

LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA FRENTE AL MERCADO Y LOS MEDIOS DE MASAS

The artistic autonomy against the market and the mass media

RAQUEL AGUILAR ALONSO

Está redactando su tesis doctoral sobre Morandi en el Departamento de Pintura de la UPV. Colabora en la Cátedra Urb. III del Departamento de Urbanismo de la UPV.

Preside la Asociación para la Integración Urbana. IN.UR.

raquelaguilar@raquelaguilar.es

Recibido: 17 de Septiembre 2009

Aprobado: 3 de Diciembre 2009

Resumen:

Cuando uno se quiere aproximar al mundo del arte contemporáneo y entender sus predicados se halla inmerso en una maraña difícil de desentrañar. Se da cuenta de que ya nada es lo que parece, ni el arte, ni las circunstancias en las que se desenvuelve. Se percata de que las manifestaciones artísticas contemporáneas se encuentran absolutamente mediadas por un mundo globalizado en el que el mercado tiene la última palabra y en el que la cultura apenas trata de sobrevivir. En este medio, el arte se mueve entre dos polos, uno que apuesta por el espectáculo y la extravagancia, y otro, que se resiste a perder los valores que siempre lo han orientado. Pero, la balanza, a partir de los setenta, casi siempre se ha movido en el mismo sentido, jugando en ocasiones la baza de la impostura y en otras, la de la confusión. Para tratar de esclarecer esa maraña traeremos a colación algunas líneas argumentales de la modernidad por considerar que constituyen la mejor vía posible para desvelar algunos de los límites del arte contemporáneo.

Palabras clave:

Pintura, globalización, espectáculo.

Aguilar, R. 2010: La autonomía artística frente al mercado y los medios de masas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 95-110.

Abstract:

When someone wants to approach himself to the world of the contemporary art and to understand their predicates, you became immersed in a tangle difficult to unravel. You realized that nothing is already what it seems, neither the art, or the circumstances in which it develops. You noticed that the contemporary artistic manifestations are absolutely mediated by a globalized world in which one the market has the last word and where the culture just tries to survive. In this field, the art moves between two poles, one that bet by the spectacle and the extravagance, and another one, that resists to lose the

values that always have oriented it. But, the balance, from the seventy's, has almost always moved in the same sense, sometimes playing the trick of the imposture and other times, the one of the confusion. Trying to clarify that maze, we will bring up some plot lines of modernity considering that they constitute the best possible way to reveal some of the limits of the contemporary art.

Keywords:

Painting, globalization, spectacle

Aguilar, R. 2010: The artistic autonomy against the market and the mass media. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 95-110.

La autonomía artística frente al mercado y los medios de masas

Cada vez es más frecuente levantarnos con noticias relativas a exposiciones, artistas u obras de arte que no acabamos de comprender. Pueden referirse con el mismo entusiasmo a una exposición de arte clásico que a la última excentricidad de cualquier artista contemporáneo. El arte se vuelve tan confuso que forma un mundo aparte, cada día más alejado de la realidad, incluso de las personas que se interesan por él. Si el arte de vanguardia se caracterizaba por anticiparse a la sociedad, hoy en día ocurre todo lo contrario, el arte va a la zaga del mundo, e incluso, se rige por sus mismas leyes, olvidando las que le son propias. El arte contemporáneo ya no es ni tan siquiera “antipopular”, tal y como describía Ortega y Gasset (2004). En este sentido, si el arte de vanguardia pudo polarizar a los hombres diferenciando, los que lo entendían y los que no -identificando a los primeros con la clase egregia y a los últimos con la masa o gente vulgar-, el arte de nuestros días, dadas sus características, parece, por el contrario, que juega sobre seguro, se dirige a una masa complaciente y entregada. Hasta convertirse en un fenómeno tan arbitrario que es difícil o casi imposible enjuiciarlo bajo otros parámetros que no sean los de los mecanismos sobre los que descansa.

1.El arte no podía ser de otro modo en un mundo globalizado. Nada escapa a la globalización, la más reciente, avanzada y amplia forma del mercado mundial caracterizada por la libre circulación del dinero (Sampedro, 2002). Comenzó sometiéndose a las leyes del mercado y se convirtió en mercancía; a las leyes de la publicidad y se convirtió en propaganda; al imperativo de lo nuevo y se convirtió en espectáculo. Cabría pensar que el arte ha perdido sus atributos y que sólo le queda sorprender o “significar” para legitimarse, en unos casos, o servir de coartada, en otros, como por ejemplo ocurre con la clase política. No hay más que hacer un repaso por algunos de los últimos acontecimientos artísticos más destacados para ratificar lo anterior. Hace poco más de un año saltó la noticia de la subasta de las obras de Damien Hirst (Ramos, 2008) (Fig. 1), se celebraba con gran pompa la inauguración de la cúpula de Barceló, en las Naciones Unidas, conocíamos a una artista emergente que ya cotiza en las galerías de dos años de edad (Petit, 2009), y poco después el Guggenheim mostraba las obras de un animador japonés (De la Torre, 2009) y de un chino experto en fuegos de artificio (Malaina, 2009). Hoy, seguramente, podrán sumarse a esta lista otros muchos fenómenos artísticos más que se enmarcarán en las mismas pautas que establece el mundo y que definen este tipo de acontecimientos. Al hilo de los hechos cabría pensar que no estamos legitimados para sobresaltarnos, que ya nada nos puede sorprender ni escandalizar, pero no es así. Ahora

