

ARTÍCULO

LA REALIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO AL DESNUDO,

PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME

FERNANDO CASTRO FLÓREZ



EDICIÓN NÚMERO 2 / ENERO - JUNIO DE 2015
ISSN 2389 - 9794



LA REALIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO AL DESNUDO,

PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME

Resumen

A partir de Marcel Duchamp se produjo la más grande transformación del arte contemporáneo, que parecía abrir las puertas a experiencias estéticas inéditas en nuestra cultura occidental. Sin embargo, a pesar de obras y artistas significativos, lo cierto es que esos horizontes que se abrieron con el artista francés, fueron usados por la banalización mediática que parece



emplear las mismas estrategias y que además, termina por afectar los lenguajes del arte.

Palabras clave: Duchamp, ready made, muerte de lo Real, banalización, Andy Warhol, reality show.

Resumé

Après Marcel Duchamp est venue la plus grande transformation de l'art contemporaine, en ouvrant des nouvelles expériences esthétiques dans notre civilisation occidentale. Cependant, malgré de beaucoup des œuvres et des artistes importants, cette horizon ouvert est devenu banale et utile aux médias, qui utilisent les stratégies de l'art et, en outre, en changeant les langues de l'art.

Mots clés: Duchamps, ready made, mort de réelle, banalisation, Andy Warhol, reality show

1. Un vidrio envenenado

Al comienzo de sus conversaciones con Pierre Cabanne, Marcel Duchamp, cuando está comentando “el acontecimiento clave de su vida”, declara que la transparencia fue su salvación:

Estuve ocho años trabajando en *Le Grand Verre* [1915-1923], mientras hacía otras cosas, pero ya había abandonado la tela y el bastidor. Tenía ya una especie de asco tanto por una como por el otro, no porque hubiera pintado demasiadas telas sobre bastidores sino porque era, en mi opinión, necesariamente, un medio para expresarme. El *Verre* me salvó debido a su transparencia. (Cabanne, 1972, p.9)

No solo se trataba de una fobia enorme a lo retiniano, sino del disgusto que le producía hablar o vivir con artistas; el roce con esos agitados sujetos que no pueden dejar de “expresarse” le llevó a completar un singular *apartamento*. En la primera nota de la *Boîte Verte* (1934), Duchamp prefiere emplear, en vez de las palabras *cuadro* o *pintura*, “retrato”, como si estuviera marcando una imposibilidad o acaso un oxímoron. Ni quería hacer una obra que fuera la expresión de una especie de vida interior ni estaba dispuesto a ser “tonto como un pintor”. Si, en cierto sentido, “se pinta porque se quiere ser libre” y no se quiere ir a la oficina cada mañana, al final hasta lo rutinario acaba instalándose en el sórdido taller del artista.

La pretendida libertad del imaginario artístico tenía muchísimo de acto masturbatorio para Duchamp, algo que materializó en objetos como el molinillo de café o el de chocolate. Este obstinado “soltero” sintió, durante toda su vida, la necesidad constante de escaparse y puede que no fuera otra cosa que un maestro (por supuesto en el ajedrez) del *escaqueo*. Incluso sus respuestas eran evasivas, como cuando dijo que no sabía cual era la “génesis mental” del *Grand Verre*, sugiriendo que a menudo no trataba más que de “cuestiones técnicas”. Lo que sí tenía claro era que, si mantuvo su interés durante años en ese “retardo” fue “debido a su transparencia”. Pretendía *rehabilitar la perspectiva*, que no era la realista sino la que calificaba como matemática o científica, cuando lo que estaba haciendo era divagar, en el sentido más lúdico del término, sobre





la cuarta dimensión: atrapar algo más que la sombra de un objeto, la proyección de una zona invisible. Quería dejar de lado tanto la materia pictórica (protegida en su “pureza” en el cristal sin la cualidad pastosa habitual) cuanto la manualidad (confiando en el azar, conservando lo casual). No se guiaba por la estética sino por la indiferencia; su “ironía afirmativa” le situaba más allá del buen o mal gusto.

El “acontecimiento clave de su vida” no era otra cosa que el abandono de la pintura, que se consumó cuando tuvo incluso que “abandonar” el *Grand Verre*, cuando se fisuró en el transporte al concluir una exposición en el Museo de Brooklyn, en 1926. Las rajaduras azarosas que surcan el cristal, semejantes a los *Zurcidos patrón* (1913-1914), terminaron gustándole. Lo que *salvó* a Duchamp, aquello que se revelaba por medio de la transparencia era el erotismo, el “ismo” que le apartó de todas las escuelas, incluidas las vanguardistas.

La monotonía del mundillo del arte, la miseria mental de los dogmas estéticos, quedaba desmantelada por un erotismo que llega a calificar como “disfrazado” o “subyacente”, gracias al que intenta “poner al descubierto las cosas que están constantemente escondidas”. Este individuo, interesado por los cuadros de óptica para oculistas, sabía que no hay transparencia sin obstáculo, algo a lo que acaso alude la ventana de *Fresh Widow* (1920), que tiene recubiertos de cuero negro los cristales; una obra que llevó a Robert Lebel a decir, con la entonación del elogio absoluto, que en ese momento se había alcanzado: “el máximo de lo inestético, de lo inútil y de lo injustificable”. André Breton, en *Le Phare de la Mariée*, entre admirado y perplejo, había condensado aún más el comentario: “CUIDADO, VENENO”. Nos habría podido curar el “suero psicológico” contenido en la ampolla transparente de *Air de Paris* (1919); lástima que se rompiera y lo que a fin de cuentas se conservara no fuera más que una réplica.

2. Criadero de polvo

Acaso sea el aire el lugar de las imágenes, entonces el polvo puede convertirse en el pigmento del aura. Presencia extraña la del *Pistón de corriente de aire* (1914) de Marcel Duchamp, algo *infraleve* (alegoría del olvido) como una tela de araña. Los pseudo-experimentos de este artista le llevan a pensar en sombras proyectadas, impresiones “fotográficas”. La óptica de precisión duchampiana es, en muchos sentidos, *punto de partida*, el desafío de los escaparates que lleva a una “belleza de indiferencia”; sirve como uno de los cimientos de la *pulsión museal*.

