

---

*Dreams that money can buy*  
Correrías del fetichismo: de la rareza  
al aburrimiento

Fernando Castro Flórez

El fetiche ciertamente es tanto un símbolo cuanto un síntoma neurótico, algo que favorece el despliegue de la perversión. Ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, el fetiche es, simultáneamente, la presencia de aquella nada que es el peine materno y signo de su ausencia: símbolo de algo y de su negación, proceso mental que puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, produciéndose una *fractura del Yo*. El fetichismo implica tanto el gusto por lo no-acabado cuanto el proceso de la sustitución metonímica, que, por otro lado, es característico del *arte del index*. «En cuanto presencia –apunta Giorgio Agamben–, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente». El fetiche es, en muchos sentidos, la revelación de una carencia, detrás de él está el horror de lo informe: la libido viscosa del freudiano análisis inter-

minable o la «gelatina del trabajo humano indiferenciado» de la que hablaba Marx. En el fetichismo se introduce el enigma o bien un proceso de perversión: no hay una metáfora que sea sustitución de una palabra original. Estamos en la demora, en el aplazamiento absoluto. «A primera vista, diríamos –advierten Lacan y Granoff– que él ya *no sabe* lo que *hace*. Estamos ahora en una dimensión donde el sentido parece haberse perdido». El fetichismo habría nacido, según el psicoanálisis, en la línea divisoria entre la angustia y la culpabilidad, es la oscilación crítica que niega y afirma la castración. La conciencia de la falta que lleva al fetichista a preocuparse no tanto por la posesión del objeto cuanto por la organización ritual a instalar alrededor de él. Freud señaló que se conserva como fetiche, «la última impresión percibida antes de la que tuvo carácter siniestro o traumático».

Es manifiesto el interés del arte contemporáneo por el fetichismo incluso en la clave de su «deconstrucción». El equipo curatorial *El Espectro Rojo* reivindica, en la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general* (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, 2010), la dimensión crítica del fetiche al mismo tiempo que realiza una arqueología de la cuestión re-inscribiendo el momento primitivista, subrayando la dimensión neocolonial y, por supuesto, poniendo en primer término la operación materialista del arte, «capaz –indican Cuahtémoc Medina y Mariana Botey– de violentar la racionalidad práctica alojada en la hegemonía del marginalismo donde deseo y consumo se rigen por la excitación de la utilidad del capital». Incluyen en la exposición sobre los *residuos de la economía general* dos obras de Karmelo Bermejo que pueden clarificar qué se esta queriendo decir: una se titula *3000 euros de dinero público utilizados para comprar libros de Bakunin para quemarlos en una plaza* (2009) y está formado por toda la documentación necesaria (los tickets emitidos en la venta de los textos, la fotografía de la gran hoguera y también de las cenizas) y, obviamente, por las reliquias (las ceni-

zas dispuestas en una vitrina); la otra obra, de idéntico literalismo, es *Componente interno de la aspiradora del director de un Centro de Arte reemplazado por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que dirige* (2010) donde el electrodoméstico funciona como un típico *ready-made* (en un guiño filial a Jeff Koons) en el que la operación practicada tendría toda la visibilidad burocrática (el intercambio de mails entre el artista y el gestor del espacio expositivo estableciendo las condiciones del «contrato») mientras que la pieza «sustituida» alquímicamente permanecería invisible para siempre. Resulta difícil aceptar que estas intervenciones tengan carácter crítico salvo que estemos abducidos por las estrategias cínicas que plagian, con una desverguenza total, la forma de proceder de Santiago Sierra. Lo que está haciendo ese artista es *documentar el gasto* o, en otros términos, una vez que se convierte a Bataille en santo patrón, se perpetra una especie de *fetichización del potlatch*. Hace más de dos milenios el actor griego Polos, en el papel de Electra en la tragedia de Sófocles, produjo un gran impacto cuando apareció en escena portando las cenizas de su propio hijo como si fueran las de Orestes; hoy aunque lo que veamos sea el resto de la combustión es bajo la perspectiva de la mistificación o del misterio, por emplear términos de Marx, de la mercancía.

Otra de las obras presentadas en *Fetiches críticos* es la serie fotográfica *Untitled* (2004), realizada a través de la galería Friedrich Petztzel de Nueva York, por Andrea Fraser. Se trata, según la nota de prensa editada, de «la continuación de los veinte años que Fraser lleva examinando las relaciones entre los artistas y sus mecenas». Lo que vemos es el encuentro de esta artista con un coleccionista suficientemente joven que parece disfrutar con los besos, caricias y desnudez de su pareja provisional. La obra plantearía, según afirma la galería de común acuerdo con Fraser, «cuestiones relativas a los términos éticos y consensuales de las relaciones interpersonales, así como a los términos contractuales del intercam-

