

CORRECCIÓN: UNA CUESTIÓN DE ESTILO¹

Miguel Cereceda

Abstract: This paper is devoted to ask if Aesthetics today can be considered in the way of Baumgarten and Kant or it can be considered like a way to produce truth and truthfulness. Opposite to the ontological truth (*aletheia*) and the logic truth (*homoiosis*) the writer, from a point of view of Aesthetics, propose considering also truth like correctness, *orthotés* in classical Greek and *rectitudo* in Latin.

Keywords: Kantian Aesthetics, aesthetic truthfulness, aesthetic correctness.

1. LA ESTÉTICA COMO CRÍTICA

Desde su origen como disciplina autónoma la Estética se identificaba con la crítica. Fue de hecho Alexander Baumgarten, en su *Aesthetica* de 1750-58, el primero que estableció esta identidad. Después de caracterizar a la Estética como «teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte de la razón analógica y ciencia de la cognición sensible» (§ 1), Baumgarten examina algunas objeciones contra la posibilidad de dicha disciplina. Y entre dichas objeciones afirma precisamente el hecho de que ella sea lo mismo que la crítica («eadem esse cum critica», § 5), a lo cual responde que es cierto que hay una crítica lógica, pero que una especie de crítica es parte de la Estética y que además, «si al juzgar de la belleza de pensamientos, dichos o escritos no se quiere disputar de meros gustos, parece necesaria una cierta idea previa (*praenotio*) de esta parte de la Estética».² Es decir, que es necesario que la Estética sea también una cierta crítica, y que establezca el fundamento y el criterio de nuestros juicios de gusto, si no queremos limitarnos a meras disputas de gustos.

Curiosamente, cuando treinta años más tarde, en 1781, Kant se ocupó, en la *Crítica de la razón pura*, de la Estética, no pareció interesarse en absoluto ni por las artes liberales ni por la belleza ni por cosas semejantes, sino tan sólo por las condiciones de posibilidad del conocimiento sensible, pero no de sus condiciones particulares o psicológicas, sino sólo de las condiciones universales y necesarias de tal conocimiento, y por eso la denominó Estética trascendental. Allí Kant se ocupaba de las condiciones de posibilidad de las matemáticas y de la geometría como ciencias, y del espacio y el tiempo como formas puras *a priori* de la sensibilidad, pero no de la belleza y la fealdad ni de la fundamentación de nuestros juicios de gusto. Sin embargo, cuando nueve años más tarde (en 1790), Kant pasó a ocuparse de las artes liberales, de la belleza y la sublimidad y del criterio del gusto, no lo hizo en el contexto

¹ Ponencia presentada en la sesión de clausura del XVIII Congrès de la Societat de Filosofia del País Valencià, Valencia, 27 de marzo de 2010.

² Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Impr. Ioannis Christitiani Kleyb, Traiecti cis Viadrum (Frankfurt del Oder), 1750, § 5.

de ninguna Estética o doctrina general de la sensibilidad, sino en el contexto de una extraña *Crítica del Juicio*. Con ello Kant señalaba algo que había de ser decisivo para la posteridad: que el ámbito de fundamentación de nuestros juicios de gusto no es la sensibilidad (ni la sensación ni el sentimiento ni la emoción), sino más bien la facultad de juzgar (*Urteilkraft*), facultad que ocupa una posición intermedia entre el entendimiento y la razón. Pero, a pesar de que Kant no se ocupaba allí propiamente de la Estética, sin embargo establecía en dicha *Crítica del Juicio* el problema de las condiciones de posibilidad de una Estética como ciencia, entendida ésta como crítica. El párrafo 34 de la *Kritik der Urteilkraft* es absolutamente explícito a este respecto. «No es posible principio alguno objetivo del gusto» —se titula. Y allí Kant nos dice lo siguiente: «A pesar de que los críticos, como dice Hume, pueden disputar más espaciosamente que los cocineros, tienen sin embargo la misma suerte que éstos. El fundamento de determinación de su juicio no lo pueden esperar de la fuerza de razones demostrativas, sino sólo de la reflexión del sujeto sobre su propio estado (de agrado o desagradado), con exclusión de todo precepto o regla».³ Lo que equivale a decir que no es posible una Estética como ciencia. Y sin embargo Kant no establece tampoco esta conclusión. Por el contrario, le abre dos posibilidades a la Estética como disciplina, bien como arte o bien como ciencia. «Es a saber el arte o ciencia de traer a reglas la relación recíproca del entendimiento y de la imaginación». «Ella es *arte* —dice Kant— cuando muestra eso sólo por medio de ejemplos; ella es *ciencia* cuando la posibilidad de semejante juicio la deduce de la naturaleza de esa facultad, como facultad de conocimiento en general. Con esta última sola, como crítica trascendental, tenemos aquí que ocuparnos». La Estética se identifica entonces para él, como arte, con la crítica artística y literaria y, como ciencia, con la propia *Crítica del Juicio*, única posibilidad real para una Estética que pretenda alcanzar el camino seguro de la ciencia. En ambos casos por tanto la Estética se convierte, en la obra de Kant, en crítica: o bien en crítica de arte, o bien en crítica trascendental. «La crítica como *arte* —nos dice Kant— trata solamente de aplicar al juicio de sus objetos las reglas fisiológicas (aquí psicológicas) y por tanto empíricas según las cuales el gusto procede en realidad (sin reflexionar sobre su posibilidad), y critica los productos de las bellas artes, como la ciencia crítica la facultad misma de juzgarlos».⁴

2. VIGENCIA DE SUS PROBLEMAS

Pero, al entender la Estética como crítica, nos seguimos planteando como todavía pertinente para la misma el problema de sus condiciones de posibilidad. Y el problema para la crítica sigue siendo todavía el de la legitimidad o el de la legitimación de su criterio. Y en tanto en cuanto sigue habiendo crítica (artística, musical, literaria), este problema sigue todavía vigente. No hace demasiado tiempo, uno de los críticos españoles más interesados por las cuestiones filosóficas de la crítica de arte le remitió a un conjunto de críticos una serie de reflexiones sobre los problemas de la crítica en la cultura contemporánea. En dicho texto, José Luis Brea, que es el crítico en cuestión, volvía a plantearse el problema de la legitimidad de la crítica en la cultura contemporánea, señalando básicamente dos objeciones fundamentales contra la misma: la cuestión de su moralidad y la cuestión de su veracidad. En aquel texto, que considero importante para la teoría de la crítica contemporánea, ya no se trataba en absoluto del problema general de la crítica de arte, es decir, el problema de la belleza o de la fealdad de las obras de arte —que era sin embargo el ámbito tradicional de la Estética—, sino más bien el problema de su verdad o de su moralidad. Como si la cuestión de la belleza

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 34; trad. modificada de Manuel García Morente, México D. F., 1975.