Los detritus, las cosas innombrables caídas por el suelo o, *para ser más preciso*, sobre el *Gran Vidrio*, quedan fijados (*azar en conserva*) en una superficie de transparencias engañosas, agrietada y todavía hoy provocadoramente enigmática. Ese *Elevage de poussière* (fotografiado por Man Ray en 1920) es el grado cero del imaginario escatológico-catastrófico contemporáneo. Sin duda, el *criadero de polvo* es uno de los ejemplos más contundentes de lo indicial o, *para ser más preciso*, es el índice físico del paso del tiempo. Los residuos se acumulan por doquier. Algunos intentan parodiar el raro “criadero”, como Paul Pouvreau, que fotografía, en su serie *Escenas de...*, sin nada sublime, el polvo en una suerte de geometrización absurda, con el acento burlón y sórdido que revela al introducir cubos, palas, escobas y escobillas.

El *Criadero de polvo* es el “terreno” en el que, según algunos críticos, como Rosalind Krauss o Robert Pincus-Witten, germinó el arte *conceptual*. Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, hoy, desierto arquitectónico. La desarquitectura de Robert Smithson, junto a la visión (para)pintoresca de las ruinas, o los cortes de las casas de Gordon Matta-Clark, en los que se mezcla violencia y sublimidad, fundamentan el *arte demolido* contemporáneo, en el que el original es la ruina misma. A pesar de todo, *somos capaces de habitar en medio de la demolición*; esa palabra que podría resumirlo todo. Necesitamos recordarlo: *en el principio era el calvero*: lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar.

La basura que desde hace tiempo se ha convertido en arte, genera un acatamiento colectivo silencioso y, simultáneamente, sirve como energía sórdida de la comedia megalómana, del narcisismo monumental de los creadores. Lo





excepcional convertido en institución, pero, sobre todo, lo cotidiano elevado al pedestal de lo insólito. Al final, la espera de Godot es tan solo el deseo de que algo ocurra. El acontecimiento ridículo desplaza a lo sublime (que suceda algo y no más bien la nada). No tenemos, a pesar de todo, que aceptar que nuestro destino sea bregar únicamente con las *bagatelas*. Una de las notas de la citada *Caja verde* duchampiana establece la necesidad de criar polvo en vasos: “Polvo de 4 meses, 6 meses para luego encerrarlo herméticamente = Transparencia”. En una época demoledora, el polvo se acumula por todas partes y el comportamiento inercial de barrer ocultando la mugre debajo de la alfombra nos regala el espectáculo tremendo del retorno de lo reprimido.

3. El crimen perfecto: la realidad convertida en show

Hoy, en el hechizo catódico, por más que hagamos *zapping*, no podemos escapar del triunfo *raro* del espectador: cualquiera puede convertirse en *protagonista* absoluto de la *realidad televisada*. Sin duda tiene razón Jean Baudrillard cuando señala que el *Loft Story* (versión francesa del programa *Gran Hermano*, declarada por *Cahiers du Cinéma* en 2001 una de las mejores películas del año, en que un atentado demoledor dio la clave abismal del nuevo siglo) se ha convertido en un concepto universal: “en un compendio del parque humano de atracciones, del gueto, del espacio cerrado y del Ángel Exterminador. La reclusión voluntaria como un laboratorio de una convivencia de síntesis, de una sociabilidad telegénicamente modificada” (Baudrillard, 2001, p.4).

Tenemos permanentemente el *espejo del aburrimiento*, ese grado cero en el que se confirma que, a fin de cuentas, no hay nada que ver. François Jost considera que *Loft Story* no supone tanto la desaparición del autor, proclamada por teóricos como Roland Barthes o Michel Foucault, cuanto una ilusión, porque:

Gracias a un retraso de 2´ 45’’ respecto del directo, el productor guarda el control sobre cualquier eventualidad (insultos al director de producción o una escena que sobrepase los límites de la conve-



niencia) y, sobre todo, gracias al montaje, da sentido a esa materia prima que es el espectáculo de la vida de la gente. (Jost, 2013)

El desbarre y la amalgama de los *hombres sin cualidades* del televoyeurismo ha tenido, no cabe duda, cualidades adictivas. Hemos pasado, sin apenas darnos cuenta, de la narcosis del *ready made* a la catatonización del *everyday life*, esa vida cotidiana que no tiene, para el sujeto deyecto en la butaca con el mando-fálico-a-distancia entre las manos, exclusivamente la connotación del voyeurismo porno:

De hecho –escribe Baudrillard-, el sexo está en todas partes, pero no es eso lo que la gente quiere. Lo que quiere profundamente la gente es el espectáculo de la banalidad, que es hoy la verdadera pornografía, la verdadera obscenidad, la obscenidad de la nulidad, de la insignificancia y del aburrimiento. En el extremo opuesto, el Teatro de la Crueldad. Pero quizás haya también en esto una forma de crueldad, al menos virtual. En un momento en que la televisión y los medios de comunicación son cada vez menos capaces de dar cuenta de los acontecimientos (insoportables) del mundo, descubren la vida cotidiana, la banalidad existencial, como el acontecimiento más mortífero, como la actualidad más violenta, como el lugar del crimen perfecto. Y lo es, en efecto. Y la gente está fascinada, fascinada y aterrorizada, por la indiferencia del no decir nada y del no hacer nada, por la indiferencia de su propia existencia.

La contemplación del Crimen Perfecto, de la banalidad como nuevo rostro de la fatalidad, se ha convertido en una verdadera disciplina olímpica o en el último avatar de los deportes de aventura. (Baudrillard, 2001, p.4)

Estamos atrapados en el exhibicionismo delirante de la propia nulidad, con una extraordinaria falta de pudor y un singular servilismo de las víctimas que participan, de una forma aparentemente gozosa, en el espectáculo de la humillación. Benjamin señaló que la Humanidad que, con Homero, había sido objeto de contemplación para los dioses del Olimpo, se ha convertido, ahora, en objeto de contemplación para sí misma. Su alienación ha alcanzado un grado tal que le hace vivir su propia destrucción como una sen-



sación estética de primer orden. La confesión, conseguida en la oscuridad morbosa del encuentro con el sacerdote o en la disciplina más agresiva de los cuerpos, ha perdido cualquier sentido en el momento en el que *toda la gente quiere contarle todo*. No parece que pueda mantenerse el secreto ni lo sublime, apartados todos los velos y estrategias de la seducción en beneficio de la brusquedad, el tremendo *decir las cosas a la cara*, transformando la videosfera en algo peor que una aldea global: una familia mal avenida o una comunidad de vecinos entregada a la bronca interminable.