bio económico». Como suele ser habitual, la *carga interpretativa* está depositada en el otro o pospuesta hasta que un crítico o curador, afectado o no por la paranoia, encuentre un número considerable de citas y pueda trenzar filiaciones y trayectos que, antes que nada, insistan en la «intensidad» de la cosa. Eso no apartará la impresión inmediata de que esta acción es más interesada que fetichista, carente incluso de la obscenidad que tendría que imponer. Para la mirada saturada de *reality-show* este acto sexual forma parte de lo *ya visto*; más pretencioso que deconstructor, ingenuo en la transmisión de la impotencia reflexiva, los documentos dan cuenta de la situación de un sujeto glacial, que habita, en términos de Mario Perniola, un espacio hiperestimulado. Sin duda, Andrea Fraser no carece de discurso ni de capacidad (ésta es una de sus marcas de estilo) para pronunciar conferencias en los rituales artísticos, tampoco elude las preguntas cruciales como la de qué es lo que hace que una obra sea política; una de las respuestas posibles, según advierte esta creadora, es que todo arte es político, si bien surge el problema de que la mayor parte es netamente reaccionario, esto es, afirma pasivamente las relaciones de poder en las cuales se ha producido: «Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir (y no simplemente reflexionar acerca de) las relaciones de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación». Si aplicamos esta *definición* a la performance-encuentro-sexual que la propia Fraser realizó, resulta bastante problemático el concepto de «intervención» que formula. Podemos derivar, a partir de lo visto y de su obviedad, hacia la insistencia lacaniana insistencia en que *no hay relación sexual* o girar de forma obsesiva en torno a la diferencia (negada) en el fetichismo, proyectada en la inconsciente deseante de la

compulsión que lleva a coleccionar, pero eso no ocultaría que estamos «simplemente reflexionando».

«La voluntad –apunta Jacques Rancière– de repolitizar el arte se manifiesta así en estrategias y prácticas muy diversas. Esta diversidad no traduce solamente la variedad de los medios escogidos para alcanzar el mismo fin. Es la prueba, además, de una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que es política y sobre lo que hace el arte. Sin embargo, estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado cierto modelo de eficacia: se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta para las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo si se supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible». Incluso los más entusiastas han llegado a sospechar que lo subversivo está desactivado; así Luis Camnitzer advierte que con un poco de paranoia se puede decir que el «arte político», una actividad doblemente separada del verbo «artear», «es el producto de una reacción represiva. La reacción logra con esto la desactivación del posible impacto de un arte verdaderamente subversivo».

En un mundo que, como le gusta recordar a Zizek, ha manipulado genéticamente las alubias para que no generen ventosidades,

es casi «razonable» que los artistas, como herederos de los *niños destronzados*, decidan realizar sus así llamados *actos subversivos* con el beneplácito y la subvención de las instituciones públicas o pensando, sin ningún sentimiento de culpabilidad, en la rápida comercialización de sus ocurrencias. Torres Campalans, aquel personaje inventado por Max Aub, pensaba en retratar algún día la esencia del arte por medio de una pintura de 65 metros que solamente contendría su firma. Aunque también sueña con «una pintura de acción directa, una serie de atentados que informen a la humanidad de que existimos, de que queremos un mundo más justo». La realidad exagera, en forma de farsa, la ficción y así las firmas han ocupado todo y el terrorismo estético ya ni siquiera necesita de zonas temporalmente autónomas cuando dispone del Bienalismo para propagar el (neo)fetichismo, sin sacrificio ni misterio. Las mercancías artísticas hablan e incluso se entregan a la verborrea, en una especie de «disolución filosófica» que no es otra cosa que una expansión amorfa de lo estético; lo que dicen no revela, como sucede al final del capítulo del fetichismo de la mercancía de *El Capital*, las relaciones sociales de dominación, ni comprendemos que estamos ante «un objeto endemoniado»; antes al contrario *la forma fantasmagórica* está fosilizada, entregada a la cómoda instalación en la *vitrina*, en un *quid pro quo* que hizo que lo esencial fuera el dispositivo, una vez más, de mistificación.

El curador Johannes Cladders, en una conversación con Hans Ulrich Obrist, realizó un singular elogio de Willen Sandberg, el mítico director del Stedelijk Museum: «Decía que había que almacenar las obras de arte y sacarlas para exposiciones concretas y mostrarlas sin prisas. Había que renunciar a todas las convenciones institucionales que rigen la veneración por el arte, y tenía que dar la sensación de que se podía jugar al ping-pong en el museo justo al lado de las paredes con los cuadros colgados». Hemos llegado a una situación tal en la que parece que lo ortodoxo es quitar todo de en