⁴ *Ibid.*

hubiese quedado ya obsoleta o *demodée* para la crítica contemporánea. Pero lo cierto es que la Estética no se ocupaba tradicionalmente de la verdad o falsedad de las obras ni tampoco de su moralidad, sino más bien de su belleza o fealdad. Por eso, no deja de ser sorprendente que a la crítica misma se le reproche su falsedad o su falta de moralidad, en vez de reprocharle aquello que para ella debería ser decisivo: su fealdad o su falta de belleza. Pero es evidente que una cosa es que la crítica pueda ella misma legitimar o justificar sus juicios de gusto y otra bien diferente el que haya de ser bella o fea, lo mismo que es diferente el que sus juicios lleven consigo determinadas valoraciones morales del hecho de que podamos considerarla inmoral. Sin embargo José Luis Brea en su texto emite algunos juicios de esta índole. «La crítica —afirma allí, por ejemplo— le hace el juego al sistema del arte, tanto allí donde lo bendice como allí donde lo cuestiona».⁵ Y, más adelante dice: «La corrupción del crítico se asegura atenzándolo en esas dos prisiones: la de la institución museo y la periodística. Ni en uno ni en otro escenario es realizable la función crítica».⁶

En otro lugar me he ocupado de la cuestión relativa a la inmoralidad de la crítica de arte,⁷ cuestión que en mi opinión tiene que ver con la pretendida o supuesta inmoralidad del arte mismo, pero ahora me referiré a su relación con la verdad. En el mencionado texto comienza afirmando José Luis Brea: «El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación —tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta —o, lo que es lo mismo: dispersa el significado».⁸

Seguramente esta afirmación (que el objeto de la crítica no es nunca la verdad) no habría llamado la atención en la época de Baumgarten y de Kant, pues precisamente el ámbito propio de la Estética, entendida como crítica, trató de deslindarse frente al de la Lógica y al de la Ética, al modo en que la filosofía antigua distinguía lo bello de lo verdadero y lo bueno. Es más, el propio Kant había dejado establecido, desde la *Crítica del Juicio*, que el juicio de gusto nada tiene que ver con la verdad o la falsedad, cuando afirmaba de modo taxativo que «el juicio de gusto no se funda en modo alguno en conceptos, y no es nunca un juicio de conocimiento, sino sólo un juicio estético».⁹ Pero en la Estética contemporánea, por el contrario, ha venido a ser una especie de lugar común la idea de que las obras de arte expresan también una cierta verdad.

Particularmente ha sido Martin Heidegger, en un texto fundamental para la Estética y la teoría del arte contemporánea, el que más ha insistido en esta relación del arte con la verdad. En «El origen de la obra de arte», una conferencia del año 1936, publicada posteriormente en *Sendas perdidas*, afirmaba Heidegger esto con absoluta contundencia: «Según esto, la esencia del arte sería ese actuar de la verdad de lo existente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen este tipo de obras se las denomina bellas artes, en oposición a las artes artesanales, que elaboran utensilios. No es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la belleza está reservada a la estética».¹⁰

5 José Luis Brea, «La crítica en la era del capitalismo cultural», conferencia leída en los Encuentros sobre crítica de arte, 2005, organizada por la Associació Catalana de Critics d'Art, MACBA, Barcelona, noviembre de 2005, publicado on-line en <<http://www.agenciacritica.net/criticaeck/>>.

6 Id., p. 6.

7 Miguel Cereceda, «Teoría crítica», en <http://agenciacritica.net/archivo/2006/04/teoria_critica.php>.

8 José Luis Brea, loc. cit., p. 1.

9 K. U. § 32.

10 Heidegger, Martin, “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935), publicada en *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1950; trad. esp. de Helena Cortés y Arturo Leyte, *Caminos del bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1996, p. 29.

3. CONCEPTO DE VERDAD EN LA ESTÉTICA DE ADORNO

Por su parte, también Theodor W. Adorno, en su *Teoría estética* de 1970, insistió en el contenido de verdad de las obras de arte, desde una posición filosófica y políticamente enfrentada a la de Heidegger. Pero, a diferencia de Heidegger, que tenía una concepción muy reductiva de la Estética, Adorno entendía que el esclarecimiento de este contenido de verdad de las obras de arte era la tarea propia y legítima de la Estética. «El contenido de verdad de las obras de arte —decía— es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética».¹¹ Por eso, cuando José Luis Brea plantea que «el objeto de la crítica no es nunca la verdad», se está dirigiendo deliberada y conscientemente a una tradición contemporánea que plantea una relación especial del arte y de la Estética con la verdad, como si en el arte hubiese algún modo de conocimiento, y como si la tarea de la crítica fuese, precisamente, la de desvelar o articular conceptualmente este conocimiento.