bien, aunque parecemos educados para la indiferencia y la aceptación, algunos sentimos la necesidad de cuestionar el arte actual, incluso al precio de revisar nuestros planteamientos y la teoría que lo ha venido orientando a lo largo de toda su historia.



Figura 1. Hirst, *Away from the flock*, 1994.

Los ejemplos de Damien Hirst, o de Cai Guo-Qiang (Fig. 2) valen más que mil palabras. Son excelentes modelos de las tesis expuestas en *Después del fin del arte*, de Danto (2001). De manera que nos enfrentamos a un arte sin historia, convertido abiertamente en mercancía y que tiene como toda referencia las manifestaciones artísticas que vieron la luz en torno a los años sesenta, entre las que además de movimientos pictóricos como el pop –y muchos otros más– se sumaron las instalaciones y los performances. Danto escribe que cuando los artistas se deshicieron de la carga de la historia fueron libres para hacer arte en cualquier sentido, con cualquier propósito, o sin ninguno. Y se refiere al arte contemporáneo como aquel carente de estilo, en contraste con el moderno, lo que dará como resultado, un arte fetichizado, huérfano, sin referencias, ni reglas, dispuesto a entregarse al mejor postor, a quien todo valga, con tal de contar con la coartada que supone la “libertad” en tanto que garante e inductora de originalidad y novedad. Pero nada más alejado de la realidad. Ni los artistas contemporáneos son libres, ni originales. Más bien son tan extravagantes como aburridos y tan originales como homogéneos. Porque cuando abrimos bien los ojos podemos darnos cuenta de que sí existen ciertos rasgos distintivos del arte contemporáneo como lo es su aplauso por la extravagancia –a precio de novedad–, la mismidad de sus manifestaciones –a precio de diversidad–, la convergencia formal, el triunfo de la impostura, o lo que corrientemente se llama, “más de lo mismo”, en la medida de que la libertad de un artista se manifiesta precisamente en sus límites y su originalidad en la capacidad de interpretar, catalizar e integrar toda la cultura artística que le precede.



Figura 2. Cai Guo-Qiang, *Inoportuno: primera etapa*, 2004

Ahora bien, a pesar de lo que pueda parecer, la apuesta por la extravagancia o la sorpresa, no suele tomarse desde la ingenuidad, sino todo lo contrario, es una opción que el artista elige guiado por los predicamentos que se postulan desde la posmodernidad, es el precio que ha de pagar a la globalización. El fenómeno Hirst, en concreto, es un claro ejemplo, además de ser uno de los más conocidos internacionalmente –no han sido pocos los méritos que ha hecho para conseguirlo– y encarna a la perfección la idea de arte contemporáneo convertido en fetiche tal y como se desprende de lo anterior. En palabras de Baudrillard (2006):

El objeto de arte sería entonces así un nuevo fetiche triunfante, abocado a deconstruir su propia aura, su propio poder de ilusión, para resplandecer en la obscenidad pura de la mercancía. Tiene que aniquilarse como objeto familiar y hacerse monstruosamente extraño. Sin embargo, esta extrañeza no es ya la del objeto alienado (...) brilla por una verdadera seducción venida de otra parte, brilla por haber excedido su propia forma para llegar a ser objeto puro, acontecimiento puro.

Discurso que el autor desarrolla a partir de Baudelaire, en el sentido de que ambos apuestan por un arte que para ser crítico no debe mantenerse al margen del mundo mercantilizado, sino que debe extremar el sistema capitalista a través de su conversión en pura mercancía. Y es, en efecto, en la obra de muchos de los artistas contemporáneos, tipo Hirst, Cai Guo-Qiang, etcétera, en los que se manifiestan abiertamente estos predicamentos, mientras en otros permanecen semiocultos. Y es que, las circunstancias de ciertos artistas terminan por velar su realidad, les conducen al exceso y desfiguran sus límites, por ello que toda aproximación a sus obras estará condicionado a su estudio.

2. Hay momentos, pues, en los que la relación del artista con el mundo está mediada por otros acontecimientos distintos a los monetarios, aunque éstos nunca dejan de estar presentes. Nos referimos a aquellos en los que el artista asume compromisos políticos -directa o indirectamente- a través de la ejecución de sus obras. En estos casos las cosas cambian, aunque el cambio nunca sobrepasa la esfera de la creación, la novedad y el espectáculo, tal y como sucede con Barceló; uno de los mejores exponentes de pintor mediático, modelado con el doble compromiso de abanderar un ideario político y de bucear en el laberinto de la libertad creativa.

