

“Vidas de los artistas en la tierra de nadie” en *Posthumous choreographies: contemporary art, Castilla y León*, Fundación Siglo para las artes en Castilla y León, Valladolid, 2005, pp. 90-105, ISBN: 84-934397-2-X

Vidas de los artistas en la tierra de nadie

Víctor del Río

Es costumbre que los responsables políticos y autoridades locales de las que dependen los centros y museos de arte contemporáneo, así como otros eventos promovidos por las instituciones, firmen unas líneas de presentación en los catálogos de las exposiciones. Esta presentación suele ir en primer lugar abriendo los demás textos de carácter histórico o teórico con los que se explica la selección de obra o la trayectoria de un artista. A pesar de ser textos firmados por personas ajenas al mundo del arte contienen por lo general algunas apreciaciones sobre el valor artístico de la exposición y sobre la calidad de las obras que se exponen.

Quizá pudiera escribirse una singular historia del arte contemporáneo en España a través de ellos, puede incluso que se destilaran algunas teorías si recopiláramos con paciencia todos los que se han escrito durante las décadas de los ochenta y noventa, años en los que el despliegue del circuito artístico ha permitido la ampliación de infraestructuras y la creación en España de centros de arte y museos especializados. Desde 1986, año en que comienza la actividad del todavía “Centro de Arte Reina Sofía”, la aparición de nuevos centros ha marcado el crecimiento de un tejido institucional y un modelo de coleccionismo que recoge esa política cultural española en relación al desarrollo del llamado “Estado de las Autonomías”. Es el 10 de septiembre de 1992 cuando el Centro Reina Sofía gana la condición de Museo Nacional con la inauguración de su colección permanente y, mientras tanto, y durante los años posteriores no han dejado de inaugurarse nuevos centros que reproducen la función simbólica y la necesidad de representación en el ámbito de la cultura que tienen los gobiernos locales. La descripción de los débitos y agradecimientos entrecruzados de las autoridades en los textos institucionales muy bien podría retratar el tejido de los símbolos de identidad nacional y de visibilidad local con los que finalmente se explican las fuertes inversiones económicas que sostienen esta actividad expositiva.

Esa historia del arte reciente en Espa~a seŕa una forma de interpretar los signos que tales discursos contienen aun cuando obviamente rara vez fueran escritos realmente por las personas que los firman. Se trata de una curiosa esquizofrenia del sujeto que habla en ellos porque en su lenguaje se envuelve como un presupuesto del discurso la relaci3n, bastante perversa en realidad, entre las condiciones de posibilidad de una exposici3n y su contenido. Normalmente hay t3cnicos dentro de esas instituciones, cuando no es el mismo comisario, que bosquejan unas ĺneas de introducci3n de las que no puede estar ausente el elogio sobre el evento que se presenta, y que el poĺtico firma previa correcci3n, si procede, por parte de su gabinete de comunicaci3n.

El hecho de hacer posible la exposici3n con el dinero p3blico que gestionan esas autoridades abre paso, al parecer, a una breve incursi3n del discurso poĺtico en el mundo de las valoraciones est3ticas, como una suerte de intrusismo que tautol3gicamente viene a confirmar esos valores enfatizados en una extra~a donaci3n de prestigio institucional de doble v́a: el artista o artistas deben sentirse agradecidos y la instituci3n que los ampara se ve reflejada en los avatares de lo moderno. En la n3mina de firmantes en esta breve historia del arte en Espa~a a trav3s de sus instituciones encontraríamos nombres sorprendentes. Las cuestiones de protocolo se convierten entonces en un ritual jer3rquico y describen una esfera de representatividad del poder de la que el arte nunca ha estado ausente...