Baudrillard comparó a los *grandes hermanos* con el *portabotellas* duchampiano, pero también son *Criaderos de polvo*, lugares (subjetivos) de sedimentación azarosa. Sabemos que esa comparación no es forzada, sino que son muchos los artistas, desde Manzoni a Alberto Greco o Kounellis, que han decidido *exponer la vida*. Podríamos hablar de una *reformulación del realismo* que ya no es lo figurativo-académico sino la desnudez de lo que “acontece”, la integración, humorística o cercana al bostezo, de *cualquier cosa*.

Más allá de la voluntad de sentido surge un placer en la enunciación, de raigambre minimalista, de que *what you see is what you see*, por emplear los términos de Frank Stella. Bien es verdad que el *nominalismo obsesivo* ha sido sometido a una táctica de tergiversación que intenta mostrar lo paradójico de eso que parecería *obvio*. La perogrullada se ha vuelto, sorpresivamente, canónica.

4. P(1)asmados ante las noticias

Las imágenes, como ha indicado lúcidamente David Le Breton, convierten al mundo real en inagotable: siempre idéntico y siempre renovado, introducen lo inteligible o la mirada allí donde reina la incoherencia o lo invisible. Al deformar el flujo de lo real o de los trazos de las cosas, deforman contenido, pero ofrecen, de esas realidades, una imagen, inaprensible de otro modo en su espesor y complejidad, que permite el inicio de una comprensión o, al menos de un acercamiento. En cierto sentido, las imágenes sirven de consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo. En la imagen hay una homeopatía de la angustia que nace de la parte carente de sentido, de la irracionalidad ética que acompaña la vida del hombre como su insalvable sombra.



La distancia —apunta David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad*— respecto del acontecimiento queda abolida al convertirlo en imagen que desarma la irreductibilidad. La fijación de lo que es infinitamente pequeño o de lo infinitamente alejado, el acoso fotográfico o televisivo del mundo en la incansable búsqueda de la «imagen-choc», de lo «nunca visto», de la «hazaña», del «horror» responde a la preocupación del hombre moderno por tener a la vista todo lo que pueda escapar a la mirada. (Le Breton, 2002, p.194)

En nuestro gran guignol no se tolera la distancia ni el secreto: termina por imponerse la transparencia o, mejor, una visibilidad que no debe ahorrar nada.

Vivimos en pleno delirio (des)informativo, topándonos, literalmente, con toda clase de noticias y sucesos que tienen las características de lo inesperado y de lo familiar. Y, sin embargo, no tienen nada de siniestro. Constituyen la ración de “antihistamínicos informativos” necesarios para que la alergia siga siendo crónica. Las noticias que nos hipnotizan son incomprensibles o se han vuelto rarísimas. En cierta medida, la información, e incluso el arte, servirían para escenificar fantasmas radicalmente desubjetivados que nunca podrían ser asumidos por el sujeto. Todo cae en una especie de pozo sin fondo: desde los viejos ideales políticos hasta el sistema financiero.

Estamos, no hace falta insistir en ello, en una bancarrota total. Puede que también en el arte se haya producido, sin que nadie quiera responsabilizarse, otra *estanflación*. Un tiburón sometido a la “taxidermia” de la *provocación-pactada* nos provoca menos que un presidente del gobierno dando una rueda de prensa a través de una pantalla de plasma. Estamos asistiendo, en pleno tsunami de la indignación social, a una delirante palabrería “política” sobre la “necesidad de la transparencia”, claro signo de la opacidad completa.



5. *Bruit secret* y otras mudanzas a domicilio

En el escenario del complot artístico contemporáneo no faltan embalajes, desde los que empleara Marcel Broodthaers en su Museo de las Águilas (parodiando el sistema de envíos y la *fascinación catalográfica* de la Institución Artística) hasta los que utiliza Mark Dion para colocar encima, por ejemplo, un oso disecado dentro de un barreño metálico con un cassette colgando de la boca (una síntesis de “peluchismo” y provocación postmoderna) o los fetos siniestros que muestra Nicola Constantino (aludiendo a la vez la condición radical de los “hombres póstumos” que han generado infantes muertos o monstruosos). También podrían servir como ejemplo de esa rara fascinación por un contenedor *sin cualidades*, los paquetes del teatro de la muerte de Tadeusz Kantor o la reclusión de Chris Burden en una taquilla de la Universidad de California, en Irvine (1971).

Pero, sin duda, el gran manierista del *empaquetamiento* es Christo; Baudrillard ha comparado, tan lúcida como arriesgadamente, el embalaje del Reichstag con las espectaculares “desapariciones” montadas por el mago David Copperfield, un auténtico experto en poner fuera de circulación objetos inmensos (incluso un avión) o grupos de personas (lanzadas a un brusco viaje que no tiene que ser, en principio, de placer). Sin duda, el artista que rodeara con plásticos rosas una serie de islas y el ilusionista que estuvo cautivo, en una época, por la prensa del corazón (igualmente sonrosada) son maestros de la *función del velo*, ejemplos concretos de un tiempo en el que lo real ha ido, progresivamente, desapareciendo; esto es, cuando el *escamoteo* es aplaudido acaso porque no se reconoce como tal.

Roland Barthes quedó, literalmente, hipnotizado por los *paquetes japoneses* en los que propiamente lo importante es el lujo de la apariencia exterior, sin que importe lo que hay dentro. Algo semejante podría pensarse del muchas veces citado *ready-made* duchampiano, titulado: *A Bruit Secret* (1926), un ovillo de cuerda colocado entre dos placas de latón unidas por cuatro largos tornillos, en el que algunos han visto la cifra del hermetismo y de la invisibilidad cuando, en realidad, es la concreción de que *el enigma es superficial*. Como en los *Neuf moules Malic* (1914-1915), lo que a Duchamp le “excitaba” eran “moldes”, figuras recubiertas de minio

(como si estuvieran esperando que se les diera un color), que correspondían al deseo de *no mostrar el interior*.