Y es cierto que la posición de Adorno apunta en esta dirección y por eso identifica también la tarea del arte con la de la filosofía. Precisamente por ello «arte y filosofía —nos dice— son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada en la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico».¹²

Por eso también es por lo que vale la pena acercarse con un poco más de detenimiento a esta cuestión, relativa al contenido de verdad de las obras de arte, para tratar de esclarecer si, a partir de aquí, puede establecerse igualmente la tarea de la crítica. Adorno parecía tener absolutamente claro este último extremo: «Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. Tapices, ornamentación, todo lo no figurativo puede estar esperando de forma intensísima el ser descifrado. La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica».¹³

Pero lo cierto es que, cuando nos preguntamos por las características del mencionado concepto de verdad, nos quedamos un poco desconcertados. Porque para Adorno el contenido de verdad de las obras de arte no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Sin duda está determinado por la expresividad, por el contenido objetivo de dolor que la obra recoge y expresa, pero aún así, tampoco esto es garantía de su verdad. La estética de Adorno es una estética negativa, una estética que rechaza el paladeo y el goce como criterio, y que por eso busca, lejos del viejo concepto de belleza —que se caracterizaba justamente por el agrado y la complacencia en la contemplación— un nuevo concepto de verdad. Pero esta verdad tiene sin embargo tanto que ver con el conocimiento del mundo que las obras de arte nos proporcionan, como con el hecho de que no sean mentirosas, engañosas y falsas. Y esto para el arte es una difícil exigencia, puesto que el ámbito de la mentira, del engaño, de la ilusión y de la falsedad es precisamente el ámbito artístico por excelencia. Por ello Adorno podrá llegar a afirmar: «Las grandes obras no pueden mentir. Aún cuando su contenido sea pura apariencia, tendrá necesariamente verdad; una verdad que las obras atestiguan. Falsas son sólo las que fracasan».¹⁴ Ello sin duda hace que su concepto de verdad nos resulte problemático a la hora de utilizarlo como modelo de conocimiento. Pues Adorno utiliza aquí lo verdadero en el sen-

11 Th. W. Adorno, *Teoría estética*, versión española de Fernando Riaza y Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1989, p. 171.

12 Adorno, loc. cit. p. 174.

13 Id. p. 172.

14 Id. p. 174.

tido de una especial dignidad de las obras de arte, más que en el sentido de un conocimiento objetivo que ellas pudieran proporcionarnos. Y, en cualquier caso, este conocimiento objetivo está determinado, caso de tenerlo, por el contenido de dolor que las obras manifiestan o expresan. Lo que vincularía la estética de Adorno con la tradición romántica de lo sublime (una belleza superior no relacionada con el agrado y la complacencia, sino más bien con el temor, el respeto, el sufrimiento y el dolor), de la que sin embargo querría distanciarse. De hecho Adorno condenaba la búsqueda de una esencia inmutable del arte como *Spätromantizismus*,¹⁵ aunque su propia concepción del arte no dejaba de ser igualmente tardo-romántica.

4. CONCEPCIÓN HEIDEGGERIANA DE LA VERDAD

Pero, si la concepción adorniana de la verdad resulta problemática en su relación con el arte, la concepción heideggeriana no lo va a resultar menos.

Es muy conocido el texto en el que Martin Heidegger formula su posición al respecto. En «El origen de la obra de arte», Heidegger afirma explícitamente la relación del arte con la verdad. Sin embargo esta relación no tiene nada que ver con ninguna adecuación con una realidad exterior, con la que supuestamente la obra coincidiría. No se trata por tanto de que la obra imite la realidad de un mundo exterior, sino más bien de que nos abra un mundo. Ello le permitirá a Heidegger contraponer dos concepciones enfrentadas de la verdad: la concepción lógica, que entiende la verdad como adecuación del intelecto con la cosa, y la concepción ontológica, que concibe la verdad como un descubrimiento o un desvelamiento. «Y según esto sería la esencia de la obra de arte ese ponerse en obra de la verdad de lo existente».¹⁶

Es evidente que la verdad que la obra de arte nos proporciona no tiene nada que ver con el conocimiento que nos proporciona una verdad de tipo lógico. No se trata de una proposición que afirme o niegue algo acerca del mundo, con el que supuestamente podría coincidir. La obra de arte no es verdadera o falsa en este sentido. Se trata más bien de que la obra de arte nos abre un mundo a la contemplación que se encuentra, por así decir, en ella presente y representado. Por eso Heidegger contrapone la concepción griega de la verdad, entendida como *aletheia*, es decir, entendida como desvelamiento o desocultamiento; a la concepción moderna o epistemológica de la verdad, entendida como *homoiosis*, o como «*adaequatio intellectus cum re*». Sin lugar a dudas, si aceptamos el criterio de verdad para acercarnos a las obras de arte, una obra no puede ser verdadera o falsa por la verdad histórica o científica que representa. De hecho, las obras de arte se desenvuelven más bien en el ámbito de la ficción, del engaño y de la apariencia, y considerarlas verdaderas o falsas desde este punto de vista sería un disparate. Sería en efecto un disparate si alguien pretendiese juzgar la *Comedia* de Dante diciendo que no es cierto que Dante pudiese descender acompañado de Virgilio a los infiernos, o que alguien denunciase la falsedad del *Nacimiento de Venus* de Botticelli porque las conchas marinas no flotan y no podrían soportar el peso de una mujer o de una diosa sin hundirse. Y por ese motivo la verdad que Heidegger pretende para las obras de arte tiene más que ver con su carácter de descubrimiento, desvelamiento o de apertura de un mundo.

Pero el problema fundamental para tal concepción de la verdad —como ya se ha señalado en alguna otra ocasión¹⁷— es sin embargo el hecho sorprendente de que Heidegger nos propone una interpretación presumiblemente incorrecta de una determinada obra de arte, y ello nos obliga a examinar las consecuencias de tal interpretación para su concepción de la

15 «La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío». Loc. cit., «Contra la cuestión de sus orígenes», p. 11.