Los artistas seleccionados en la presente exposici3n est3n de un modo u otro vinculados con la comunidad de Castilla y Le3n y este hecho resulta especialmente anecd3tico porque no existe ninguna especificidad cultural en ello, excepto que el gobierno local financia esta exposici3n en Nueva York. La mayoŕa responde desde diferentes po3ticas a un vago y diversificado discurso art́stico internacional con el que se identifica por diferentes motivos. La selecci3n indudablemente se establece en funci3n de otro criterio, el que propone el comisario sobre un campo de trabajo territorial. Esta inespecificidad contrasta con la voluntad por parte de otros territorios del Estado Espa~ol por crear una impronta cultural y una genealogía de sus artistas en algunos casos vinculada a los m3s reaccionarios y esenciales conceptos de lo tel3rico¹. Puede que este tipo de planteamientos no sean muy

¹ A prop3sito de Joan Mir3 Jacques Dupin, aunque de origen Franc3s, resume un sentir en algunos sectores de la historia del arte catal3n. "Tener los pies sobre la tierra, pero sobre la tierra catalana donde el pintor, en todas las 3pocas de su vida y en cada etapa de su fecunda obra, obtendr3 la enerǵa y las im3genes de sus aventuras extremas. (...) Este sentido pr3ctico del espíritu catal3n explica que a los ojos de Mir3 todas las cosas tengan el mismo precio, para 3l no existe una jerarquía predeterminada, ni

aceptables hoy en la crítica y la teoría del arte, pero sí alientan en muchos casos las políticas culturales de los gobiernos locales.

La Junta de Castilla y León, el gobierno regional que corresponde a este territorio, se forma en España junto con el resto de las otras comunidades después de la Constitución de 1978. Pero en gran medida, la razón por la que esa búsqueda de lo propio no tiene lugar se debe a que la identidad simbólica de lo "Castellano y Leonés" coincide en términos generales con la de España, justo lo contrario de lo que ocurre en las otras nacionalidades históricas que forman parte del Estado Español. Esta identidad cultural un tanto invisible en su contexto nacional, en el que otras nacionalidades o regiones afirman las suyas enfáticamente frente a lo "español", da como resultado una reubicación de los artistas de este territorio en la periferia de la periferia. Los artistas de aquí son doblemente periféricos porque lo son en el territorio nacional y en el internacional. Habitan un "no lugar", una tierra de nadie cuyas únicas señas de identidad están en el pasado, pero en un pasado con el que no es posible establecer una conexión. En la tierra de las catedrales y de las ciudades declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO, en un lugar marcado por el arte religioso y la mística, en una de las zonas más ricas en yacimientos arqueológicos incluso de los más antiguos vestigios de la evolución humana, la cultura contemporánea tiene serias dificultades para construirse...

Una de las artistas que se presentan en esta selección, Kaoru Katayama, de origen japonés, resume toda esa reflexión intercultural incardinándola en su propia figura de extranjera adoptiva al convertir su extrañamiento en una parodia delirante y aguda en la que pasa de representar el personaje de Heidi (cuya historia es generacionalmente conocida en España a través de unos dibujos animados japoneses que se hicieron muy populares) a representar unos bailes regionales que encajan sorprendentemente con el ritmo de la música techno. Kaoru Katayama adiestra a un indisciplinado grupo de españoles en la "gimnasia de radio" que todas las mañanas escuchan como una terapia colectiva los japoneses antes de ponerse a trabajar en otra de sus obras... Como se ha sugerido a propósito de su obra, Kaoru

una escala de valores heredada." Dupin, Jacques, "Miró y la realidad catalana", en *Cántic del sol*. Joan Miró, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003, p. 8. La abundante literatura sobre arte vasco, catalán o gallego atestigua una proliferación de perspectivas orientadas a construir una identidad cultural a través de referentes artísticos que viene a sustituir lo que en otro tiempo fueron las teorías y tópicos sobre lo hispánico, temas igualmente enraizados en el imaginario artístico y en una incuestionada tradición construida a través del relato histórico.