A la postre, el arte contemporáneo sigue pasmado ante un sonajero, perdido el furor de los niños destrozones que querían descubrir el alma de los juguetes aunque fuera a costa de reventar, literalmente, lo que les fascinaba.



6. El *ready-made* ritualizado

Conviene tener presente que el humor duchampiano era superficial. Como todo: no hay secreto, ni siquiera allí donde no sabemos la causa del *ruido*. Como una adición a la historia del pensamiento, el *Readymade* es un paradigma del modo en que los humanos hacen y deshacen la cultura. Mejor que la filosofía “pura” y las ciencias sociales, un buen *Readymade* puede “encarnar” los límites irónicos de la teoría tradicional que afirma que la realidad no es sino la proyección de una o varias mentes.

Cuando Cabanne le preguntó cómo llegó a la elección de un objeto seriado para “convertirlo en una obra”, Duchamp le hizo notar que *no quería convertirlo en una obra*. Fue, según explica, en 1915 en los Estados Unidos donde realizó “objetos con inscripción”, como sucede con la pala en la que imprimió la frase: “In Advance of the Broken Arm”: “La palabra *ready-made* se me presentó en ese momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico” (Cabanne, 1972). Lo relevante, tras cien años de esa *distracción* que Duchamp practicaba como inscripciones o especies de *citas*, es que se cronificó una enfermedad sobradamente conocida: la “*duchampitis*”, tipificada como la obsesión de convertir cualquier cosa en obra de arte; un complejo psicopatológico, como el edípico, que hace lo contrario de lo que fue la “referencia original”. Duchamp, un sagaz suscriptor de esa tradición, sabía, supongo, que la metafísica, la teología, la ciencia y el arte no eran más que “ficciones útiles”.

El artista o intelectual no necesita más que un mero consenso persuasivo para lanzar una idea al mundo: “Con todo, el acto creativo no es realizado solo por el artista”, dijo Duchamp en una charla de 1957. “De otro modo –



apostilla Allan Kaprow, el padre del *happening*-, la ficción sería inútil, solo una ficción y no una realidad. El *Readymade* es, así, tanto un fotómetro como un embaucamiento” (Kaprow, 2007). Lo malo es que la compulsión de repetición del *ready-made* ya no nos puede decir nada. El devenir del arte pirotécnico o ritual efímero no impide, a pesar de todo, que asistamos a una especie de enigma sin grandeza. Incluso la voz de Josefina, la ratita, puede ser entendida como un *ready-made*, una nada que el pueblo acepta extasiado. Todo su poder surge del lugar que ocupa. No tenemos que agarrar la pala de marras, porque la “táctica de fetichización de lo cotidiano” es el programa preinstalado de la mentalidad estética contemporánea, con lo que no hay que temer fractura de ningún tipo.

Arthur C. Danto advertía, en *La transfiguración del lugar común*, que una obra de arte se diferencia de un objeto ordinario incluso cuando tiene las mismas propiedades materiales, porque posee una estructura intencional, esto es, “trata acerca de algo”, algo que intentó ejemplificar con el mítico *ready-made* duchampiano: *Fountain*. Por su parte, Jean-Marie Schaeffer, en el prefacio a la edición francesa del libro mencionado, señala que toda obra de arte es representacional: “pero la forma de representación se convierte, a su vez, en portadora de una representación segunda, indirecta: nunca es una simple representación transparente” (Citado en: Danto, 2002). Puede que no se trate tanto de un retorno de la opacidad cuanto de una perogrullada mayúscula o, mejor, aquello de lo que se “trata” sea propiamente un sistema de enmarcado, el modo ortodoxo de colocar algo en un pedestal, la conversión de una cosa cualquiera en un fetiche museísticamente santificado.

7. Trivialidades susurradas o contempladas a través del cristal

En un texto publicado en la revista *Cause commune*, en 1973, con el título de “Approches de quoi?”, Georges Perec declara que: “Los periódicos – dirá el autor de *La vida, instrucciones de uso*- hablan de todo, salvo de lo diario. Los periódicos me aburren, no me dicen nada; lo que cuentan no me concierne, no me interpela ni responde a mis preguntas o las que me gustaría hacer” (Perec, 2008). Entre lo anormal (el accidente y la rareza) y



lo espectacular (lo descomunal o metafóricamente pirotécnico) se tensa la histeria informacional, con su narrativa del escándalo o del síntoma. Perec busca información en las cosas, en los actos cuyo sentido parece saturado; interroga lo habitual, coloca en primer plano aquello que vivimos sin pensar. En buena medida eso es lo transparente (lo que deja ver y no es visto), pero también aparece como lo banal (el ruido de fondo de nuestra existencia).

Lo que realmente ocurre –señala Perec –, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo? Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio? (Perec, 2008)

Numerosos artistas contemporáneos han asumido ese *destino trivial* convencidos, como Robert Filliou, de que *el arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte*. Esta realidad artística “carente de importancia” fue diagnosticada lúcidamente por José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, donde apuntó que:

La mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y la transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino solo transparencias artísticas, puras virtualidades. (Ortega, 1991)

El arte no sería otra cosa que un *delicioso fraude*, “tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta”, y su misión radical es la



de ser una farsa. Ortega entiende que los artistas de vanguardia estaban invitando a contemplar un arte que era una broma y, al tiempo, una burla de sí mismos: un reflejo irónico o, más intensamente, una transparente auto-ridiculización. Cuando sostiene que el arte es una cosa sin trascendencia que, con su peculiar pirueteo, nos salva de la seriedad de la vida, está confluyendo aquella “salvación gracias a la transparencia”, de la que hablara Duchamp.