16 Heidegger, loc. cit., p. 29.

17 Vid. Miguel Cereceda, *Problemas del arte contemporáneo*®, Capt. 12, «Arte y verdad: sobre la verdad de unas botas de campesina», CENDEAC, Murcia, 2006.

verdad de las obras de arte. Pues, como es sabido, en «El origen de la obra de arte» Heidegger trata de acercarse al esclarecimiento de lo que sea la esencia de la obra de arte a partir de la pregunta por el origen. Aquí «origen» no es un supuesto origen histórico o mítico del arte, sino más bien aquello de donde procede su esencia. Heidegger por tanto trata allí de esclarecer lo que es propiamente el arte, es decir, el concepto o la esencia del arte, en un momento histórico (1936) en que el concepto mismo de arte, con la aparición del cine y la fotografía y con la divulgación de las prácticas vanguardistas, surrealistas y dadaístas, se ha vuelto oscuramente problemático. El método heideggeriano no procede a partir de la consideración de distintas obras de arte y del esclarecimiento de lo que todas ellas tengan en común, sino que trata de aclarar más bien en qué sentido una obra es un objeto de consideración estética y por tanto en qué sentido es una «cosa», diferente de otras cosas, tales como las herramientas y los instrumentos producidos por el hombre o de las otras cosas y objetos producto de la naturaleza. Aunque parezca fenomenológico, el procedimiento tiene sin embargo mucho de aristotélico, pues no se trata sino de distinguir los productos naturales de los productos artificiales y, dentro de estos, los específicamente artísticos. Es decir, una clásica distinción de géneros y especies.

5. DE NUEVO SOBRE LAS BOTAS

El problema es que, para esclarecer lo que sea una herramienta o un instrumento, a diferencia de las otras «cosas» en general, Heidegger no se sirve inicialmente de un instrumento cualquiera, sino de un instrumento un tanto chocante y sorprendente, en tanto instrumento del pensar: un par de botas. Servirse sin embargo de un par de botas como instrumento del pensar no es, en el caso de Heidegger, una elección ingenua. El autor de «Caminos del bosque» (*Holzwege*), el autor de «En camino al habla» (*Unterwegs zur Sprache*), el autor de «Hitos» (o como quiera que se haya traducido aquí *Wegmarken*) concebía fundamentalmente su obra como un encaminarse y la tarea del pensar como un «trazar surcos sobre el lenguaje»¹⁸ como los surcos que el campesino abre sobre el campo. El autor que concibe sus obras como caminos más que como obras («Wege nicht Werke»), se remite con ello sin duda a toda una tradición peripatética de la filosofía, para la que —como quería Nietzsche— «sólo tienen valor los pensamientos caminados».¹⁹ Sin embargo, las botas que Heidegger utiliza aquí como «instrumento del pensar» no son dos botas reales, sino —lo que complica más las cosas— dos botas pintadas. En ello, para nuestra sorpresa, Heidegger actúa de nuevo como Aristóteles, en la *Física*, quien queriendo caracterizar la *physis* como un tipo de producción especial, diferente de la producción natural, se sirve sin embargo, para explicar el proceso de la producción natural, de ejemplos cuyo modelo no sólo es artificialista, sino lo que es más sorprendente, específicamente artístico. Así, por ejemplo, cuando Aristóteles explica la que posteriormente dio en llamarse la «causa material», afirma en el Libro II de la *Física*: «se dice que es causa aquel constitutivo interno de que algo está hecho, como por ejemplo el bronce respecto de la estatua o la plata respecto de la copa, y los géneros del bronce y de la plata».²⁰ Del mismo modo parece proceder Heidegger cuando quiere explicar lo que es una cosa y para explicar lo que es una cosa se sirve de un instrumento, pero, para explicar lo que es un instrumento, se sirve de una obra de arte. Sin duda el procedimiento puede resultar algo engorroso

18 «Con su decir, el pensar traza en el lenguaje surcos apenas visibles. Son aún más tenues que los surcos que el campesino, con su paso lento, abre en el campo». Martin Heidegger, «Carta sobre el humanismo», Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, publicada por Alianza Editorial, Madrid, 2000.

19 F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, § 34.

20 *Phys.* II, 194 b

y confuso, sobre todo porque Heidegger ni siquiera nos propone una obra de arte determinada para la contemplación, sino una indeterminada, aunque supuesta, cuya indeterminación va a resultar sin embargo muy problemática.

Tomaremos como ejemplo (*als Beispiel*) un utensilio corriente: un par de botas de campesino (*ein Paar Bauernschuhe*). Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar (*Vorlage*) de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa (*eine unmittelbare Beschreibung*), no estará de más ofrecer una ilustración (*die Veranschaulichung*) de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico (*eine bildliche Darstellung*). Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh (*ein bekanntes Gemälde von Van Gogh*), quien pintó varias veces tales botas.²¹

Si prestamos atención al modo en que Heidegger se expresa, veremos que su intención no es en principio la de hablar de una obra de arte determinada. De hecho, lo que quiere es hablar en general de un instrumento (*ein Zeug*) y para ello se sirve de un ejemplo usual, corriente, habitual (*ein gewöhnliches Zeug*), y pretende describirlo sin teorías filosóficas (*ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben*). Tal vez sea esta falsa aspiración de ingenuidad filosófica la que trae consigo todos los problemas posteriores. ¿Es realmente posible describir un objeto sin ninguna teoría filosófica? El propio Heidegger es el primero en enseñarnos en su texto que no hay cosa ni objeto que pueda ser descrito o contemplado sin teorías filosóficas. ¿Y cómo había de ser ello posible si ya el propio objeto y la cosa son conceptos filosóficamente elaborados? Y aún así, el filósofo trata de adentrarse en una mirada fenomenológicamente pura, desprejuiciada, como si fuese posible ver y describir lo que hay, sin más. Pero la prueba de que su procedimiento es engañoso, es que no se detiene en la descripción de unas botas determinadas cualesquiera, sino en una representación figurativa de las mismas (*eine bildliche Darstellung*). Nos encontramos aquí ante una metafísica de la ejemplaridad, en la que el arte aparece como ejemplificación ejemplar del ejemplo.