Katayama sostiene una hibridación cultural en la que se invocan algunos símbolos cotidianos como ejercicios de alquimia cultural.²

Los artistas que pueden verse ahora en esta exposición pertenecen a una generación que ha convivido con el proceso de consolidación de un circuito artístico en España. Su incorporación al ámbito profesional del arte contemporáneo ha tenido lugar en la década de los 90. En cierto modo han crecido artísticamente al tiempo que ese circuito, aunque en muchos casos no hayan sido beneficiados por este hecho. Casi todos han sufrido las limitaciones propias de una zona de España especialmente desfavorecida en el terreno de una actividad cultural contemporánea. La mayoría desarrollan su trabajo fuera de esta comunidad y otros llevan tiempo residiendo en el extranjero. Algunos trabajan con galerías prestigiosas en España o en otros países europeos, es el caso de Marina Núñez, Enrique Marty o Dora García, pero ninguno de ellos es bien conocido en Estados Unidos. La propuesta que se presenta, sin embargo, no se atiene exclusivamente a artistas sancionados por las galerías, la crítica o las instituciones, sino que aporta algunas miradas sobre aquellos que sobreviven en tensión con el circuito, como Javier Núñez Gasco. Sin embargo, de un modo u otro, todos son eficaces en el dominio del discurso artístico contemporáneo, son exitosos en el manejo de sus claves aun cuando el reconocimiento gremial no esté a la altura de su obra. La complejidad del sistema de legitimaciones que sostiene el entramado artístico actual genera innumerables formas de periferia, relaciones oblicuas e indirectas con la estructura fáctica que posibilita esta actividad que llamamos arte.

A su vez, Castilla y León, una región despoblada de la España interior, mantiene en su política cultural una extraña fijación con Nueva York. Quizá la memoria de Esteban Vicente tenga algo que ver en ello. De los cinco centros actuales dedicados al arte contemporáneo en Castilla y León, el Museo Esteban Vicente fue el primero en inaugurarse en 1998. Este artista vivió en Nueva York desde 1936 y sería asociado al expresionismo abstracto americano. En el 2004, en una de las últimas

² "El simple hecho de vestirse con un traje regional tiene unas imprevisibles consecuencias. El traje se organiza en torno a una superposición de prendas, que además están sobrecargadas en su ornamentación, y se complementa con una profusión de orfebrería con filigranas. La identidad es una construcción (re)cargada de historia y el pasado puede llegar a pesar tanto como un traje. Si observamos atentamente no existen indicios de placer asociado al baile en la representación de Kaoru. Todo lo contrario: ella confesaba que su peso se hizo tan insoportable que se vio obligada a concluir la performance. Lo primero que debe hacer Kaoru es convivir con el peso del traje y esto ofrece un elemento de fricción en su añorada hibridación. Igual de dramática se nos antoja la escisión provocada por la simultaneidad de dos estilos musicales, ambos dedicados al baile. Pero es Kaoru, a través de los auriculares, la única que sostiene esa incompatibilidad." Fernández, Olga, "Technocharradas y otros lapsos culturales en la obra de Kaoru Katayama" en *Kaoru Katayama*, Salamanca, Domus Artium 2002, 2004.

exposiciones comisariadas por el tristemente fallecido Harald Szeeman y financiada en parte por la Junta de Castilla y Le3n, se evocaba el cuarto de los viajes de Col3n bajo el t́tulo "The Real Royal Trip". La exposici3n pudo verse en el PS1, y m3s tarde en su viaje de vuelta aValladolid en el Museo Patio Herreriano con una selecci3n de artistas espa1oles entre los que se encontraba Enrique Marty. La met3fora del viaje de col3n servía para una revisi3n un tanto folclorizante en la que reaparecían de nuevo los t3picos de la extravagancia junto a hallazgos muy del gusto del Szeeman.

El influjo fetichista que ejerce la ciudad de Nueva York parece una r3plica de lo que en otro momento hist3rico condicion3 decisivamente la historia del arte contempor3neo. Como ha sugerido Gilbaut, en alg3n momento la Gran Manzana rob3 la idea de arte moderno a la vieja Europa³. Aunque Gilbaut apunta a que esto corre en paralelo a un proceso de desactivaci3n polític3 en el contexto americano, lo cierto es que el robo de la idea de arte moderno se consuma como una aut3ntica mutaci3n que establecer3 definitivamente un vector entre Europa y Estados Unidos en el que se decidir3 la g3nesis de ese discurso del arte contempor3neo.