8. Escaparatismo + quince minutos de fama

Las especulaciones de la *Caja blanca* duchampiana comienzan con una pregunta: “¿Se pueden hacer obras que no sea obras de «arte»?”. Pero no recibe una respuesta inmediata, sino que es sucedida por un fragmento, fechado en 1913, que da cuenta de una transparencia seductora:

La cuestión de los escaparates. Sufrir el interrogatorio de los escaparates. La exigencia del escaparate. El escaparate es la prueba de la existencia del mundo exterior. Cuando uno sufre el interrogatorio de los escaparates, pronuncia asimismo su propia condena. En efecto la elección es ida y vuelta. De la pregunta de los escaparates, de la inevitable respuesta a los escaparates, se desprende un dictamen de elección. Ninguna obstinación, mediante el absurdo, en ocultar el coito a través de un cristal con uno o varios objetos del escaparate. El esfuerzo consiste en cortar el cristal y morderse los pulgares después de haberse consumado la posesión. (Duchamp, 1978)

El “erótico” desafío de los escaparates lo sufrieron algunos “herederos” duchampianos, como Rauschenberg o Johns, aunque, sin ningún género de dudas, fue Warhol el que entendió que ahí estaba la base para su idea de que hacer negocios es la mejor forma del arte.

En 1961, el historiador Arnold Toynbee declaró que no se le ocurría ninguna circunstancia de nuestra civilización en la que la publicidad no sea dañina: “El destino de nuestra civilización –afirmó enfáticamente– saldrá de nuestra lucha contra todas esas tiendas de Madison Avenue y no de nuestra lucha contra el comunismo”. Por supuesto Warhol no estaba de acuerdo con este



tono “apocalíptico”, especialmente cuando consideraba que comprar es mucho más estadounidense que pensar. En abril de ese mismo año expuso algunos de sus cuadros de viñetas de cómic y de anuncios en los escaparates de Bonwitt Teller, donde sirvieron de fondo para unos maniquíes vestidos con ropa veraniega. Este tipo no era tan necio como parecía al declarar que lo más hermoso de Tokio, Estocolmo o Florencia es el McDonald’s; no solamente se había tragado las sopas Campbell, también masticó el aburrimiento cotidiano, la sensación amarga de que no sintonizaba con nada. Toda su obra está marcada por ser un desfile de “superestrellas” que no aportan “nada especial”, salvo su facilidad para encadenar pequeños y absurdos dramas.

El cine warholiano despliega una impresionante mezcla de hastío y extrañeza; plantea un plano fijo del vacío que, sorprendentemente, se torna seductor. Los actores que utilizaba eran, en su mayoría, tarados o, como el propio Warhol admitía, en un 99,9 por ciento de los casos, “degenerados” que funcionaban como si fueran aparatos de televisión que se pueden apagar o encender, incapaces de escuchar ninguna indicación, dispuestos a exteriorizar su nulidad en un juego perverso de provocación que da vía libre al ridículo.

La película de veinticuatro horas *****¹ (1967) era la vida misma: filmaciones sin montar, tomas en bruto, materiales sublimados como “cine artístico” que, en realidad, no eran otra cosa que asuntos delirantes, situaciones en las que estaba presente el vituperio y la perfidia.

Warhol utilizaba secretos personales de la gente que le rodeaba para provocar reacciones de sorpresa, ira, vergüenza o confusión; su cine es un catálogo “razonado” de trivialidades junto a momentos de completa desesperación. En los límites del absurdo la extravagancia redescubre la banalidad. El *casting* de *superstars* era frenético y los “elegidos” solamente tenían que *ser ellos mismos*: perder el mínimo pudor que tuvieran para exponer obscenamente sus rarezas y rutinas ante la cámara.

La persona real —según Edgar Morin— no puede distinguirse del personaje creado por las fábricas de sueños y del personaje inventado por los espec-

1. Este es el título de la película, aunque también se conoce como *Four Stars*. (N. del E.)



tadores. El onirismo narcisista de Warhol era una mascarada en la que todo era dado por bueno: “Todo el mundo –afirma en *POPism*–, absolutamente todo el mundo, grababa a los demás. Las máquinas ya habían inventado la vida sexual de la gente –consoladores y toda clase de vibradores–, y ahora también invadían la vida social con grabadoras y *polaroids*” (Warhol, 1980).

El glamour del escaparatismo se había expandido en los quince minutos de fama televisivos; la promesa warholiana del estrellato mediático es, en cierto sentido, el paraíso soñado por los *freaks* que gracias a la transparencia del *reality show* se hizo terrenal. La televisión está embarcada en una consolidación del patetismo, acribillándonos con charlas sin sentido:

Cantidad de dementes, de palabras e imágenes. La estupidez –apunta Gilles Deleuze– nunca es ciega o muda. Así que el problema ya no consiste en que la gente se exprese, sino en proporcionar pocos resquicios para la soledad y el silencio en los que quizás acabarán encontrando algo que decir. Las fuerzas represivas no impedirán que la gente se exprese; más bien la forzarán a hacerlo. (Deleuze, 1996, p. 181)

Estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia, aunque sea haciendo pública nuestra *perversidad*, potenciando los “rituales de la transparencia”. El arte moderno lanza su último cartucho en una dilatada “desaparición”, en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante, y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la *obscenidad* y la *pornografía*:

la obscenidad y la transparencia –señala lúcidamente Baudrillard– progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la sollicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual*, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en la imagen [...] reside la obscenidad de nuestra cultura. (Baudrillard, 1997, p.30)



En la actualidad proliferan las *figuras de la obscenidad* y las habitaciones; los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, están generando un cierto manierismo. Exhibimos nuestra vida en un escaparate que tiene, más que nada, rasgos de *estética de la cutrez*; queremos “sacarlo todo fuera”, como exhiben los que “monitorizan” la dinámica de los concursos del karaoke-lacrimógeno o del “tú sí que vales”, cuando todo es literalmente casposo.

Duchamp por lo menos, construía siempre elementos que obstaculizaban lo que pude calificarse de una lógica de la transparencia reducida a cretinada; desde la puerta-ventana con ladrillos, que hizo como una portada para Breton, hasta *Étand donnés*, nos hace recordar que el voyeurismo necesita distancia, secreto, intriga, tensión, e incluso tabú. Warhol, el escaparatista profesional, no tenía ningún secreto y tampoco pensaba suministrar un mensaje; lo único que le parecía oportuno era *intentar ser divertidos*; aunque el entretenimiento fuera lo insulso, como cuando plantea la posibilidad de hacer un programa que titularía *Nothing Special*, en el que plantaría una cámara en una esquina, convencido de que “hoy la gente se traga cualquier cosa”.