En efecto, su intervención en la cúpula de las Naciones Unidas alcanzó en su día una notoriedad importante, al menos en España. Y no solo por el hecho pictórico, sino por la polémica que suscitó su financiación y su gestión. Y es que, se trataba de una obra encargada por un gobierno democrático para la exaltación de una idea: la Alianza de Civilizaciones. Como no podía ser de otra manera, el evento ocupó las primeras planas de los periódicos nacionales. Por un lado, pudimos leer críticas de todo tipo, sobre todo, políticas, por el precio y por la procedencia de los fondos destinados a la financiación de la obra, y por otro lado, y en paralelo, el ensalzamiento del autor y su obra. Asistimos a debates más ajustados a la envergadura de la obra que a su calidad. En realidad, se trataba, como en tantas ocasiones, de la instrumentalización de una obra por el poder político para el que lo último a tener en cuenta era el arte, y, la verdad, no podía ser de otra forma cuando los planteamientos iniciales que orientaron la intervención en la cúpula apuntaban a refundar lo que quizás el poder pretende y encuentra dificultades para alcanzar: ser genial. Lo que convertía el encargo en una acción publicitaria y, en última instancia, de puro *marketing*.

Desde luego, no es algo nuevo que la clase política utilice manifestaciones artísticas como estandarte frente a un pueblo al que pretende instruir, adular o simplemente sorprender (Serra, 2008), pero sí que lo es la forma de hacerlo a través de los medios de masas. Concretamente, a través de la televisión, de la radio, de la prensa, y de la red, instrumentos capaces de convertir en noticia el acontecimiento más inocuo. Debord (2003), escribe que se prefiere hablar de medios de comunicación antes que de espectáculo, por la condición de instrumento o servicio público de los medios, aunque se trate de un servicio bastante cuestionable porque, en realidad, lo que se comunican son las decisiones ya tomadas: “son órdenes”; y no es por casualidad que quienes las han impartido sean también sus mentores.

En tales circunstancias, ¿Cómo emitir una opinión, o simplemente, pararse a reflexionar sobre una obra que se nos presenta como la Capilla Sixtina del siglo XXI? ¿Cómo dudar de las bondades de la cúpula cuando el Rey alaba su “indudable belleza creativa y fuerza expresiva”? (El País, 2008). Frente a tales opiniones las obras son lo que menos cuentan. Da lo mismo de qué obra se trate siempre que venga bien arropada por una opinión “real” o por los medios de comunicación. Su poder de persuasión dependerá de la presencia de los medios en nuestras vidas. Algo que no es privativo del arte, sino que también puede suceder en otros medios, supuestamente más objetivos, como lo son los de difusión científica, auténticas cadenas de transmisión ideológica como se desprende del *affaire* Alan Sokal y Jean Bricmont (1999), recogido en su polémico libro, *Imposturas intelectuales*.

De este modo, ante el escaso tirón que suele acompañar a la práctica política, los políticos tratan de reafirmarse y de transmitir su mensaje al mundo, aprovechando cualquier circunstancia que desate el funcionamiento de toda la cadena mediática. En plena inauguración de la cúpula el presidente del Gobierno español, en su discurso inaugural de la Sala de los Derechos Humanos y la Alianza de Civilizaciones (PNAC, 2008), dijo que se trataba de una obra que se debía al “esfuerzo del Estado español y de nuestras empresas con mayor peso internacional”, y que quería “ser, ante todo, un reflejo de la España actual, de la España del siglo XXI, de su energía y de la confianza en sí misma y en el futuro.” Y terminaba diciendo que quería “ser expresión del compromiso de los españoles con los derechos humanos, con el multilateralismo y con la defensa de la paz.” Como se desprende de estas declaraciones, no era poco lo que se pretendía transmitir con esta obra. La duda que nos queda es si se podría haber conseguido el mismo efecto a menor coste, o si, al fin y al cabo, las sumas millonarias invertidas resultaron una operación publicitaria rentable, en el enloquecido mundo del *marketing*. En cualquier caso, de lo que no nos queda la menor duda es de que la repercusión hubiera sido mayor si periódicos como *The New York Times*, *The Washington Post* o *The Times* la hubieran recogido en sus páginas como sí lo hizo, por ejemplo *Le Monde*. En suma, el acontecimiento quedaba más o menos reducido a escala nacional, cuando su pretensión era planetaria, como las mismas Naciones Unidas.

