8, Edita Disco 2000 BCN, Barcelona, 1999.

GUERRA, Carles

—“K.Y.D. Kill'em all. Jon Mikel Euba. Significados con retraso” en *Quaderns. Cuaderno de ruta. Logbook*. Editorial Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2003.

GOLVANO, Fernando

—“Una narración suspendida”, *El Periódico del Arte*, nº 20, marzo, 1999.

JAIO, Miren

—(texto de la autora para la conferencia) “Bestiario. Conferencia sobre la obra de Jon Mikel Euba” impartida dentro del ciclo 30 miradas críticas sobre 30 artistas de la colección MUSAC, en el MUSAC, León, marzo 2006.

KRAFT, Jessica

—“Reviews”, *Contemporary* 66, 2005.

MARTINEZ, Chus

—“Aperto Basque Country”, *Flash Art* 95, may-june, 2003.

MURRIA, Alicia

—“Ester Partegàs y Jon Mikel Euba”, *Lápiç*, nº 161, 2000, p. 84.

TREVIÑO, Pilar

—“Ester Partegàs y Jon Mikel Euba: escenarios”, *El Punto de las Artes*, 10 de febrero de 2000.

VEGAS, Natalia

—“Jon Mikel Euba: Relaciones entre acción y documento”, *Estúdio* nº 7, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa y Centro de Investigación y de Estudios en Bellas Artes, Lisboa (Portugal), 2013.

HEMEROGRAFÍA SOBRE JON MIKEL EUBA

A.F.

—“Euba: actuar sobre el espectador”, *ABC Cultural*, 27 de marzo de 1999.

AGENCIA EUROPA PRESS,

—“Amondarain, Salazar eta Euba, «Gure Artea 2002» lehiaketaren irabazle”, *Deia*, 2002 azaroaren 6a.

AGIRRE, Loinaz

—“Norberaren gorputza arte bihurtu”, *Egunkaria*, *Kultura* 23, 1992ko martxoak 18.

AGUIRIANO, Maya

—“Cerca del cine. Jon Mikel Euba”, *El diario vasco*, 27 de marzo de 1999.

ALEJOS, Nerea

—“Todo mi trabajo se basa en la capacidad de crear iconos”, *Diario de Navarra*, 2003.

ARAMBARRI, Marta

—“El artista zornotzarra Jon Mikel Euba ha sido seleccionado para participar en una muestra francesa”, *El Correo Español, El pueblo vasco*, 1990.

ARAMBARRI, Marta

—“El vizcaíno Jon Mikel Euba, primer premio europeo «Estrellas de la pintura»”, *El Correo Español, El pueblo vasco*, *Cultura* 56, 1990.

ARAMBARRI, Marta

—“El narcisismo plasmado en lienzo”, *El Correo Español, El pueblo vasco*, *Cultura*, 31 de diciembre de 1990.

ARTUNDO N.

—“Armas de creación”, *El Correo*, *Cultura* 72, 6 de mayo de 2004.

C.I.

—“Los «Gure Artea» llegaron a San Telmo”, *Kutura*, *Egin*, 1990.

CRESPO, Txema G.

—“Jon Mikel Euba y Pepo Salazar reflexionan en sendas exposiciones en Vitoria sobre la realidad más cercana”, *El País*, 14 de diciembre de 2002.

CONSONNI,

—“Coche, House, Horse”, dossier de prensa, 1997.

E.E.

—“50 artistas y 50 años en la muestra «Dibujos germinales»”, *La Rioja*, 27 de febrero de 1999.

EGUSUT, Xabier

—“Esas caras de los artistas”, *Egin*, Kultura 49, 1992 martxoak 27.

E.K.O.

—“Los premios Gure Artea 89”, *Cultura*, 18 de febrero de 1990.

ELORRIAGA, Gerardo

—“El futuro está en la televisión”, *El Correo*, Territorios, 11 de diciembre de 2002.

ESKISABEL, Jon

—“Jon Mikel Euba: «Badirudi aurten dirua dagoela eta azoka ona izango dela»”, *Egunkaria*, Kultura 40, Arco, 1999ko otsailak 11.

ESPARZA, Ramón

—“La ciudad en la imagen”, *El Correo*, Territorios 2, 14 de julio de 1999.

EZKER, Alicia

—“El artista vasco Jon Mikel Euba presenta su primera individual en Pamplona”, *El Diario de Noticias*, 23 de mayo de 2003.