Pero, lo que más nos interesa de este ejemplo es el modo en que nos proporciona un modelo de interpretación de una obra de arte y, lo más sorprendente de todo, el modo en que, pretendiendo describirla filosóficamente sin prejuicios, nos presenta una interpretación *incorrecta* de la misma. Pues, en primer lugar, Heidegger juega en este texto a hablar de unas supuestas botas en general que todo el mundo reconoce. «Todo el mundo sabe como son». Por ello habla a veces de unas botas cualesquiera, sin especificar cuáles y sin ningún ejemplo gráfico (*keine bildliche Darstellung*) de las mismas y, otras veces, habla de las botas pintadas por Van Gogh, aunque sin especificar tampoco cuáles. Pues es sabido que Van Gogh pintó al menos ocho cuadros diferentes de zapatos o de botas.

Pero Heidegger escribe ora de estas botas imaginarias, ora de unas botas de campesina, ora de las botas pintadas en el cuadro de Van Gogh. Y el problema es que, en su ejemplo y en su interpretación, las tres botas se van entremezclando confusamente, de modo que al final uno no sabe si el filósofo se refiere a unas o a otras y, lo que es peor, complica innecesariamente nuestra comprensión de la distinción entre la cosa (*das Ding*), el instrumento (*der Zeug*) y la obra de arte (*das Kunstwerk*). Distinción que sin embargo se pretende esclarecer.

En principio Heidegger se refiere al ejemplo imaginario de un modo un poco retorcido, pues, aunque nos propone la consideración del cuadro, nos habla sin embargo de un zapato en general. Es decir, ni un zueco ni una alpargata, sino de un zapato. «*Jedermann weiß, was zum Schuh gehört*». Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato y sin embargo parece que una cosa tan elemental no es tampoco tan sencilla:

Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh —dice Heidegger— quien pintó varias veces semejante calzado. ¿Pero qué es lo que puede verse aquí? Todo el mundo sabe qué es

21 Heidegger, «El origen de la obra de arte», loc. cit. p. 26. Aquí la traducción ha sido ligeramente modificada.

lo que le pertenece a un zapato. A menos que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, allí encontramos la suela de cuero y el empeine, ambos unidos mediante costuras y clavos. Tal instrumento sirve para calzar los pies. Dependiendo de su utilidad, sea para el trabajo del campo o para la danza, son diferentes su materia y su forma.²²

El propio Heidegger nos dice que no es lo mismo un zueco que una alpargata y que tampoco es lo mismo unas botas para trabajar en el campo que unos zapatos para bailar. Con ello complica el ejemplo, pero complica también la interpretación de la obra. Pues refiriéndose todavía no a los zapatos de Van Gogh, sino al ejemplo supuesto, se produce en su texto un sorprendente desplazamiento semántico, entre botas de campesino y zapatos de baile que termina deslizando también el género y la pertenencia de las botas. Y, aunque todo el mundo sabe «*was zum Schuh gehört*», no todo el mundo sabe sin embargo «*Wem gehören die Schuhe*» (¿A quién pertenecen los zapatos?). Y la cuestión que Heidegger va a poner ante nuestros ojos es más bien ésta, al desplazar la idea de los zapatos de campesino (*ein Paar Bauernschuhe*) a los de la campesina: «*Die Bäuerin auf der Acker tragt die Schuhe*» La campesina lleva los zapatos en el campo —afirma Heidegger. Y lo más sorprendente: «*Hier erst sind sie, was sie sind*». Sólo aquí por primera vez son ellos lo que ellos son. ¿Sólo cuando los lleva la campesina por el campo llegan los zapatos a ser zapatos?

Heidegger ha pasado de hablar de los zapatos pintados por Van Gogh a unos zapatos supuestos que todo el mundo conoce, y de estos zapatos supuestos a unos zuecos, unas alpargatas, unos zapatos para trabajar en el campo y, por último, a unos zapatos de baile. Y bailando, de zapato en zapato, ha ido saltando sin embargo hasta los zapatos de una campesina. Y entonces la pregunta ya no es tan sólo qué son unos zapatos o, mejor dicho, «*Was das Zeug in Wahrheit ist?*» (¿Qué es verdaderamente el instrumento?), sino más bien la cuestión: ¿de quién son estos zapatos? Parece que nos encontrásemos aquí ante el problema general de la Cenicienta: «*keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh passt*». »Ninguna otra será mi mujer —escriben los hermanos Grimm en 1812— sino aquella a cuyo pie le quede bien esta zapatilla dorada». ²³ Y, en rigor, a quien aquí estamos buscando es en realidad, como el príncipe de la Cenicienta, a aquella campesina a la que le queden bien las botas de Van Gogh. Porque es sabido que éste es el problema fundamental de la interpretación que hace Heidegger del cuadro de Van Gogh: que no se sabe de dónde sale su atribución a campesina alguna. De modo que, en su interpretación, se produce un desplazamiento semántico de la contemplación de un par de zapatos, a interpretarlos como un par de botas de campesino y, un desplazamiento genérico, del masculino al femenino.

Como es sabido fue Meyer Schapiro, un historiador del arte de origen judío y orientación marxista, el que le pidió por carta a Martin Heidegger que le aclarase por favor a qué cuadro de Van Gogh se refería en concreto. La respuesta de Heidegger aclaraba que se trataba de «uno que vio en una exposición en Ámsterdam, en marzo de 1930». ²⁴ De lo que Schapiro concluyó que se trataba, sin lugar a dudas, del número 255 del catálogo de La Faille, ²⁵ el primer catálogo razonado de la obra completa del artista. Pues en aquella exposición sólo se exhibieron dos cuadros de zapatos o de botas de Van Gogh, el mencionado 255 de La Faille y otro de la misma fecha con tres pares de zapatos, pero que en modo alguno se corresponde con la descripción dada por Heidegger.

22 Ibid. trad. modificada.

23 Brüder Grimm, *Aschenputtel en Kinder- und Hausmärchen*, 1. Auflage: 2 Bände 1812, 1815; texto disponible en <<http://www.fln.vcu.edu/grimm/aschen.html>>.

24 Meyer Schapiro, «La naturaleza muerta como objeto personal. Unas notas sobre Heidegger y Van Gogh», en *Estilo, artista, sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Ed. Tecnos, Metrópolis, Madrid, 1999, p. 149.