medio para que solamente quede, como gran panacea de lo «radical», la mesa de ping-pong. Llegaremos, a base de esfuerzo titánico, a conseguir, como hacía Forrest Gump, jugar una partida solos, sin competidor, en una suerte de onanismo lúdico. No será porque falte el ánimo para hacer una chorrada más. Casos sintomáticos hay en cantidad, como por ejemplo, el proyecto de Matthieu Laurette, expuesto en *Nôtre Histoire* (París, 2006), que decidió tomarse al pie de la letra la indicación de aquellos productores que dicen: «Si no queda satisfecho, le devolvemos su dinero»; se puso a comprar sistemáticamente ciertos productos en los supermercados y expresó su insatisfacción para que le devolvieran así su dinero y, como mandan los cánones *comunicativos* y de interacción relacional, trató de convencer a los consumidores para que siguieran su modélico comportamiento. Por supuesto era necesaria una materialización objetiva o, para no andar con divagaciones, comercial de la «acción»: una escultura que mostraba al artista empujando un carrito de la compra repleto de mercancías, un muro de televisores que reproducían sus intervenciones en ese medio y ampliaciones fotográficas de recortes de prensa en los que se daba cuenta de sus comportamiento protestón. Un patético «cuadro de historia» en el que la monumentalización toma el cauce descarado del *devenir fósil* de algo pretendidamente antagonista pero absolutamente previsible.

Da la impresión de que hemos llegado a aceptar tácitamente que el arte es un sinsentido y el artista un inútil que es tanto más apreciado cuanto más innecesario es su trabajo. «En definitiva –escribe Susan Buck-Morss–, la “libertad” artística existe en proporción a la irrelevancia del artista. Mientras que en el Dadaísmo el sinsentido fue localizado en la obra de arte de un modo que reflejaba críticamente sobre todo el mismo sentido social, ahora el sinsentido es otorgado al artista, cuyos poderes críticos y creativos se mantienen aislados del efecto social. Como Peter Schjeldahl escribió en el *New Yorker* (25 de marzo de 2002) contemplando la Bial

del Whitney: “El arte americano de hoy puede ser cualquier cosa menos necesario”. Son la estructura y la función del *artworld* las que garantizan el sinsentido de mucha labor artística de hoy. El *artworld* es una trampa. Al prometer la protección del trabajo del artista ante la instrumentalización comercial de la industria de la cultura, absorbe a los mejores, los más brillantes, los más talentosos profesionales de la industria visual y desactiva su poder crítico, haciéndolos impotentes dentro de una esfera pública mayor». Obsolescencia de lo absurdo y esfuerzos desmedidos que conducen a una exposición autosatisfecha de las *reliquias* de las «hazañas». Las ocurrencias estéticas no tienen, ni mucho menos, el dramatismo heroico del trabajo de Sísifo. En última instancia, casi todo puede ser objeto de subvención y el gasto desproporcionado será la garantía de que lo correcto ha sido ejecutado. Basta comprobar que hay bastantes artistas que se dedican a hacer «papiroflexia» con billetes. Desde aquella «provocación» de Warhol de que una de las mejores obras imaginables era un fajo de dólares clavado en una pared como si fuera un cuadro a la invitación que en el Centro Georges Pompidou se hacía en una muestra de 1991, titulada *Arte y publicidad*, a hacer una «obra de arte» fotocopiando un billete o un cheque, desde las inserciones de Cildo Meireles (*Zero cruceiro* o *Zero dollar*), a las piezas de Carlos Aires cortando, minuciosamente textos o palabras en billetes de euros a los fajos, da la impresión que se está produciendo un exorcismo de la precariedad, una exhibición de lo que falta o de aquello que puede, como todo lo sólido, disolverse en el aire.

«Los museos –recuerda Nestor García Canclini–, las bienales y los libros de arte están repletos de obras que denuncian, explican o intentan desfetichizar el papel del dinero en el capitalismo. ¿Pueden los templos y las sagradas escrituras del arte ser desmitificadores? Ya Marcel Duchamp había interrogado en 1919, con su *Tzank Check*, un cheque destinado a pagar a su dentista, los víncu-



los entre arte, artistas y dinero fuera de los campos protegidos de la cultura». Cuando Abbie Hoffmann, el 24 de agosto de 1968, arrojó 200 billetes de dólar en Wall Street paralizando la actividad de la Bolsa durante seis minutos, había aprendido a tratar con los medios: «Esperé hasta que la cámara me enfocó mientras hablaba, y cerca del final de mi discurso moví la boca sin emitir sonido, formando la palabra “fuck” para aquellos que conocían un mínimo de lectura de labios». Sugería una censura que aún no había sucedido. Los artistas contemporáneos tienen la certeza de que los museos no van, en principio, a impedir que digan algo «incómodo», al contrario, incitarán *victoriantemente* a que la perversión suba a escena. Vezzoli afirma, por lo menos con lucidez, que «la delgada línea entre arte y entretenimiento se va desvaneciendo lentamente». Este artista está, literalmente, obsesionado por la repercusión mediática de sus trabajos, dando vueltas en todo momento a las relaciones entre celebridad y manipulación. En *Democracy* contó con dos de los más importantes manipuladores políticos de Washington (Mark McKinnon y Bill Knapp) y les encargó que escribieran guiones hipotéticos para las campañas publicitarias de los dos candidatos presidenciales estadounidenses; luego Vezzoli reclutó a la actriz Sharon Stone para que «se postulara» por uno de los partidos y al filósofo francés Bernard-Henri Lévy para que representara al otro. Finalmente, instaló los vídeos en un cuarto circular con alfombra roja y paredes azules de manera que los candidatos parecían gritarse el uno al otro. El círculo vino a cerrarse cuando la revista *Vanity Fair* recogió esta propuesta distópica como parte de las cosas «interesantes» que suministra a su público. Actualmente algunos artistas son «verdaderas» *celebrities* (conviene recordar aquella definición que elaboró Daniel J. Boorstin en 1961: «el famoso es una persona conocida por ser muy conocida»), sea porque recubren un cráneo con diamantes, convierten en porcelana cursi las acrobacias fornicadoras con su mujer (porno-diputada en un pasado no tan