La maquinaria de referencias simb3licas entre centros y periferias articula los conceptos de representatividad que se objetivan tanto en la presencia de los lugares de exhibici3n, conservaci3n y producci3n artístic3 como en el empleo de las figuras artístic3s notables, sancionadas previamente en el 3mbito internacional. Indudablemente todo esto alude a lo que hoy entendemos como un proceso de globalizaci3n al que no es ajeno el arte.

Sin duda, uno de los problemas te3ricos m3s importantes con que nos reta la pr3ctic3 artístic3 contempor3nea reside en la articulaci3n entre los contextos locales y el discurso internacional. 3ste 3ltimo se presenta como un sistema complejo y estandarizado cuyos c3digos remiten a algunos planteamientos te3ricos que los artistas de cualquier lugar deben asumir con eficacia. En ellos las aportaciones de lo vern3culo se ven sometidas a una elaboraci3n que las instancias sancionadoras pronto identifican y procesan como nuevas propuestas. Las estrategias para internacionalizar el discurso artístic3 son muy variadas pero 3ste en realidad nunca llega a ser permeable a la especificidad de lo local. En la mayor parte de los casos los supuestos rasgos originarios s3lo tienen vigencia como mitos en la variante, la diferencia como tal debe ser homologada con las propuestas internacionales para

³ Gilbaut, Serge, *De c3mo Nueva York rob3 la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.

que los rasgos de identidad permanezcan de forma anecdótica renovando sólo en su superficie los códigos del arte contemporáneo internacional.

No es lugar este para un nuevo repaso a los acontecimientos históricos que desde los años treinta venían preparando esta nueva situación, tan sólo cabe recordar aquí la figura de dos personajes, Francis Picabia y Marcel Duchamp, que habían decidido trasladar el objetivo de sus poéticas hacia un ámbito de gestión en el que se incorporaba una audaz y descreída lectura de lo moderno que ellos utilizaron como auténticos agitadores culturales. Estos dos desplazados europeos en Estados Unidos anticiparon en su picaresca de las ideas toda una herencia que determina las bases del discurso al que ahora nos referimos. La complejidad crece cuando esa perspectiva incorpora una negación implícita de lo artístico que permite operar a los artistas desde fuera de su propio discurso. En las autobiografías de algunos de los más lúcidos artistas de los años 60 y 70 se reconocen estos signos de alienación intencionada y lúcida. Dan Graham, por ejemplo, así lo relata respecto a su propio ingreso en discurso del arte: "Me vi envuelto en el sistema del arte de manera accidental, cuando unos amigos míos sugirieron abrir una galería. (...) El otoño siguiente al cierre de la galería, yo mismo empecé a experimentar con obras de arte que podían ser leídas como una reacción contra la experiencia de la galería, pero también como una respuesta a contradicciones que yo entreví en los artistas de galería."⁴ En sintonía con todo ello, la teoría estética de Adorno no puede dejar indiferente desde sus premisas: ha llegado a ser obvio que nada acerca del arte puede ser obvio. El hecho de que ni siquiera la necesidad de su existencia, "su derecho a la vida", sea obvia remata esta sentencia como una circunstancia de época que no podemos sino heredar conscientemente. Sorprende por ello la centralidad de la reflexión de Adorno en una obra escrita en 1970⁵.

En el correlato de las periferias y de los ámbitos de representación se establecerán múltiples ejes, algunos horizontales, de carácter geocultural, que sitúan la latitud de los lugares en función de su proximidad a las ciudades-fetiché y a los centros de poder simbólico. Sin embargo, como demostraría el análisis del relevo que Nueva York parece consumir sobre París en la segunda mitad del siglo XX, este eje sólo se explica desde una transformación estructural del hecho artístico a través de su discurso. La relación de marginalidad con ese discurso se despliega como otra de las vías a través de los mecanismos institucionales de legitimación.