9. El hechizo turístico de las vitrinas

La autotransparencia, a la que el conjunto de los *media* y las ciencias humanas parece conducir, por ahora, da la impresión —escribe Gianni Vattimo en *La sociedad transparente*— de reducirse únicamente a esta: poner de manifiesto la pluralidad de los mecanismos y armazones internos con que se construye nuestra cultura. (Vattimo, 1990, pp. 107-108)

Pero también puede suceder que esa estructura (*Gestell*) que se manifiesta sea algo engañoso, un fondo que no está tan cerca como parece, una trampa siniestra que lleva a una equívoca sensación de “dominio”.

La vitrina convierte en reliquia lo que contiene (por ejemplo, los restos de la manifestación del primero de mayo en el famoso *performance* de Joseph Beuys); lo cotidiano está *enrarecido*: cercano pero localizado a



una distancia absoluta: “Entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida) y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera –según advierte Régis Debray- una especie de movimiento de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del Medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido en agua bendita.” (Débray, 2001, pp. 97-98)

El Museo, vencedor por puntos. *The show must go on*. El arte contemporáneo consume uno de sus obsesivos *repliegues* sobre la vitrina, dentro de la que ya no hace falta que esté expuesto ningún *exvoto*. Si Jeff Koons colocaba en una pecera tres balones de baloncesto, Hans Haacke nos invita a contemplar la condensación en el recipiente vacío y Monica Bonvicini arremete contra el cristal protector para luego sobreiluminarlo como si fuera a producirse una aparición milagrosa. Las vitrinas, que proliferan aceleradamente, son, como apunta Wilfried Kuehn, el museo en miniatura. Todo lo *digno de verse* tiene que estar sometido a la protección transparente, como demuestra ejemplarmente *La Gioconda* en el Louvre, frente a la que los turistas intentan, en vano, sacar una fotografía que rinda testimonio del encuentro con lo sublime o, para ser más preciso, con la clave histórica que ya no podemos disfrutar sino en la clave proporcionada por el best-seller de *El código Da Vinci*.

El museo, en tanto que destino *obligatorio* (digno y abstruso, adoctrinador y hermético, sublime y, en el fondo, tremendamente aburrido), consigue sintetizar la búsqueda de auténticas experiencias en una zona donde propiamente todo está a distancia y nada puede ser “utilizado”. El devenir museo del mundo, *okupado* literalmente por la primera industria global (el turismo que moviliza al año a más de seiscientos cincuenta millones de personas), revela que ya no hay modo de profanar en este sistema de exhibición donde propiamente no se puede habitar. Aquel frenético deseo colectivo (excitado por la lógica del turismo) de *ver la vida como realmente se vive* o de mezclarse con la realidad auténtica nos lleva del “todo incluido” de la sistematización turística, al hipnotismo banal de la *reality show* como formato hegemónico de la domesticidad televisada. “La fascinación por la «vida real» de otros –indica Dean MacCannell en *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa-* constituye una señal externa de una importante redefinición social de las categorías «verdad» y «realidad» que ahora tienen lugar”. (MacCannell, 2003)



Si la modernidad baudeleriana era una suerte de procesión de saboteadores, que vestían para el funeral de la clase burguesa la levita negra, tratando de exteriorizar la experiencia de la pobreza, el “*Grand tour precocinado*” de la sociedad ociosa postmoderna fusiona la curiosidad románticoide con el cinismo presuntamente compasivo con la marginalidad auténtica, que no están colonizando cuanto contemplando con las protecciones características del zoológico.

Los grabados de las *Carceri* de Piranesi han sido sustituidos por el reloj de cuco, los adornos “étnicos” o la figurita de Lladró. La “peregrinación” no tiene fin, siempre hay otro destino para el que ya están tomadas todas las decisiones. Devoramos, como los caníbales de la *fantasía del otro* moderna (desplegada originalmente por Montaigne en sus *Ensayos*), toda clase de cosas, incluso las indigestas, las indignas, las indeseables; vomitamos y no es, ciertamente, por culpa del *síndrome de Stendhal*.

The New York Times informa que setenta personas respondieron a un anuncio que invitaba a los turistas a pasar “21 días en la tierra de los Hatfields y los McCoy” por 378\$ viviendo con algunas de las personas más pobres de los Estados Unidos en el condado de Mingo, en Virginia Occidental.

Somos los modernos turistas de la desolación, huidos a través de un mundo familiar que ha terminado por revelar su esencial malsana. Vamos a ninguna parte, sin salir de este mundo.

10. *Relâche en déjà vu*

En 1967, la creadora Sturtevant volvió a representar una *performance* de danza de 1924 de Marcel Duchamp, titulada *Relâche*. En los dos casos, el público llegaba y se encontraba la puerta del vestíbulo cerrada y una nota en la que podía leerse: “relâche” (suspendida). Los frustrados espectadores del evento de Sturtevant, que se iban agrupando en el pasillo, se quedaron totalmente sorprendidos al ver que entre ellos aparecía Duchamp, anotaba el contenido del letrero rápidamente y volvía al taxi en el que esperaba el taxista con el taxímetro en marcha. El propagador



de la *enfermedad del ready made* hacía muy bien en anotar que su *retardo* seguía causando efectos. Ciertamente *no hay función*, aunque eso no quiere decir que el escenario esté completamente vacío. *Relâche*, la obra que Picabia preparó para los Ballet Suecos de Rolf de Maré en 1924, es el movimiento perpetuo:

La vida, es –según Picabia- el minuto en el que todos tratamos de ser felices; es la luz, la riqueza, el lujo; el amor lejos del pudor convencional; sin moral para tontos, sin investigaciones artísticas para esnobes. *Relâche* es tanto el alcohol o el opio como el deporte, la fuerza y la salud; es el bacará o las matemáticas. (Picabia, 2003, p. 46)

Desde el patio de butacas van apareciendo una mujer que se pone a bailar y, más tarde, treinta hombres vestidos con una extrema elegancia: el *público toma posesión de la escena anteriormente distante, esto es, teatral*.