remoto) o convierten la iconografía del *manga* en algo fuera de escala y además con un *merchandising* perfectamente planificado. Hirst, Koons y Murakami están, literalmente, hasta en la sopa; en cualquier caso son los herederos megalómanos de aquellas latas Campbell que Warhol pintara, consciente, por lo menos, de que la mercancía podía ser «venenosa».

Una obra de arte puede servir, según parece, para todo, incluso para cruzar fronteras sin miedo al guardián; tal es el caso de las cosas de Murakami, según confiesa Adam Lindemann en su «fashion book» *Coleccionar arte contemporáneo*, publicado por Taschen: «Cuando empecé a buscar a mi alrededor arte joven, me atrajo un artista japonés que estaba adquiriendo importancia: Takashi Murakami. Sentí que Murakami era mi pasaporte; que su obra parecía diferente a cuanto había visto en la vida». En realidad este salvoconducto estaba, desde el principio, bastante sobado. Si tenía alguna virtud era que subía como la espuma en las subastas y que es lo suficientemente «infantilizante» como para no molestar a nadie. Los coleccionistas abducidos, como es lógico, por las cifras han aceptado lo que llamaré la Santísima Trinidad de la era de la Demolición post-traumática: Jeff Koons, Damien Hirst y el citado Murakami. Tobias Meyer, el vicepresidente de Sotheby's Europa, llega a decir, en pleno éxtasis, que estos tipos, junto a Cattelan, Barney, Currin o Prince «son como atletas». Parece ser que su disciplina y vigor es incomparable, lo que hace que, de momento, sea imposible determinar cuál es la fecha de caducidad de sus mercados. Efectivamente, son estrictos productores de mercancías o, para ser menos impreciso, han aceptado sin asomo de vergüenza que lo mejor que se puede hacer es un bibelot o muchos para sacar tajada antes de que las vacas estén completamente famélicas. Arte de un facilismo pasmoso, de espaldas a toda reflexión, ansioso colaboracionista de la espectacularización. Ni siquiera tiene la ambigüedad de lo que Sontag llamara lo *camp*; la apuesta por la «pro-

vocación cursi» requiere de vitrinas y formol (o lo que sea) en cantidades industriales, simulacros de globos o flotadores y, por supuesto, muñequitos para matar el rato.

No es infrecuente la combinación de ceremoniosidad e ineficacia, cuando se ha producido el triunfo humorístico de la ironía romántica: «no hagáis nada –apuntó Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen–, sed alguien*. En una palabra, haced un *statement*, alguien se cuidará del catálogo». Es, por emplear términos de Bajtin, la prodigiosa «catarsis de la trivialidad». Mientras los asesores ejecutivos generan, en algunas empresas, una actividad calificada como «diversión organizada» que incluye innovaciones como «el día al revés» en el que se pide a los empleados que vistan al revés, o «el día del sombrero ridículo», en los museos y las bienales domina el tono de *comedia*. Desde Duchamp el arte moderno ha elevado el objeto más simple a la categoría de obra de arte. Esa elevación es simultáneamente una desvalorización porque al «ser más que una cosa» el *ready-made* abre la puerta a que «cualquier cosa» sea mistificada en el pedestal de lo artístico. En cierto sentido retorna lo grotesco, con lo que tiene de «ornamental» y gratuito. Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación. Wolfgang Kayser señala que por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña o inquietante. Esa descripción es exactamente la de lo *si-niestro* freudiano. Si, por un lado, la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al fondo* de ese cuerpo, también es una experiencia de pérdida de la orientación, en la que lo carnavalesco deja de funcionar como insurrección popular para dar cuenta de una especie de singular *desubicación* o revelar una condena vital, como si estuviéramos sujetos en un teatro de marionetas. Aunque a veces parezca que actuamos en

una renovada *commedia dell'arte* (con un abuso de máscaras y disfraces), en realidad somos figurantes de un culebrón inacabable. Volvemos al *arte boludo*, que según Camnitzer se caracteriza por la no-emisión o, en otros términos, por la *emisión minimizada* de información: «Se trata de crear una obra que funcione en la frontera frágil entre la imbecilidad y la invisibilidad, sin caer ni en la una ni en la otra».