Además del mensaje ideológico, la obra alimentaba el juego del mercado, el mismo llamado a organizar el mundo. Y, si no, ¿cómo interpretar la alusión a las multinacionales españolas? Política y economía corren parejas, se refuerzan, y, en última instancia, se necesitan. Pero este sistema de relaciones no se detiene en la escala institucional, sino que influye en la esfera particular del pintor. Nadie duda de que el hecho de haber pintado la cúpula puede haber influido en la cotización al alza de sus obras, un objetivo, que por lo demás, el pintor ya venía acariciando con éxito desde hacía años. Porque Barceló, como tantos otros pintores cuida su imagen, tarea que puede ritualizarse no sólo en la valoración y venta de su obra, sino también, en la sacralización de la imagen o logo que prodiga. Se produce así un intercambio de papeles del que ya daba cuenta el clásico binomio, poder-artista-cortesano. Aunque, en este caso, la imagen del artista trasciende su compromiso político y se autoproclama el gran hacedor del arte. Algo que se ratifica con circunstancias tales como la del seguimiento que le hace el fotógrafo Agustí Torres, a instancias, claro está, de la Fundación ONUART, la misma que financia la mayor parte de la intervención.

En este caso, como en tantos otros, el artista se presenta -y se le presenta-, como un genio. Algo que suele gustar a una multitud deseosa de emociones a la que la idea de genio viene a satisfacer de forma fácil y rápida el vacío que en ellos deja un arte que nunca han comprendido y del que nunca han participado. Un fenómeno que ya preocupó a los estudiosos del arte en los años sesenta y al que dedicó algunos párrafos el mismo Adorno (1983), en su *Teoría Estética*:

En el concepto de genio, la idea de creación se transfiere con hybris idealista del sujeto trascendental al empírico, al artista que crea la obra. Esto agrada a la conciencia burguesa vulgar tanto por el ethos del trabajo que glorifica la pura creación del hom-

bre sin atender al objetivo de la misma como por evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo para entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma el punto culminante del pastiche de su biografía.

El artista-genio se convierte así en un hombre atormentado, dotado de una intuición privilegiada que le sirve de inspiración, capaz de interpretar la naturaleza y fundirse con ella, enaltecido por el “gran reto”, un hombre sofisticado a la vez que primitivo, deseoso de reencontrarse en las cavernas. Una figura heredera de la idea romántica del artista que trae a colación conceptos tales como “‘vocación’, ‘temperamento artístico’ y esforzado ‘genio incomprendido’” (Honour, 1981), aunque más tarde domesticado. Si los románticos encontraron en los autorretratos un género a su medida, Barceló afirma que su tema siempre es el mismo: “el pintor en su taller”. Pero mientras los románticos se caracterizaron por su independencia e incompreensión del mundo popular, nuestro pintor se caracteriza por todo lo contrario, es decir, por hallarse plenamente integrado en el sistema, a través de lo que denominamos cultura del espectáculo. Diferencia que nos alumbró sobre la condición del artista.

Hoy la preocupación se desplaza de la obra al artista y de éste a la marca, se acuña, así, la marca “Miquel Barceló”, como en su día lo hicieron Calatrava, Mariscal, Nouvel o Foster, entre otros artistas comerciales de este principio de siglo; firmas, logos y marcas tan ajenas a las cualidades artísticas de las obras, como deudas de la publicidad en las que se enmarcan. Atrás quedan actitudes como la defendida por Berenson (2005) quien prefería mantener al “artista y a la obra de arte en sitios separados”, actitud matizada por Solana (2002), cuando escribe que “había que despejar primero el dónde y el cuando de cada cuadro, y abordar después el quién, a fin de reintegrar una personalidad artística a partir de la evidencia interna”. De forma contraria, el mercado, en su impenitente ascenso hacia la globalización, tiene que recurrir a argucias como la de destacar el genio creador del artista -concepto hecho a medida de esta maniobra-, registrarlo como marca y publicitarlo para incorporar el arte en su seno. Estrategia que, además de evitar la reflexión sobre la obra, premia a una multitud con unos rasgos distintivos fácilmente reconocibles a través de la marca. En definitiva, ganan todos, el gran público, los galeristas, se da cancha a la especulación, y se enriquece el artista que aprovecha la coyuntura para posicionarse en el mundo globalizado. Pero, en este proceso, también es posible que pierdan sus obras -y la pintura en general- que pierda la cultura, y, en última instancia, que perdamos todos. Se corre el riesgo de que mientras se enriquecen unos pocos se adormezcan las conciencias y se volatilice la humanidad.

Pero si somos capaces de pasar por alto la marca nos encontramos ante una nueva encrucijada, la del complejo significado de la obra, que en nuestro caso se presenta nada más ni nada menos que como una “polimetáfora”, o lo que es lo mismo, como una obra de difícil traducción. Algo que también, se desprende del discurso inaugural en el que Barceló (El Mundo, 2008) se refiere a muchas cosas aunque en ningún caso a la pintura:

Un día de gran calor en pleno Sagel recuerdo con la vividez de los espejismos la imagen del mundo golpeando hacia el cielo, consumiéndose con él. Todo esto puesto al revés es un mar pero también es una cueva, la unión absoluta de contrarios. El

fondo del agua y sus moradores policromos, el plano del agua, la espuma blanca del agua revuelta en marejada. Y al final, el reflejo, lo que refleja este mar, lo que está debajo, nosotros.