Hoy, en el hechizo catódico, por más que hagamos *zapping* no podemos escapar de ese triunfo *raro* del espectador: cualquiera puede convertirse en *protagonista* absoluto de la *realidad televisada*. Lo banal aumenta su escala, el nuevo banderín de enganche promete *entretenimiento*, el circo mediático eleva la estupidez sin asideros a los altares. También *Relâche*, la obra con música de Erik Satie de 1924, era aquello que pasaba, el ballet de los seres vivos que viven en la calle, una especie de tregua a las convenciones teatrales.

Picabia dice que entregó a René Clair un guioncillo de nada y con él realizó una obra maestra, *Entreacto*, una especie de traducción de nuestros sueños, una fractura en el aburrimiento de la vida monótona y de las convenciones hipócritas o ridículas, la espoleta del torrente de carcajadas:

Entreacto –escribe Francis Picabia- es el entierro de un prestidigitador, lo interpreta Jean Borlin, el entierro parte hacia la vida como una criatura viene al mundo, parte y atraviesa París pasando por Magic-City, lo cual es un incidente entre otros incidentes. Un camello tira de la carroza fúnebre, el camello simboliza el desierto y, como cualquier símbolo, es falso porque no hay desierto o, mejor dicho, todo es desierto: tanto París o Nueva York como el Polo



Sur. El prestidigitador en su ataúd parece en contacto con las peripecias de la vida, la muerte no le pone a salvo de nada, ni de los automóviles, ni de las bailarinas, ni de los barcos. ¡Ni siquiera de un accidente! ¡El camello se desengancha, el ataúd parte solo a la aventura y acaba volcando! Allí donde un vivo hallaría la muerte, el cadáver recupera la vida, pero sin duda hastiado, el prestidigitador hace desaparecer con su varita mágica a todo el mundo y, al final, a sí mismo también. (Ídem.)

La sabiduría infantil termina por llegar al desengaño: *la magia no existe*. La vida ha precipitado demasiado su marcha, el arcaico automóvil del último tránsito, el ataúd, cae en la catástrofe y aparece el mago condecorado con una cantidad ingente de medallas, vestido con una elegancia patética, dispuesto a desembarazarse de su extravagante compañía y, sobre todo, del tullido que termina por presidir el cortejo.

11. Transparencia e idiotez

José Ortega y Gasset consideraba que el arte no era solamente expresividad sino también irrealización, ejemplo del cristal decisivo para ayudar a comprender intelectualmente lo que intuitivamente nos es dado en el arte, que es definido en su “Ensayo de estética a manera de prólogo”, como: “un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él transparece no es otra cosa distinta, sino él mismo” (En: Ortega, 1991). La tarea de las artes, como advirtiera James G. Ballard, parece ser cada vez más la de aislar los pocos elementos de realidad contenidos en esta mezcla de ficciones, no de una “realidad” metafórica, sino simplemente los elementos básicos del conocimiento y la postura que son el abecé de la conciencia. Y ese *realismo crudo* es, al mismo tiempo, una interminable *pantomima global*, un desatino permitido (como la emergencia de la locura en el “orden” carnavalesco) que produce, de hecho, la parálisis de la estética transgresora.

Estamos, insisto, en pleno *espectáculo de gesticulación*, cuando los repliegues de la trasgresión tienen únicamente un aliciente lúdico. El realismo del arte actual no está solo caracterizado por el asco y la abyección sino



que aparece un trauma que tiene que ver con la desposesión y la pereza: la *idiotez*.

El término “idiocia” debe entenderse en su doble acepción: junto al significado común de estúpido y poseído de sinrazón existe el significado etimológico (del griego antiguo, *idiotés*), que es el de singular, particular, único. Así, lo real sería idiota, precisamente porque no existe más que por sí mismo y es incapaz de aparecer de otro modo que en el que está. (Perniola, 2002, p. 25)

Al artista romántico y rebelde-vanguardista le sigue el artista como idiota, ejemplarmente encarnado por Warhol, el rey de los pasmados.

Como pensara Musil, si la esencia de la estupidez consiste en cierta inadecuación respecto de la funcionalidad de la vida, su ejercicio puede estar inevitablemente conectado con el arte. No cabe duda de que uno de los más intensos testimonios de esa situación es la película de Lars von Trier, en la que los provocadores se convierten en espeleólogos del idiota interior. Esa película desolada y angustiada, en la que la humillación es permanente y la barbarie está como congelada, lleva al espectador a ser un *voyeur del espasmo*. La charada ha triunfado pero el sufrimiento puede aparecer en cualquier momento. Cuando la comuna idiota se encuentra con los subnormales todo cae por tierra; el sentimiento de impotencia se amplía hasta el infinito, el flipe se corta en seco.

El Dogma retrata a un grupo, sedimenta la vida emocional explosiva: “Y como solo cuentas –dice Thomas Vinterberg, director de *Celebración*- con tus actores, tienes que hacer que se desmayen, que vomiten, que se peleen: algo que exprese lo que quieres sacar fuera”. Lars von Trier ha señalado que en *Los idiotas* no fue lo bastante lejos; era evidente que a los actores les encantaba hacer espasmos y el tonto, pero toda esa ducha emocional no fue *suficientemente colectiva*. Lo que termina por aparecer en escena es el atolladero: “Todo es angustia, todo es angustia y locura”. Termina por confirmarse aquella amarga declaración de Mackbeht, de que la vida está *escenificada por idiotas*.