Charles Saatchi, reconocido *artehólico*, está convencido de que no hay reglas para invertir en el mundo del arte contemporáneo y así, con un discurso declaradamente cínico, declara que los tiburones a veces están bien y los excrementos de artista y el óleo sobre lienzo: «Hay un ejercito entero de conservadores ahí afuera dispuesto a defender que el arte es todo lo que un artista decide que es». No puede enunciarse la *teoría institucional del arte* de forma más sucinta y descarada. Justamente cuando la crítica ya es considerada un entretenimiento inocuo, algo propio de resentidos o de palmeros entusiastas, el coleccionista aparece como el fiel de la balanza. El millonario publicista tiene el desparpajo necesario para poner a caldo a los comisarios, que suelen tener además de «intocables» o de sufrir en silencio las almorranas: «Con muy pocas excepciones, los comisarios de megaeventos –declara el que fuera promotor de los *Young British Artists*– internacionales, trotamundos y famosos, son demasiado dados a organizar exposiciones con una mano en la guía de su PC y sus “Notas de un charlatán sobre teoría del arte” en la otra. Suelen ofrecer siempre el mismo tipo de show del “Día de la marmota” para conseguir la aprobación de 250 feligreses cortados por el mismo patrón. Estas exposiciones carentes de emoción y alma dominan el paisaje del arte, con sus pretensiones socio-políticas. El rollo familiar de las revisiones conceptuales de los años 70, las áridas fotografías y paneles de texto, la línea de producción de las instalaciones banales e impenetrables, y las salas silenciosas y oscuras con sus intercambiables vídeos parpa-

deantes, son las señas de identidad de una década de comisariado progre». El diagnóstico no es, todo hay que decirlo, completamente desacertado, aunque el «remedio» curatorial que Saatchi propone es lamentable: guiarse por formas y colores que «quedan bien en una sala». Si para combatir la petulancia hay que recurrir a la decoración propia del horterismo, no saldremos del terreno empantado.

«Si hubiera conservado –dice Saatchi– todas las obras que he comprado a lo largo de mi vida me sentiría como Kane en Xanadú, rodeado de su botín». Magnífica declaración que revela que una de las cualidades adaptativas en la época de la vida líquida (precaria y en incertidumbre constante) es la que tienen los que saben liberarse de las cosas. Zygmunt Bauman ha señalado que «en una sociedad moderna líquida, la industria de eliminación de residuos pasa a ocupar los puestos de mando de la economía de la vida líquida». Los productos son relegados, a toda velocidad, a la condición de desperdicios y los sujetos también pueden ser tratados como basura. Tal vez los ciudadanos ejemplares sean los Soprano, expertos profesionales en la gestión de residuos, tipos a los que no hay que explicarles el sentido de la «desechabilidad». La corrupción política no es una anomalía sino un componente sistémico, de la misma forma que la familiaridad mafiosa (valga la redundancia) ya no es algo marginal sino que consigue legitimación democrática. Todo tiene una fecha de caducidad perfectamente calculada para que todos sigan consumiendo bazofias y aunque surja un cierto temor esa «resistencia» puede ser canalizada en la maquinaria de la ideología de la seguridad. En última instancia «la perseverancia, la pegajosidad y la viscosidad de las cosas –según indica Bauman en *Vida líquida*– (tanto de las animadas como de las inanimadas) constituyen el más siniestro y letal de los peligros, y son fuente de los miedos más aterradores y blanco de los más violentos ataques». El «aquí y el ahora» no definen, como pretendiera Benjamin, el *aura* sino la

pulsión consumista del «lumpenproletariado espiritual», esto es, el ámbito obsesivo en el que tienen que, literalmente, agotarse todas las cosas desde el punto de vista del consumo, precisamente para que ningún deseo quede saciado. La condición fundamental de la cultura del consumo obsolescente es: «un máximo impacto y una obsolescencia instantánea». Aquella pieza en la que Barbara Kruger sentenciaba «Compro luego existo» es más acertada que la meditación cartesiana, especialmente cuando estamos abducidos por el «arte del marketing». Enrico Baj, conversando con Paul Virilio, sugiere que el arte contemporáneo se adelantó a la New Economy con su inflación de flujos y valores especulativos. Es indudable que la llamada «cultura híbrida» tiene carácter omnívoro y es capaz de asimilar con facilidad pasmosa todo lo pretendidamente «antagónico», incluso lo más desagradable o raro que uno pueda imaginar. Una de las preguntas a las que, con cierta desgana, contestó Saatchi fue si se sentía «cómodo» con *Indigestión II* de Liu Wei: «No creo que el artista buscara que la gente se sintiera cómoda mirando una caca gigante. No es un decorador de interiores». Efectivamente una mierda de casi dos metros y medio puede quedar mal en cualquier sitio e incluso generar amnesia puntual con respecto a su precio.