25 J.-B. de la Faille: *L'Œuvre de Vincent van Gogh*, Catalogue raisonné, ouvrage accompagné de la reproduction de plus de 1.600 tableaux, dessins, aquarelles et gravures du Maître. 6 vols. Les Éditions G. van Oest, Paris & Bruxelles, 1928.

Pero, una vez identificado el cuadro, la siguiente observación de Schapiro al respecto, sin embargo, era demoledora: »de ninguno de estos cuadros, ni de ninguno de los otros, podríamos decir de un modo apropiado que un cuadro con unos zapatos pintados por Van Gogh expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo. Son los zapatos del artista, por entonces hombre plenamente de ciudad».²⁶ Schapiro cita el testimonio de Gauguin a favor de su convicción de que se trata de los zapatos del propio Van Gogh y no de los de una campesina. Pues Gauguin vivió con Van Gogh en Arles en 1888, y en sus *Memorias* cuenta cómo Van Gogh pintaba sus propios zapatos como una especie de testimonio casi religioso de todo lo que había caminado, recorrido y vivido con ellos. Y por eso pintar sus zapatos era para Van Gogh como una especie de autorretrato.

Por ello la interpretación incorrecta de Heidegger da lugar a muchas cuestiones. La primera sin duda tiene que ver con el interesante desplazamiento sexual de los zapatos. ¿Cómo y por qué unos genéricos zapatos de campesino (*Bauernschuhe*) terminan convirtiéndose en los zapatos de una campesina (*eine Bäuerin*)? ¿Tienen género o sexo los zapatos?

Este desplazamiento nos lleva de inmediato a pensar en el fetichismo, al que el simbolismo sexual de los zapatos suele estar asociado. Es curioso señalar que, en la misma época en que Vincent Van Gogh pintara en París y en Arles (1886-1888) algunos de los principales cuadros de esta serie de botas o de zapatos, pintó también algunos desnudos femeninos y algunas escenas de burdel, en las que es posible contemplar este elemento fetichizado de los zapatos. Particularmente interesante al respecto me parece un pequeño lienzo, pintado en París a principios de 1887, en el que aparece una mujer desnuda, recostada sobre un lecho, llevando unas medias blancas y unos zapatos.²⁷ A juzgar por los bocetos y los dibujos preparatorios se trata de una mujer de una belleza bastante ordinaria. No podríamos esperar menos de una prostituta de burdel barato, como los que pinta Van Gogh, pero a juzgar por sus rasgos exagerados y casi caricaturescos podríamos pensar que se trata de una campesina. Una campesina que lleva puestas unas botas. ¿Se trata acaso de la campesina en la que pensaba Heidegger?

6. SOBRE EL FETICHISMO DE LA VERDAD

¿Cuál es la función de los zapatos en el desnudo femenino?

Sin lugar a dudas el zapato de tacón eleva la estatura, marca más las caderas, realza los glúteos y acentúa mecánicamente el contoneo o el bamboleo de las caderas en la marcha, lo que produce una cierta atracción sexual en los varones. ¿Pero cuál es la función que tienen unos zapatos (aunque no sean de tacón) en un cuerpo desnudo, sobre un lecho? Sin duda, mecánicamente, no tienen ninguna función, ni alargan la pierna ni estilizan la figura ni tampoco permiten acentuar la forma y disposición de las caderas. Para colmo, los zapatos sobre la cama ensucian las sábanas. Y por tanto es necesario preguntarse cuál es el sentido o el suplemento libidinal que otorgan los zapatos a la representación del desnudo. Este sentido es evidente en la representación tradicional de la pornografía, que acostumbra representar mujeres desnudas en la cama, reclinadas, recostadas o arrodilladas, luciendo espectaculares zapatos de tacón alto. Zapatos que, en esta disposición horizontal, también es evidente que no pueden ejercer ninguna de sus funciones mecánicas. Necesario será por tanto admitir que ejercen una función de suplemento libidinal, característica del fetiche.

En su ensayo sobre el fetichismo de 1927, Sigmund Freud ha relacionado el fetichismo con el sustituto del falo de la mujer y, en cuanto tal, «perdura —en su opinión— como el

²⁶ Meyer Schapiro, id.

²⁷ Vincent Van Gogh, *Mujer desnuda*, París, principios de 1887, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda.

signo del triunfo sobre la amenaza de castración y de la protección contra ella y le ahorra al fetichista el devenir homosexual, en tanto presta a la mujer aquel carácter por el cual se vuelve soportable como objeto sexual».²⁸ Como sustituto del falo ausente de la mujer es evidente que, por pobre que nos parezca la explicación freudiana, el objeto fetiche tiene entonces su sentido como suplemento libidinal, en las representaciones pornográficas de mujeres desnudas y calzadas con tacones altos, y ello podría igualmente justificar su utilización en el cuadro de Van Gogh. ¿Pero cuál sería el desplazamiento fetichista que se opera entre la contemplación de un par de botas pintadas y su consideración, sexualmente determinada, como «un par de botas de campesina»? ¿Cuál es la sexualidad de unos zapatos? ¿Qué sexo manifiestan unas botas?

Tal vez no sea ocioso señalar que Heidegger está hablando también en este texto de un desvelamiento o de un desnudamiento: aquel que presenta a la verdad bajo la forma de la *aletheia*, como el desocultamiento o el desvelamiento de lo existente. Y es bien posible que en este «desnudamiento de la verdad» las botas o los zapatos traigan consigo ese interesante suplemento libidinal. La tradición iconográfica nos representa a la verdad como una mujer desnuda. Cesare Ripa nos dice que «se la representa desnuda para denotar que la sencillez le es natural».²⁹ ¿Pero qué tipo de sencillez representaría una alegoría desnuda de la verdad calzada con medias y con botas?