Como se puede ver se trata de un auténtico ejercicio de prosa poética cuyo hermetismo envidiaría al mejor Valery o Mallarmé. Pero, no sólo es el autor el que se apoyó en estas metáforas, los medios de comunicación tampoco se quedaron atrás hasta el punto de constituir su principal capital. A la obra la caracterizó con “profundos” y “trascendentales” significados, sumándola así a la corriente simbolista –con sus posibilidades y reconocidas limitaciones-. Cuando repasamos la prensa de esos días, nos encontramos con perlas del tipo: “La cueva es una metáfora del ágora, el primer sitio de reunión del hombre, el gran árbol africano donde sentarse a hablar, y el único futuro posible”, o “El mar es el pasado, origen de las especies, y la promesa de un futuro nuevo”. Aunque la apreciación más recurrente es la que destaca el paralelismo entre los puntos de vista que ofrece la cúpula y la diversidad que incorporan las Naciones Unidas: “La idea era multiplicar los puntos de vista, sugerir un multilateralismo literal. Como un cuadro cubista, pero más” (Mora, 2008). Sin embargo, se da la paradoja de que la multilateralidad que para muchos origina y legitima la intervención en la sala de la ONU, es la misma que para otros la rebate al evidenciar su accidentalidad.

Pero aquí no acaba todo, el artista no cesa de sumar, y sumar calificativos que sabe que se filtrarán en los medios para empatar a un público que piensa está ávido de impresiones. Su obra se convierte, así, en un complicado entramado de significados diseñados expresamente para simbolizar y apropiarse del mundo, de este y de otros. Ahora bien, aunque la apuesta de Barceló con esta especie de maniobra de distracción -a través de la cual trata de fundirse con el mundo-, parece inapelable, corre el riesgo de sobrepasar el límite de lo que el público es capaz de digerir; sobre todo, cuando se está a un paso de desvelar la calculada autocomplacencia sobre la que descansa. Nos encontramos ante un fenómeno parecido al de los niños que acaban delatándose cuando confiesan sus travesuras ante las incontenibles ganas de contarlas. Y, sino, cómo interpretar declaraciones como la siguiente:

Es como mirar el mar que es algo permanentemente cambiante. También es una metáfora de la pintura en general, que nunca está acabada, que siempre está en metamorfosis. Es algo que a mí me gusta mucho; he pintado muchas sopas, remolinos, especie de magma del mundo en formación y esta obra es como la sopa definitiva, una sopa enorme, gigantesca, de materia en transformación y es un poco la conclusión de mi obra”. (El Cultural.es, 2007)

En efecto, parece claro que ni la literatura ni la dicción forman parte de las cualidades del pintor, pero sí que parece evidente la relación entre lo que dice y lo que pinta; aunque las claves de la traducción texto-obra permanezcan ocultas, o simplemente no existan.

3. Ante tales afirmaciones, no sin primero reconocer la faceta divertida de las mismas, uno queda noqueado y necesita reflexionar. En síntesis, la cúpula es capaz de significar fenómenos tan dispares como: un mar agitado, un oleaje con espuma blanca y meteoritos, una

cueva con estalactitas, un planeta, una nave, un remolino, el magma del mundo en formación, y como colofón una sopa enorme, una sopa definitiva, y además, sin dejar de ser “orgánica, casi fisiológica” (Soitu.es, 2008), cuando casi todos los términos anteriores se caracterizaban por su condición inerte. Desde esta óptica, en la que se confunde lo orgánico y lo inorgánico, las ideas y la realidad, la ciencia y la ficción, y la política y el arte, todo ello, a su vez, sometido al rigor de “la unión de los contrarios”, no cabe otra salida, aunque sea para forjarnos una idea verosímil de la cúpula, que la de recurrir a una teoría estética que sea capaz de reformular todo lo anterior. Lo que nos mueve a retomar el pensamiento que guió la modernidad con el fin de ordenar las ideas y hacer inteligible lo que al menos sobre el texto no lo es. Será, a través de la perspectiva que nos ofrece esta nueva mirada, cuando descubriremos que las recurrentes estalactitas, lejos de constituir una metáfora imposible, podrán formar parte del sistema de relaciones que puede establecerse entre la naturaleza y la obra, un sistema que en la tradición pictórica, aunque entendida a lo largo de su historia de diferentes maneras, se ha convenido en llamar mimesis.