«¿Cómo dar a entender –pregunta David Nebreda– las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cara y mi cuerpo con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio. [...] Mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y mi dolor, un dolor necesario y alegre, son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio». Este artista, a través de la esquizofrenia, hace algo más que llegar, en términos de Deleuze y Guattari, a

la *rostedad*, convierte el semblante en una verdadera cloaca. Ojalá fuera esta obra, por emplear un término que es casi un sinsentido, «optimista». Lo *abyecto* ha sido institucionalizado por la museística contemporánea y así han proliferado escenas del propio abandono, vitrinas llenas de pelos y trozos de uña cortadas, sedimentaciones de todo tipo de secreciones y humores, presencia normalizada de saliva, sangre y orina, enmarcado y pedestalización del esperma y los excrementos. Freud consideraba que los componentes pulsionales coprofílicos se han revelado incompatibles con las exigencias estéticas de nuestra civilización. Da la impresión, con los acontecimientos estéticos de las tres últimas décadas, que no tenía toda la razón. «Jamás la obra de arte ha sido –en opinión de Jean Clair– tan cínica ni le ha gustado tanto rozar la escatología, la suciedad y la porquería. Jamás tampoco –rasgo más desconcertante aún– está obra habrá sido tan querida por las instituciones, como en el hermoso tiempo del arte oficial». La estética del estercolero no es, insisto, marginal, al contrario, la carroña y lo inmundo están perfectamente catalogados y son fondos vertebrales de las colecciones permanentes de las instituciones que velan por mantener la (neo)ortodoxia del arte. Si en la música triunfó hace tiempo el ánimo *grunge*, literalmente, mugriento, y en literatura tuvo cierto impacto el *dirty realism*, donde lo escatológico tiene más seguidores y promotores es, sin ningún género de dudas, en las artes plásticas. *Mierda de artista* para todos: las latas de conserva tienen consumidores ansiosos. Es, sin ningún género de dudas, un fetiche pretendidamente «alquímico» (transformar o, mejor, vender la inmundicia al precio del oro) y descaradamente *museístico*.

Da la impresión de que el arte contemporáneo sufriera, con demasiada frecuencia, el síndrome de Münchhasen, caracterizado como un *conjunto de síntomas estafalarios y dramáticos* que difícilmente pueden reducirse a un cuadro racional y que, en última instancia, son el resultado de una autolesión recurrente que el paciente prac-

tica con tanto ingenio y sigilo –¡y a costa de sufrimientos tan atroces!– que incluso los médicos más experimentados caen en la trampa. Regina José Galindo renuncia a la estrategia postmoderna de la seducción para asumir el *sometimiento*, esto es, la subjetivación construida a partir de la descalificación; tal es el caso de la acción, ejecutada en 2005, en la que con un cuchillo «escribe» en su muslo el insulto *perra*. Ella recuerda, de forma cruda y sin retórica, que la mujer está siempre en el filo de la sublimación y de la abominación, del elogio y del escupitajo, allí donde lo habitual es la denigración o la drástica reducción a la nada. Esta artista, con una determinación férrea, interviene en el espacio público, asumiendo riesgos inmensos para mostrar aquello que el poder preferiría que permaneciera oculto. La obra de Regina José Galindo ha sido calificada como «confesional» y tal vez sería mejor considerar que es, por un lado, testimonial pero, en su núcleo duro, es una *encarnación conflictiva*. Sus acciones muestran que el sujeto sólo puede constituirse desde lo traumático, revelando, literalmente, las represiones y haciendo de la corporalidad el espacio para la sedimentación de la bestialidad del poder; enuncia, por encontrar una fórmula simple, la *verdad al desnudo*, como sucede en la acción *El dolor en un pañuelo* (1999), en la que estaba desnuda y atada en una camilla en una habitación oscura; sobre su cuerpo se proyectaban noticias de periódicos en los que se daba cuenta de la violencia sobre las mujeres, violaciones y asesinatos. Frente al *compromiso* crítico de ciertos artistas estaría la cantidad inmensa de planteamientos que no buscan otra cosa que el *efecto espectacular*. Por lo menos un farsante como Van Hagens acepta que su trabajo (esa fosilización de los cuerpos humanos para generar un show que no es ni siniestro) no está lejos del mundo de Disney o, por lo menos, de la cultura del entretenimiento.