GONDRA, Ainhoa

—“La fábrica del arte”, *Deia*, Asteburua, Tendencias, 14 de noviembre de 1997.

GUERRA, Arles

—“Todos Muertos”, *La Vanguardia*, Cultura, 21 de mayo de 2003.

JARQUE, Fietta

—“Jon Mikel Euba, «Mis referencias visuales provienen al 100% de la televisión»”, *El País*, Babelia 16, 22 de enero de 2005.

KORTADI, Edorta

—“Jóvenes valores en alza. Jon Mikel Euba y J.A. Legorburu en Donostia”, *Deia*, 2 de abril de 1999.

LANDA, Claudio

—“Jon Mikel Euba: «Artista izatea gustatzen zait»”, *Euskaldunon Egunkaria*, 1991ko otsailak 24.

LUENGO, Pilar

—“Jon Mikel Euba, premiado como «estrella de la pintura» en Francia”, *El Sol*, 1991.

MANGANA, David

—“Jon Mikel Euba siembra imágenes de inquietud en Artium”, *Deia*, Kultura D261, 2002 abenduaren 14a.

MARÍN-MEDINA, José

—“Jon Mikel Euba, experiencia sobre Velázquez”, *El Mundo*, El Cultural, 3 de abril de 2008.

M.M.

—“Jon Mikel Euba transmite su reflexión sobre la idea de grupo en una exposición multidisciplinar en San Sebastián”, *El País*, País Vasco 9, 7 de marzo de 1999.

MONTERO, José A.

—“Jon Mikel Euba muestra sus «incidentes» fotográficos en Abrantes”, *La Gaceta*, 17 de junio de 1999.

MUEZ, Mikel

—“Euba reflexiona en Pamplona sobre la verdad o la mentira de la «ficción documental»”, *El País*, 26 de mayo de 2003.

MROZEK, Bodo

—“Stunde der Optimisten”, *Der Tagesspiegel Kultur*, 13 märz, 2004.

NAVARRO, Mariano

—“Euba o cómo producir pensamientos”, *El Mundo*, El Cultural, 13 de mayo de 2011.

NAVARRO, Mariano,

—“Jon Mikel Euba fuera de contexto”, *El Cultural*, 13 de enero de 2005.

NEBREDA, Elena

—“Inaugurada la exposición «Gure Artea 89»”, *El Correo Español*, *El pueblo vasco*, Cultura 51, 20 de diciembre de 1989.

Ó.A.M.

—“Lo teatral doblemente representado”, *La Razón*, El caballo verde, 5 de febrero de 2000.

RODRIGUEZ, Arturo

—“Artistas vascos, más allá de Arco”, *Gara*, Mugalari 11, 2000ko otsailaren 26a.

SAENZ DE GORBEA, Xabier

—“«Camera Vivre», de Euba”, *Deia*, 17 de abril de 1992.

SANTAMARÍA, Ivan

—“Jon Mikel Eubaren bideo-instalazioak eta argazki erraldoiak Artiumen”, *Egunkearia*, Kultura 42, 2002ko abenduaren 13a.

URBE, Jon

—“Jon Mikel Euba Gazteizko Artiumen duen erakusketaz ariko da gaur”, *Egunkaria*, 2003ko urtarrilaren 16a.

VERDÚ, Kino

—“Jóvenes Expuestos. Generación 2003 premia a los mejores creadores contemporáneos. Ellos «mancharán» los lienzos”, *El Semanal ABC*, 5 de enero de 2003.

VICENTE, Eva

—“La segunda apuesta de Imago 99 cuelga en Abrantes la fotografía contaminada de Euba”, *Tribuna*, 17 de junio de 1999.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS**CASTRO FLÓREZ, Fernando**

—“Retrato Vacío” en *ABC Cultural* (Madrid), publicada el 14 de mayo de 2011, disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2011/05/14/026.html>> [Consulta: 19 de febrero de 2013]

—“No me interesa nada de nada”, reseña de la exposición de Jon Mikel Euba en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, tomada de *ABC*, disponible en: <<http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/01/>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

EUBA, Jon Mikel entrevista de DÍAZ-GUARDIOLA, Javier,

—“Velázquez descompuesto”, en *ABC Cultural* (Madrid), publicada el 12/04/2008, disponible en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2008/04/12/039.html>> [Última consulta: 08 de noviembre de 2015]