En este sentido, la obra parte del planteamiento de reproducir de forma fidedigna un fenómeno natural como lo es la formación de las estalactitas, es decir, parte de la idea de representar, copiar, o simular a la naturaleza. Una voluntad que lleva a la obra por derroteros confusos, en los que la idea de realismo y abstracción se confunden, algo a lo que nos tiene acostumbrados Barceló. Y es que a la hora de discernir sobre los contenidos de la obra de Barceló las sorpresas pueden ser muchas, y lo que parecía moverse en la abstracción se convierte en otra cosa, como se advierte cuando representa las olas, los meteoritos o las estalactitas tal cual se hallan en el mundo empírico. Estamos convencidos de que una parte del público así lo entenderá, el mismo que no alcanzará a entender la dimensión simbólica que se le atribuye. Por lo demás, ni su materialidad, ni su dimensión escultórica aportarán nada a la representación, al contrario, la llevarán de nuevo a sucumbir ante el referente. Se crea así, una especie de copia literal de un fenómeno geológico en la que ni siquiera se renuncia a la escala. Los resultados de este proceso se vuelven cada vez más inciertos, menos sugerentes y expresivos, hasta invitarnos a discernir, a la postre, entre la estética de las Fallas o la del Parque Temático. Fiedler (1991) es muy claro al respecto:

El artista puede reproducir muy poco del modelo natural de lo que constituye tal objeto natural. (...) el esfuerzo conduce a un remedo chapucero de la naturaleza, empresa pueril y absurda en la que se suele olvidar la falta de reflexión que le sirve de base, bajo la apariencia de cierta audacia genial que se le atribuye.

Pero Barceló aún llega más lejos de lo que Fiedler pudo imaginar, ya que mientras otros pintores, aún partiendo de supuestos equivocados, pueden esforzarse en simular la realidad con el lenguaje específico de su técnica, Barceló prefiere incorporar el relieve en su obra (Fig. 3), despreciando todos los recursos propios de la pintura que bastarían para expresar lo mismo. No hay más que contemplar algunas de las grutas que nos ofrece la naturaleza -y que Miquel Barceló conoce muy bien- para ratificar esta idea. La comparación habla por sí sola.



Figura 3. Miquel Barceló en fase de ejecución de su obra en la Cúpula de las Naciones Unidas, 2008

Ahora bien, sin tratar de negar lo que el pintor es capaz de expresar en su obra, en realidad, la única evidencia que nos brinda su cúpula es esa profusión de estalactitas que a modo de cueva se extienden por todo el techo, planteamiento que desplaza el momento artístico de la obra a su momento técnico, pasando a ocupar la resistencia y durabilidad de los materiales el centro de atención del pintor. De ahí, al uso del nepóxido, no hay más que un paso, un material sintético llamado a sustituir uno de los procesos milenarios que nos brinda la naturaleza. Una técnica que según hemos podido saber se desarrolló después de muchos quebraderos de cabeza porque se trataba, nada más y nada menos, que de “desafiar la gravedad” con la pintura: “Ahora pinto en todos los sentidos. Antes la pintura rebotaba en el espectador, ahora sale por encima del cuadro”, y continúa: “Es el momento de la libertad total. Sólo importa que el gesto sea libre.” Una vez más lo que no es capaz de explicar la obra lo tiene que explicar su autor. La tiranía de la técnica se impone, y lo hace desde una ciencia tan desconocida para él -y para el resto de los pintores- como la resistencia de materiales. Sin embargo, entre tanta euforia a nuestro artista no se le escapó la idea de colocar unos lienzos en el suelo para que se mancharan con los restos de pintura que caía, o lo que nuestro espeleólogo llama “estalactitas al revés” (Mora, 2008), de forma que pudieran surgir nuevas obras de arte gracias a ese “azar que parece que le obedece” (Soitu.es, 2008). Intuición que ha fructificado, esta vez, no por azar, sino por interés, en las obras expuestas en la 53 Bienal de Venecia.

Pero, al contrario de lo que sucede en la cúpula, la técnica siempre ha estado al servicio de la obra y no al revés. De nuevo, Fiedler (1991) nos clarifica las ideas cuando explica que la técnica sólo adquiere “significado independiente, importancia y desarrollo” cuando el artista no está en condiciones de ejercer su dominio, y aún más, nos advierte de que entonces “carece de valor artístico.” Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el pintor parece girar continuamente en torno a la técnica (Fig. 4), desde los fracasos del principio hasta el éxtasis final, y aún admitiendo que: “la técnica es un estímulo auxiliar”, “los materiales, la técnica y los colores cuentan más en la medida que el genio creador desaparece” (Berenson 2005). Desde esta perspectiva, Barceló traspasa los límites de la pintura moderna y se sitúa en un fuera de juego técnico, algo que con toda probabilidad no estará dispuesto a aceptar.

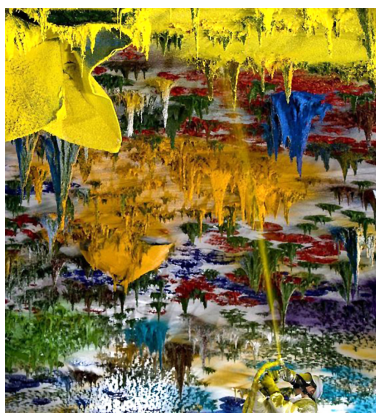


Figura 4. Miquel Barceló en fase de la ejecución de su obra, en la Cúpula de las Naciones Unidas, 2008