Más allá de lo declaradamente truculento, prolifera una estética *glamourosa* que incluye los toques melodramáticos; en una foto-



grafía de Sam Taylor-Wood, Kate Moss, de pie ante el pórtico de una iglesia, con un velo y la mirada dirigida al cielo como una *madonna* mística, deja caer una lágrima por el borde de uno de sus ojos. Cuando Barbara Kruger colocó la gigantesca foto de un niño tomando el biberón con la siguiente pregunta, inscrita en letras de molde: «¿Quién escribirá la historia de las lágrimas?», no estaba esperando la escritura de Barthes ni la de Derrida aunque tampoco hacía ascos a toda la *retórica* proliferante de la teoría como camuflaje oportuno. Las preguntas capciosas y las perogrulladas, las consignas del radicalismo artístico y las reconstrucciones de la crítica institucional, ocupan, con toda tranquilidad, el espacio de la *neutralización*. Toda la pretenciosidad programática del postmodernismo, generando una textualidad descomunal precisamente cuando sólo tendrían viabilidad los *petit recits*, tiene algo de ridículo, aunque, evidentemente, esa máscara de «rigor» (mortis, me atrevo a apostillar entre comillas) no debe ser levantada so pena de poner en entredicho todo el montaje *post-crítico*. Dalí ofrecía, en un anuncio malvado, un medicamento que disiparía la melancolía y también la estupidez prosaica que asociaba al arte abstracto: unas lágrimas «milagrosas» que ojalá fueran el antídoto al patetismo contemporáneo que nos inunda como un tsunami. No es fácil tratar las patologías mediáticas ni poner límites a esa inducción a la espontaneidad que domina hoy el discurso de la televisión. El cinismo y la pasión actuales generan, con prisa y sin pausa, mierda y, todo hay que decirlo, no siempre es *de artista*.

Gillo Dorfles considera que nuestro período crítico no puede menos que convertirse en el lugar privilegiado para el desarrollo de actividades fetichistas y así en nuestras relaciones sociales cotidianas estamos rodeados de elementos simbólicos decaídos, degradados o malinterpretados: «De ahí que considere este fenómeno como indicio de un trasvase desde el símbolo al fetiche, definiéndose el fetiche como el elemento que “está en lugar de” un verdadero

símbolo, como un elemento ficticio por definición». De la magia barata al misticismo absurdo, del idiotizado mundo del *reality show* a la lectura de Wikileaks como si fuera una fuente oracular cuando no es otra cosa que la confirmación (rumorológica y, patéticamente, «diplomática») de *lo que ya sabíamos*, no deja de crecer el escaparate de los fetiches o de los *factoids*, esto es, de lo adulterado que es también una panoplia de obviedades que pasan incluso por ser «deconstructivas». No se trata únicamente de la «fetichización del pasado» (en ese fenómeno de furor conmemorativo e incluso de emergencia de leyes de la «memoria histórica»), de esa tendencia a momificar todo y, por tanto, a plantar museos en cualquier sitio donde el narcisismo político lo necesite. En última instancia, todo sucede en la pantalla *extraplana* de los *mass media*, en ese torbellino de la información que hace que todo se evapore al instante. La intención del arte crítico de interrumpir la velocidad de ese flujo es tan imprescindible como desesperada, porque incluso el proceso artístico o teórico que intenta explorar las sombras, fallas y agujeros de la ideología dominante puede ser neutralizado a la carrera, catalogado y expuesto en las mejores vitrinas del Museo. La trans-estética de la banalidad no excluye la retórica pretendidamente radical, intentando que aquello que encarna a la perfección la noción de «fetichismo de la mercancía» mantenga una plusvalía de legitimidad crítica. Revelando su impotencia intentan pasar de matute lo que es, en todos los sentidos, sublimatorio.

Virilio ha encontrado un espacio que sintetiza la soberbia de la Torre de Babel con la precariedad esperanzadora del Arca de Noe: el Guggenheim de Las Vegas que expondría de todo (momias, armaduras, modernas obras rusas, centroeuropeas, vascas, conceptuales, vestidos de Armani, vasijas incas, cubismo, minimalismo, divisionismo alpino, macdonaldismo) en un delirio catalográfico semejante al del borgiano «El idioma analítico de John Wilkins». Nunca dejaremos de *aprender de las Vegas*, especialmente de su so-

berana capacidad para no perder nunca. Era innecesario abrir allí una «concesión» del Guggenheim (que solamente duró siete años, hasta el 11 de mayo del 2008) porque aquello ya estaba, estrictamente, *disneyficado*. Los destellos del *Strip* de los casinos en el desierto post-nihilista concuerdan con lo *optically correct* de la estética actual, que no es otra cosa que estricta pirotecnia. Nadie, salvo que viva ajeno al *tratamiento Ludovico* que impone la televisión global, puede indignarse con las obras de arte contemporáneo. Son, no exagero, descripciones *literales* de un mundo que prefiere la tontería antes que enfrentarse críticamente con lo que pasa. Cuando Maurizio Cattelan lleva a los coleccionistas glamourosos hasta el vertedero de Palermo donde ha colocado las enormes letras de *Hollywood* o en las exposiciones de fotografías de Botto & Bruno de la miseria metropolitana nadie pretende realizar una crítica de nada, al contrario, se trata de ampliar los límites del *tour operator*.