Pero en segundo lugar la interpretación de Heidegger nos plantea la cuestión de si todo lo que se deduce de una interpretación incorrecta será igualmente incorrecto o incluso directamente falso. «Ha sido la obra de arte —escribe Heidegger— la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras».³⁰ Pero lo que Heidegger deduce a partir de su observación del cuadro de Van Gogh es, en primer lugar, el ser propio del zapato; en segundo lugar, el ser instrumento del instrumento y, por último, nada menos que la esencia del arte. «*So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*».³¹ Y según esto sería entonces la esencia del arte el ponerse en obra de la verdad de lo existente.

Sin embargo es evidente que, como su interpretación de la obra de Van Gogh es incorrecta, las consecuencias que el filósofo deduce no se siguen lógicamente. Aunque de ello no podríamos pretender que sean incorrectas o directamente falsas, pues ello supondría una falacia. «Si las botas pintadas por Van Gogh son las botas de una campesina, entonces se nos abre el mundo del campo y de la tierra, se nos muestra la verdadera esencia de las botas como botas, se nos revela además la esencia del instrumento como instrumento, se nos manifiesta en tercer lugar la esencia de la obra de arte y, por último, se nos abre la concepción griega de la verdad, entendida como *aletheia*». ¿Pero qué sucede si las botas pintadas por Van Gogh resultasen ser, como sugiere Meyer Schapiro, los botas del propio Van Gogh? Es evidente

28 Sigmund Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud*, Standard Edition, ordenamiento de James Strachey, Volumen 21 (1927-31), Fetichismo (1927)

29 «Verità: Una bellissima donna ignuda, tiene nella destra mano alta il Sole, il quale rimira, et con l'altra un libro aperto con un ramo di palma et sotto al destro piede il globo del mondo. Verità è un habitò dell'animo disposto a non torcere la lingua dal dritto et proprio essere delle cose, di che egli parla et scrive, affermando solo quello che è, negando quello che non è, senza mutar pensiero. Ignuda si rappresenta, per dinotare che la simplicità gli è naturale; onde Euripide in Phaenissis dice esser semplice il parlare della verità, né li fa bisogno di vane interpretationi, perciocché ella per sé sola è opportuna». Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Ed. de 1611.

30 Martin Heidegger, loc. cit. p. 28.

31 Loc. cit. p. 25.

entonces que, en primer lugar, no se nos abriría el mundo del campo ni el de la campesina en aquellas botas, sino otro mundo bien diferente. Schapiro sugiere interpretar estas botas como una especie de autorretrato. «Para un artista —afirma— aislar sus zapatos gastados como tema de un cuadro significa expresar su preocupación por las fatalidades de su ser social».³² Pero entonces es otro mundo bien diferente el que se nos abre. Acaso el mundo de la ciudad, el mundo de la bohemia, el mundo del artista genial como ser solitario, incomprendido, desclasado y rechazado; acaso también el mundo de los burdeles y de la *absenta*, de la *joie de vivre*; acaso también el del misionero solitario entre los mineros del Borinage, el del predicador loco e iluminado... En realidad, hay tantos mundos posibles en la contemplación de una obra de arte... ¿Cómo decidir cuál es el verdadero? ¿Cuál de ellos es el que la obra nos otorga *verdaderamente*?

Y sin embargo Heidegger insiste en que la obra de arte se manifiesta (se pone en obra o, mejor dicho, actúa) la verdad de lo existente. ¿Cómo afecta esto a su concepción de la obra de arte? Y sobre todo, ¿cómo afecta esto a su concepción de la verdad? Es cierto que esta concepción de la verdad ha sido deducida a partir de una interpretación incorrecta de un cuadro. ¿Pero es por ello falsa o, mejor dicho, incorrecta? Heidegger afirma no pretender que la obra de arte sea verdadera en el sentido de la adecuación, sino tan sólo en el de la *aletheía* o el del desocultamiento. Y con ello le otorga prioridad a la concepción ontológica de la verdad sobre la verdad puramente lógica. Pero, al proponernos una interpretación incorrecta de un cuadro, es decir, una interpretación que no se adecua con los hechos, también es cierto que, con ello, la concepción lógica de la verdad, entendida como *homoiosis* le devuelve la medida a la concepción ontológica, entendida como *aletheía*. Pues, al enfrentarse con los hechos, su interpretación de la obra de arte resulta incorrecta.

7. LA VERDAD COMO CORRECCIÓN

Es por ello por lo que vemos emerger aquí una tercera concepción de la verdad, una verdad de la que Heidegger no habla en este texto, pero que sin duda conocía, y a la que me gustaría remitirme sin embargo con un poco más de detenimiento, pues es posible que en ella se escenifique, mucho mejor que en las otras dos, el tipo de verdad característico de las obras de arte. Se trata de la concepción de la verdad entendida como *corrección*. Frente a la verdad ontológica, entendida como *aletheía* (desvelamiento) y frente a la verdad lógica, entendida como *homoiosis* (adecuación), podríamos decir que emerge un tercer tipo de verdad, una verdad a la que podríamos denominar verdad crítica o estética y a la que en griego se denomina *orthotés* y en latín *rectitudo*.

Heidegger dedicó un seminario en el semestre de invierno de 1942-43, el momento más álgido de la Segunda Guerra Mundial, a discutir la cuestión de la concepción griega de la verdad, en la obra de Heráclito y Parménides. En dicho seminario, publicado en 1982, Heidegger habla de esta tercera concepción de la verdad. Nos dice al respecto que «la verdad como «corrección» no es de la misma esencia que la verdad como «desocultamiento». La oposición de corrección e incorrección, de la validez e invalidez, puede agotar la esencia opuesta de la verdad para el pensar más tardío y, sobre todo, para el pensar moderno. Pero esto no decide nada sobre las posibles oposiciones concernientes al «desocultamiento» pensado por los griegos».³³ Y, aun cuando insiste en que se trata de una transformación romano-cristiana de la idea griega de la verdad y, en cuanto tal, de un olvido de la misma, no por ello deja de reconocer la pertinencia de esta tercera concepción en la cultura contemporánea,

³² Meyer Schapiro, loc. cit., p. 152.