4. Por último, desde la visión que nos ofrece la condición de cúpula pueden abrirse otros campos para la reflexión. Si hacemos un breve recorrido por algunas de las cúpulas que salpican la historia del arte se pueden evidenciar nuevas facetas de la obra de Barceló. Sin entrar en la *boutade* que supone su comparación con la capilla Sixtina, su cita sí que nos puede servir para entender mejor la estrecha relación que en ella se produce entre pintura y arquitectura, o lo que es lo mismo, entre mural y estructura. Porque desde la Capilla Scrovegni de Giotto (Fig. 5), al Teatro Olímpico de Palladio, pasan muchas cosas, aunque siempre sin vulnerar la relación que las bóvedas o cúpulas mantienen con su contexto. Sean más o menos representativas o alegóricas siempre se subordinan a las directrices estructurales que fija la arquitectura, real o figurada. Tanto en Arezzo como en la Sixtina, Piero Della Francesca y Miguel Ángel se circunscriben a los intersticios de la estructura, su obra se substancia en un mosaico, arquitectura y pintura constituyen un único y mismo orden; sin embargo, Barceló, hace saltar por los aires la relación anterior sin abrir camino alguno. Antepone su proyecto al medio y confunde la arquitectura con el lienzo. Algo que no resulta casual dadas las circunstancias que envuelven el encargo. La fórmula de Barceló, desde nuestro punto de vista, no supone ningún avance sustancial ya que no sólo sigue moviéndose en el terreno de la representación, sino que lo exaspera. Todo apunta a un cambio de escala del fragmento.

Sin embargo, las cosas no tienen que ser siempre así, no hay más que recordar algunos ejemplos modernos para entender que pueden ser de otra manera. Rothko, por ejemplo, cuando plantea la solución al encargo de la capilla en Houston (Fig. 6), no sólo, interviene directamente en la concepción arquitectónica de la misma, sino que consigue integrar de tal manera ambas disciplinas que resulta difícil discernir donde acaba una y empieza otra. En esta línea, la solución adoptada en la bóveda del Millenium Dome, de Richard Rogers, para acoger la reunión del G20, constituye un excelente ejemplo de cómo el silencio, la negación de todo acontecimiento, puede resolver el tema que nos ocupa. La opción por revestirla de negro, haciéndola desaparecer para destacar el acto, y con él, a sus protagonistas nos sitúa en el extremo opuesto al de la solución propuesta para la sala de las Naciones Unidas por Barceló.



Figura 5. Giotto, Capilla Scrovegni, Padova, 1303



Figura 6. Capilla Rothko, Houston, 1964-1970

5. Pero, a pesar de tanta polémica y de tanto sinsentido, una vez pasado el torbellino mediático que se desató en su día, ya nadie habla de la cúpula, ni para bien ni para mal. De hecho, no sabemos si a alguien todavía le puede importar. Porque la cúpula, ya cumplió su cometido de la mano de la prensa, la televisión y la radio. La historia se detuvo, pero sólo unos días. La novedad manda y la gente olvida. En palabras de Debord (2003):

El gobierno del espectáculo, que ostenta actualmente todos los medios de falsificar el conjunto tanto de la producción como de la percepción, es dueño absoluto de los recuerdos, así como es dueño incontrolado de los proyectos que se forjan el porvenir más lejano. Reina solo en todas partes; ejecuta sus juicios sumarios.

La historia ofrece referencias, la historia ayuda a conocer, pero cuando la historia trata de desvelar los misterios de un mundo que se rige por la novedad y en el que todo se vende por su cualidad de “nuevo”, la historia deja de interesar porque puede llevar a descubrir la falsedad del presente.

La pintura, en un mundo dislocado como el actual, no podía ser una excepción. De forma que la mayoría de las veces se pierde en sus fauces al no poder escapar a sus designios. El mercado, la política, el significado y el espectáculo, son los ingredientes de la otra ensalada o “sopa” de la que no se quiere hablar. La pintura de Barceló se instala en el no siempre cómodo corredor sin retorno de la posmodernidad. Se deja llevar por la cultura del esperpento, renuncia a las certezas que le ofrece la historia y deambula sometido a las presiones del mundo exterior, renunciando a la autonomía propia de su disciplina. Presiones que se traducen en exigencias cada vez más difíciles de cumplir, asfixiantes e insaciables, centradas en lo novedoso, hasta exigir la extravagancia, como hemos visto. Así, emprende un camino en detrimento de sus atributos, los únicos que le son propios y que le pertenecen en exclusiva. Se trata, en suma, del viaje hacia la nada. Quizá, por ello, la autonomía del arte, aunque más veces por su ausencia que por su presencia, cobra hoy un nuevo relieve. Ya que es la llamada a resistir los envites de la globalización, como la única capaz de hacer frente a un mundo en el que todo se encuentra mediatizado por el mercado:

... el arte no precisa ser instrumentalizado por un activismo político para actuar en la sociedad. Es precisamente la autonomía la que se constituye, no como una mera categoría teórica, sino en tanto forma de oposición a la sociedad. (Fernández, 2004)