⁴ Graham, Dan: "My Works for Magazine Pages. "A history of Conceptual Art", 1965-1969", en *Dan Graham*, Santiago de Compostela, CGAC, 1997, p.: 61.

⁵ Adorno, Theodor W., *Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2004, p. 9.

La relación del arte con su éxito configura todo un escenario psicológico que tiene que ver indudablemente con las relaciones de poder y la estructura de profesionalización de lo artístico, así como con las condiciones históricas de producción y recepción del discurso que le es propio. Esta realidad, lejos de ser ajena a la auténtica experiencia estética, la determina y la oculta en la mayor parte de las ocasiones. Mario Perinola, en una pequeña obra recientemente traducida al castellano, proponía una figura interesante para explicar este extraño mecanismo. Él habla de la sombra del arte y la explica como un ámbito que es proyectado al margen de la democratización y banalización mediática de las prácticas artísticas. Es un lugar ajeno a aquello, pero nacido igualmente a su sombra:

“Por tanto, la sombra del arte no debe ser considerada como algo negativo que mantiene una relación de oposición antagónica respecto al *stablishment* del arte o respecto al mundo de la comunicación. Sin instituciones artísticas y sin medios de comunicación de masas, incluso la sombra desaparecería; tampoco puede ser considerada como algo parasitario y servil, sino, en todo caso, como una reserva a la que, constantemente le alcanza lo que está a plena luz. Sin embargo, es connatural a la sombra el desaparecer apenas es expuesta a plena luz y, ahí, radica su *diferencia* respecto a la canonización institucional y a la transmisión mediática.”⁶

El concepto de “sombra” que Perinola sugiere forma parte de una dialéctica entre la consolidación de las propuestas en el circuito artístico y su origen en el ámbito siempre oscuro y precario de la experiencia estética. La sombra es una zona de creación marginal sobre la que no es posible una práctica instrumental sin hacerla desaparecer. Pero ese mismo fenómeno se transforma en un mito de oscurantismo que también sirve como coartada a muchos artistas perdidos para recrear figuras de antagonismo visceral con el circuito. En la marginalidad autoconsciente en la que el artista se sitúa cabe tanto lo más irreductiblemente poético como el más banal resentimiento.

Las vidas de los artistas podrían presentarse en forma de una narración evangélica de la marginalidad, de lo que ocurre en un ámbito cuya ubicación es siempre inestable. Hilo conductor de una vocación, la vida de los artistas es el relato de un comportamiento humano sometido a sistemas de legitimación pero del que no ha dejado de estar ausente el individuo como depositario último de la conciencia que

⁶ Perinola, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 13.

hace posible el discurso. Los intentos de colectivización o anonimato, las negaciones de la autoría y su posible defunción, no han socavado en absoluto los planteamientos que sostienen ese sistema en la cultura occidental, ni siquiera en aquellos ámbitos de discurso en los que explícitamente se ha pretendido superar el núcleo de legitimidad individualista y sus figuras modernas. Bajo frágiles conceptos de lo que el arte es, y de lo que implica ser artista, muchos hombres y mujeres se lanzan a la producción de objetos, situaciones o conceptos cuyas condiciones de éxito y sanción son siempre problemáticas. ¿Qué necesidad interna hace que tantas personas reconstruyan el camino que han seguido algunos mitos en la historia del arte y que configuran la idea general de lo que es un artista aun cuando la realidad contradiga sistemáticamente esa idea o el circuito artístico establezca nuevas coordenadas que nada tiene que ver con los mitos del artista moderno...?

Muchos autoproclamados artistas se quedan en tierra en este viaje a Nueva York. Son excluidos del discurso de lo contemporáneo. El heroísmo del artista actúa entonces como una enfermedad asentada sobre el cumplimiento de una promesa de autenticidad en la negación del éxito y en una autoafirmación que se alimenta del fracaso. La pérdida ante el aparato discursivo, lejos de desalentar a los artistas perdidos, bunkeriza su posición en los márgenes de la realidad, no sólo de la realidad cotidiana, sino también de la realidad del arte tal como se da en nuestros días.