12. Hasta las barbas

Ya no son tiempos de clemencia –afirmaba Caillois en 1939-. Ahora se alza en el mundo un gran viento de subversión, un viento frío, riguroso, ártico, uno de esos vientos asesinos y tan salubres que matan a los delicados, a los enfermos y a los pájaros, *que no les dejan pasar el invierno*. [...] Una mala temporada, quizá una era cuaternaria –el avance de los glaciares- se abre para una sociedad dismantelada, senil, medio derruida. (Caillois, 1984)

Efectivamente, la época, como he repetido en tantas ocasiones, es *glaciar*: la fosilización es inminente: “Vivimos tiempos ridículos –ha declarado recientemente una catedrática de psiquiatría al *New York Times*-, y si a uno le parece que todo tiene sentido, lo más probable es que no esté bien”. Cuando los tecnócratas del empantanamiento político prometen *transparencia* para escapar del tsunami de la indignación, revelan su neurosis obsesiva, el modo delirante en el que “traducen” aquella *glasnost* de la *perestroika* que no era tanto algo antológicamente imposible cuando la clave de un naufragio inevitable. No podemos permanecer pasmados ante la *obscenidad de un mundo desahuciado*, salvo si queremos reclamar el puesto de vigilantes abotargados ante las imágenes de las cámaras de seguridad. Desde la película de Michael Klier, *Der Riese* (1983), que recogía infinidad de imágenes grabadas por los dispositivos de la “sociedad (fóbica) de control”, hasta el *Show de Truman* (1998), se mostró un mundo en el que lo decisivo era neutralizar los acontecimientos.

Harun Farocki recuerda que el 11 de septiembre de 2001 notó que un periodista que se había presentado al mediodía en el estudio de televisión, una hora más tarde le había crecido un poco la barba:

Nunca había visto algo así. Esa experiencia me hizo comprobar lo excepcional de la situación, con mayor contundencia que las afirmaciones de que ya nada volvería a ser como antes. Que a una persona le crezca la barba durante la emisión de un noticiero es tan aterrador como que la barba siga creciendo después de la muerte.





Pero no se trata de poner ahora las barbas a remojar ante la catástrofe que supone que *las cosas sigan igual*, sino de impedir que nos tomen el pelo o, en otros términos, elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (provocado por la violencia y el desastre, que es diáfano, más que transparente, en un mundo sometido al Tratamiento Ludovico).

13. Water Closed

El mítico urinario, titulado *Fountain*, no llegó a ser contemplado por nadie en la primera exposición de la Society of Independent Artist, celebrada en Nueva York en 1917; fue, como recuerda Duchamp, situado detrás de un tabique: “y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba”. Ese objeto inutilizado (apartado de su oportunidad para satisfacer urgencias fisiológicas), firmado por R. Mutt, no apareció ni siquiera en el catálogo de la muestra (el jurado rechazó esa cosa con el argumento de que el tema era “obsceno, indecente, no es una obra original, no es arte”) y por tanto, concluye Duchamp, “nunca tuvo una crítica”. Soberbia ironía aplicada al “*santo Grial*” del arte contemporáneo, a la fuente de la abundancia de la *interpretosis* estética.

El *Herald Tribune*, en un artículo titulado *For Tourist Who Want to See All*, publicado el 14 de Noviembre de 1970, dio cuenta de una compañía londinense que había incorporado en su programa una visita a los urinarios públicos de Londres:

La empresa See Britain, informó que las visitas a los urinarios comenzarán el domingo y tendrán un coste de cinco chelines. Incluirán los urinarios de la City y del West End. Un portavoz anunció que los visitantes podrán apreciar los mejores urinarios victorianos y eduardianos de dichas áreas, con un guía que les explicará el estilo de los interiores, la arquitectura, horarios de apertura e historia.

Los que querían verlo todo y, además desde dentro del “aliviadero”, tuvieron la oportunidad de hacerlo en 2004 en un *water* público que instaló Monica Bonvicini junto a la Tate Britain con la superficie exterior especular, pero transparente desde el interior. Esa obra, titulada *Don't Miss A Sec*, pretendía aludir al panóptico de Bentham, cuando lo que en reali-

dad transparentaba es nuestra pulsión a regodearnos con una mierda que hace tiempo que huele.

Podríamos volver a contar el cuento del traje nuevo del emperador, aunque aquella confianza en que la insolencia infantil desvelaría la impostura suena, en el *grado xerox de la corrupción*, más quimérica que utópica. El 24 de agosto de 1993, aprovechando la exposición de la “fuente” duchampiana en Nîmes, Pierre Pinoncelli decidió orinar sobre ella, declarando al ser juzgado que su acto estaba contenido en el concepto mismo de la obra: “el orinar termina la obra y le da su cualidad de trabajo completo”. Una meada casi hizo transparente el origen de los síntomas mórbidos, mancilló un icono del arte contemporáneo que, como el mismo Duchamp apuntó, no es inmoral ni provocador sino absurdo; trató de mostrar la causa del “ruido secreto” confiando en que podía haber algo más que el vacío o, por no terminar en tono trágico, algo diferente de ese flujo hipnótico de sucesos calificado como *nothing special*.





Bibliografía

AA.VV (2009) *K.B. Zonas Suite, sweet love. Nacimiento del surromanticismo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional

Baudrillard, J. (1997) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama

Baudrillard, J. (2001) "El polvo experimental (la obscenidad radical de *Gran Hermano* o de cómo Catherine Millet es todavía un velo). *El Mundo*. (7 de junio)

Cabanne, P. (1972) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama

Callois, R. (1984) *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

Danto, A. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós

Deleuze, G. (1996) *Conversaciones*. Valencia: Pretextos

Duchamp, M. (1978) *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili

Jost, François (2013) *Le culte du banal. De Marcel Duchamp à la télé-réalité*. Paris: C.N.R.S. Éditions

Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Ardora

Krauss, R.E. (2006) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza

Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión

Lebel, R. (1967) *Marcel Duchamp*. New York: Paragraphic Books



MacCannell, D. (2003) *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Madrid: Melusina

Ortega y Gasset, J. (1991) *Las deshumanización del arte*. Madrid: Alianza

Perec, G. (2008) *Lo Infra-ordinario*. Madrid: Impedimenta

Perniola, M. (2002) *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra

Picabia, F. (2003) "Porqué he escrito 'Relâche'. Noviembre de 1924". En *Escritos en prosa*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores

Pincus-Witten, R. (1981) *Postminimalism*. New York: Out of London Press

Ruíz Zamora, M. (2014) *Escritos sobre post-arte*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Vattimo, G. (1990) *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós

Warhol, A. (1980) *POPism*. California: Harcourt Brace Jovanovich



Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Núcleo El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 98 88 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América