De este modo, la autonomía artística, además de su condición estética adquiere un nuevo sentido: el de la resistencia. Autonomía artística y libertad se identifican, ya que es el acto creativo del hombre verdaderamente libre el que permite que una obra conserve su autonomía, sus propias leyes, a pesar del nuevo orden mundial y su potencial destructivo. En este sentido, el artista realmente crítico no será aquel que mediante los más diversos gestos y caricaturas lleve al extremo los predicados de la globalización, sino aquel que desde su libertad sepa mantenerse firme a sus principios, aquel que no participe de los sinsentidos que guían el mundo, aquel que no se empeñe en hacer crítica; sino arte. Aquel que a fin de cuentas, predique con el ejemplo. Y que paradójicamente, o negativamente, según Adorno, participe del mundo más que nunca.

Y es que tras el Barceló mediático seguro que se encuentra un gran pintor que quizá adolece más de resistencia y fortaleza que de talento. Un pintor que con el paso de los años ha elegido su camino, que ha preferido dejarse llevar por el sendero del éxito antes que de-

sarrollar su potencial artístico, rompiendo aquella unidad a la que se refiere Tàpies (1989) cuando dice que la historia no ha dado grandes artistas que también hayan tenido por lo menos “una cierta grandeza de espíritu, una cierta generosidad, una cierta elevación moral, un cierto instinto que sobresale del común, e incluso cierta cualidad intelectual también fuera de lo corriente.” Cualidades que nos hablan del verdadero artista, muy alejado de las excentricidades que se predicán del genio.

Epílogo

En suma, la globalización es una gran devoradora de todo aquello que no entra dentro de su voluntad uniformadora y resulta muy difícil resistirse a ella. El arte es una de sus primeras víctimas y a la vez una de las pocas vías que nos pueden permitir escapar. La cuestión es si hemos llegado al punto del no-retorno, o si aún están por llegar tiempos mejores. Que el mundo no va bien, es obvio, pero que pueda mejorar, también. Y el arte es uno de los llamados a resistir, desde su autonomía, como uno de los últimos espacios críticos del hombre.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th.W. 1983: *Teoría estética*. Barcelona, Ediciones Orbis S. A. (Ed. Orig. 1970)
- Baudrillard, J. 1997: *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Sala Mendoza.
- Berenson, B. 2005: *Estética e historia en las artes visuales*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica. (Ed. Orig. 1948)
- Danto, A. 1999: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós. (Ed. Orig. 1997)
- Debord, G. 1999: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona. Editorial Anagrama, S. A. (Ed. Orig. 1988)
- Fernández, J. 2004: *Th. W. Adorno: mimesis y racionalidad*. Valencia, Col.lecció Novatores n. 22.
- Fiedler, K. 1991: *Escritos sobre arte*. Madrid, La balsa de la medusa, Visor.
- Honoré, H. 2004: *El romanticismo*. Madrid, Alianza Editorial S.A. (Ed. Orig. 1979)
- Ortega y Gasset, J. 2004: *La deshumanización del arte*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial. (Ed. Orig. 1925)
- Sampedro, J. 2002: *El mercado y la globalización*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Solana, G. 2002: Teorías de la “pura visualidad”. En V. Bozal (Ed.); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas. Vol II. (274-292)*. Madrid, La balsa de la Medusa. (Ed. Orig. 1996)
- Sokal, A. y Bricmont, J. 1999: *Imposturas intelectuales*. Barcelona, Paidós Transiciones, 1999. (Ed. Orig. 1998)
- Tàpies, A. 1989: *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista*. Murcia, C.O.A.A.T.

Artículos de prensa

- De la Torre, D. 18-02-2009: Takashi Murakami: de antisistema a antivanguardia. En Soitu.es.
El Cultural.es, 11-09-2007: Barceló inicia su gran obra en la cúpula de la Sala XX de Naciones Unidas.
El País, 18-11-2008a: El Rey alaba la “indudable belleza” de la cúpula de Barceló.
Malaina, G. 17-03-2009: Un artista en el que creer. En Público.es
Mora, M. 02-11-2008: Una odisea en la ONU. En El País.com
PNAC, 2008: Discurso del presidente del Gobierno de España en la inauguración de la Sala de los Derechos Humanos y de la Alianza de Civilizaciones, del Palacio de las Naciones de Ginebra. En <http://www.pnac.es/>
Petit, Q. 22-02-2009, Estos cuadros los puede pintar una niña. En El País.com
Ramos, R. 14-09-2008: Damien Hirst revoluciona el arte. En La vanguardia
Serra, C. 03-12-2008: ¿Arte para la política o política para el arte? En El País.com
Soitu.es, 09-11-2008: Miquel Barceló asegura que no quiere pasarse la vida “haciendo obras faraónicas”.
Viciosa, M. 19-11-2008: El Rey inaugura en Ginebra la cúpula de los derechos humanos... y de la polémica. En El mundo.es