Fernando Castro Flórez, tuvo la valentía de contestar de un modo inaudito a una encuesta sobre el estado de las artes en España lanzada desde una de las revistas de pensamiento más prestigiosas, la que fundara José Ortega y Gasset: *Revista de Occidente*. Fernando contesta con su "Fábula del excluido", a la que añade en su título un lacónico "Sin comentarios". En la fábula responde un artista reaccionariamente soliviantado por el funcionamiento del circuito artístico en España y se convierte en un autorretrato especular donde se ven reflejados los consabidos y no por ello menos ocultos mecanismos de la infamia artística.

"Lo confieso, antes de que me enjuicies, soy un excluido o, para ser más preciso, el segregado por excelencia. No me desconoce el mundillo apestoso de los críticos mendicantes (negados para la visión y sólo dispuestos a colocar el autobombo curricular) y el de los comisarios acelerados (incapaces de tener tiempo para otra cosa que para chequear su agenda de viajes y vuelos intercontinentales), pero todos me evitan como a un apestado. La metástasis

de las colectivas no llega hasta mi obra jamás, ya sea porque ni soy postmoderno ni gay, ajeno a lo políticamente correcto o al discurso del cuerpo, entregado a la trasnochada pasión de la pintura pero sin por ello ser un neometafísico valenciano. Carezco de autonomía o de pesebre en el que alimentarme, tampoco puedo anhelar la retrospectiva en el Reina Sofía, aunque también podría ser que la lotería de esa institución o la pedrea me tocara sin previo aviso.”⁷

Infinidad de artistas locales en diferentes lugares del mundo no acaban de entender por qué ellos no fueron seleccionados en el parnaso que las instituciones y el circuito artístico establecen. Miles de autoproclamados artistas no entienden las variables de ese discurso legitimador que proporciona un éxito tasado en representatividad, poder simbólico y en el mejor de los casos, en dinero y fama, y reproducen la épica del creador maldito con la secreta esperanza de ser rescatados por la historia o por una suerte de arqueología futura. En la pretensión se esconde una trampa, el arte definitivamente está en otro lado.

Sin embargo, de este “biografismo” no podrían excluirse muchos de los creadores contemporáneos que aparecen como maestros del antiarte. La contradicción entre el discurso y la realidad de los comportamientos ofrece la mejor trama para una narrativa del fracaso, para un relato apasionante y no menos trágico de lo que realmente acontece en la conciencia individual bajo la apariencia de las más radicales militancias.

Cabría decir que existe una melancolía que nace de la frustración implícita al ejercicio de la vocación artística. La inadecuación entre el proyecto inevitablemente pretencioso de la creación y su resultado último, la imposible coincidencia entre el proyecto estético y su ejecución, y la aparente o material marginalidad del arte como ámbito de construcción de la realidad. Esa melancolía permite recomponer el espíritu de época que alentó el siglo XX y que trajo como consecuencia un abandono de las figuras de lo moderno, tanto del artista como de la obra, su originalidad y todas sus esencias para situarse enfáticamente en la negación. En las llamadas neovanguardias el impulso de autodisolución aboca a una estructura melancólica de lo postmoderno.

⁷ Castro Flórez, Fernando, “Fábula del excluido. Sin comentarios”, en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero 2000, n. 225, pp. 98-99.

Sin embargo, la más radical contradicción se asienta sobre una mayoría social de artistas que siguen sosteniendo la inercia de unas prácticas autoafirmativas y sordas en esencia a los componentes críticos del arte actual. En esto, Castilla y León es un extraño lugar para la arqueología de la marginalidad, una especie de reserva. Tanto como imaginar la historia insuficiente del arte español a través de sus textos institucionales podríamos especular con una selección de artistas improbables para una muestra del arte de Castilla y León. Éste es un lugar como cualquier otro que en su marginalidad resulta en cierto modo paradigmático. En su condición netamente periférica los artistas que pueden conocerse a través de esta exposición y su catálogo sólo pueden verse como raros exponentes de la lucidez en la tierra de nadie.