Una de las palabras mágicas del arte actual es «contaminación», que no tiene, ni mucho menos, sentido peyorativo sino que describe aquello que, junto a la «hibridación», hay que amplificar. Enrico Baj considera que esos términos forman parte del certificado de defunción de la obra maestra, que ha quedado metamorfoseada en una bolsa de basura o en cualquier cosa, cuanto más sórdida, ridícula o patética mejor: «el vídeo de una boda, la foto de un accidente de coches, la portada de un disco, la madre con Alzheimer, un pelo de pubis cortado en cuatro (para asombro de los peluqueros italianos) o el cartel de una película convertidos en obra de arte. Y, de golpe, el valor pasa de uno a, pongamos, mil: basta que el autor declare la intencionalidad artística del objeto o foto –de la hermana en bañador (Vanessa Beecroft), de una *web* para pedófilos (Nick Waplington)– y que un importante crítico o comisario de exposición avale la intención artística del hecho común y cotidiano para que nazca una obra de arte. Y si antes el artista penaba para llegar a fin de mes y tenía que multiplicar sus oficios, ahora basta dejar

los oficios y hacer el artista para hacerse rico». Ni siquiera hay que ser muy astuto o tener algún talento singular, basta con estar al corriente de la estrategia comunicativa, tener pocos escrúpulos y, como proclama la ética del trabajo contemporáneo, ser muy flexible. El término más preciso para definir al artista de moda es *oportunistata*, aunque tampoco les siente mal a muchos el calificativo de *especulador* (basta prestar una mínima atención a la verborrea que toman prestada del cóctel teórico administrado por las publicaciones del sector), cómplice de la peculiar *burbuja estética* que reconocemos en eventos globales como las bienales o las ferias de arte.

El Bloom, por emplear términos de Tiqqun, no recubre tanto una ausencia de gusto cuanto un singular gusto por la ausencia, busca en la fuga del mundo la salida de un mundo sin afuera. Esa inclinación hacia nada es una de las facetas del fenómeno generalizado de *dumbing down* (embrutecimiento, estupidización y embrutecimiento) que convierte a la sociedad global en una suerte de *dumbocracy*. El éxtasis hiperrealista y catastrófico, por emplear términos manoseados por Baudrillard, nos impulsa desde la osadía y la abyección al aburrimiento y el exhibicionismo glacial. Nuestro horizonte afectivo y de apetitos adquiere lo que Perniola ha llamado «tonalidad tóxica», que tiene como resultado, paradójicamente, la desaparición de la capacidad de experimentar placer, la *anbedonia*. Basta contemplar la instalación de Jeff Koons *Pecera con tres balones en equilibrio total* (1985) para conseguir el pasmo o, por recordar aquella presencia escatológica, la indigestión. Algunos críticos han indicado que esta obra es un «comentario sobre la idea del fetichismo» y algunos, llevados por el delirio interpretativo, incluso han avanzado que se trata de algo semejante a un relicario. Según el mismo artista la obra, presentada originalmente en una exposición que analizaba los temas del éxito, la vida y la muerte, simbolizaba, por medio de las pelotas de baloncesto, la posibilidad de alcanzar la fama y de hacerse rico a través de la proeza deportiva,

aunque su suspensión en estasis líquida también significa el ser y la nada. Bien podría Koons haber citado a Sartre o incluso a Heidegger para que tamaña chorrada entrara por la puerta grande de ese sistema de engaño generalizado que encarna, por volver a Marx, «misteriosamente» la mercancía.

Corremos, desde hace tiempo, sin movernos del sitio. «La gente corre –apunta el filósofo Sidi Mohamed Barkat– para atrapar no sólo el salario, no sólo el reconocimiento, corre por el simple hecho de correr. Cuando se corre se crea un hilo y si uno se para, el hilo se rompe. Correr es trazar la línea. Esta línea no existe. Sólo existe cuando se corre». Incluso Forrest Gump sintió el irrefrenable impulso de correr de costa a costa, consiguiendo una legión de seguidores, dispuestos a interpretar incluso algo tan deplorable como el momento en el que se pisa una mierda. Cuando Mario García Torres recrea la carrera de unos jóvenes por las salas del museo del Louvre convierte en plagio lúdico lo que en *Bande à part* era un acto insurgente. Tal vez habría que detener toda la agitada procesión fetichista, pero entonces algún agorero anunciaría un final patético, como el de Barlebooth (acaso familia cercana de Bartleby), uno de los protagonistas de la extraordinaria novela de Georges Perec *La vida instrucciones de uso*, que muere sentado ante el puzzle número cuatrocientos treinta y nueve cuando tan sólo le quedaba una pieza por colocar. Lo raro del caso es que la que tenía en la mano no era la que podría encajar en el único hueco que desafiaba al hombre agotado en la cima del aburrimiento.

F. C.F.