³³ Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, Bd. 54, Parmenides*, Ed. de Manfred S. Frings, trad. de Carlos Másmela, Akal, Madrid, 2005, p. 37

aunque como uno de los modos del olvido de la verdadera verdad. «La *veritas* entendida de manera cristiana como *rectitudo animae*, es decir, como *iustitia* —nos dice— proporciona a la esencia moderna de la verdad su carácter en el sentido de la seguridad y la certidumbre de la existencia humana y de su comportamiento. Lo verdadero, *verum*, es lo correcto, lo que garantiza la seguridad, y en ese sentido lo justo».³⁴

Lo interesante de esta concepción de la verdad es no sólo su desplazamiento ético, como justicia, hacia la idea de corrección moral, apuntada por Heidegger, sino también su componente estético. En efecto, desde el punto de vista del conocimiento, lo correcto significa tanto algo exacto como verdadero. Un conocimiento es correcto, una respuesta es correcta, lo mismo que un cálculo verdadero y bien hecho es finalmente correcto. La verdad, en el sentido de la corrección no es una mera adecuación con los hechos, sino más bien una coherencia general del estado de cosas dado. Por eso, cuando decimos que la interpretación de Martin Heidegger de la obra de Van Gogh es incorrecta, su incorrección no se deriva tanto de una inadecuación lógica con un determinado hecho atómico en el mundo,³⁵ ni siquiera de un cálculo equivocado, cuanto de la incoherencia con el contexto en que se produjo el cuadro de Van Gogh, así como con la interpretación que del mismo nos proporcionaron sus contemporáneos.

En segundo lugar, la corrección, entendida como *orthotés*, tiene un claro sentido político y moral, no sólo en el sentido cristiano de la rectitud moral, sino también en el sentido de lo políticamente correcto. Y desde luego este es un sentido decisivo para la crítica de arte contemporánea, más frecuente de lo que habitualmente se piensa. Pero en tercer lugar la corrección, entendida como *orthotés*, tiene también un interesante sentido estético, no sólo cuando se refiere a la interpretación correcta o incorrecta de una obra de arte —y por tal me refiero no sólo a la hermenéutica de las obras, sino también a la interpretación dramática de un texto o a la interpretación musical de una partitura que, sin lugar a dudas puede ser correcta o incorrecta—, sino también a la ejecución formal de una obra de arte, lo que se refiere, por ejemplo, a la composición de un cuadro o también a la ejecución de unos pasos de baile.

Por eso, cuando recientemente el catedrático de Estética, Román de la Calle, presentó su dimisión como director del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MUVIM), negándose a aceptar imposiciones intolerables y restricciones a la libertad de expresión, y cuando citaba la autoridad moral e intelectual de otro catedrático de Estética, José María Valverde, invocando el dictum «Nulla ética sine aesthetica»³⁶ con el que éste dimitiera de su cátedra, en solidaridad con los catedráticos expulsados por el franquismo; no hacía con ello más que recordar ese mismo carácter ético de la Estética, ese componente estético y a la vez moral de la corrección, que aquí queremos traer también a colación.

En este sentido, la corrección es el verdadero criterio estético, epistemológico y moral de la crítica contemporánea. De hecho es así como ella juzga las obras de arte de la cultura con-

34 Loc. cit. p. 69.

35 *Pues, como quería Nietzsche, «el hecho es siempre estúpido y, en todo tiempo, ha sido más semejante a una vaca que a un dios», Friedrich Nietzsche, Consideraciones intempestivas. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida.*

36 «No puedo dejar de revivir, en estos momentos coyunturalmente tensos (...) las palabras de mi maestro, el profesor José María Valverde (ambos como sabes, hemos sido Catedráticos de Estética y Teoría de las Artes de distintas universidades, y yo aún sigo siéndolo); palabras bien conocidas por todos, pronunciadas/escritas en aquella dimisión suya, en una época bien triste y lejana de censuras y ceses.. «Nulla aesthetica sine etica». Implicado en la especialidad de mis estimadas disciplinas, más de una vez he propuesto, como eficaz complemento, darle la vuelta al citado «dictum», precisamente por las distintas orientaciones que invaden nuestra época, revisando las herencias de la modernidad: «Nulla etica sine aesthetica»». Román de la Calle, «Carta de dimisión», dirigida a Salvador Enguix Morán, Diputado del Área de Cultura, Excma. Diputación de Valencia, Valencia, 9 de marzo de 2010.

temporánea, valorando sus componentes morales, sus connotaciones políticas, sus evidentes patrañas, difamaciones o falsedades, así como sus verdades como puños. Y, por supuesto también, sus cualidades estéticas y la corrección formal de su ejecución.

Por ello me permitiré poner un par de ejemplos (aprovechando el carácter ejemplar del arte) para que se pueda ver mediante ellos cómo procede la crítica contemporánea. El primero tratará de mostrar la distancia de la crítica contemporánea frente a una estética bella y puramente complaciente, aunque de bastante aceptación popular. El segundo ejemplo buscará, por el contrario, mostrar cómo obras estéticamente problemáticas, casi desagradables de apariencia e incluso moralmente conflictivas se afianzan sin embargo como obras importantes del arte contemporáneo.

Para ejemplificar el primer modelo de crítica me remitiré a la obra de dos prestigiosos artistas internacionales de amplio reconocimiento, cuyo trabajo goza además de considerable aceptación popular, a juzgar por sus cotizaciones y por su reiterada presencia en la mayor parte de las ferias internacionales de arte contemporáneo.

8. VANESSA BEECROFT

El trabajo de Vanessa Beecroft tiene que ver originalmente con el problema de la belleza del cuerpo y de la propia aceptación. Obsesionada en su juventud con la línea y el aspecto físico exterior, la artista reconoce haber padecido en su adolescencia problemas alimenticios de tipo anoréxico o bulímico, así como una cierta obsesión por el ejercicio físico. Sin lugar a dudas sobre ella, al igual que sobre otras muchas adolescentes, hacía estragos la moderna cultura de la imagen, estereotipada en la extrema delgadez de las modelos de revistas de moda. A partir de ahí todo su trabajo afronta el problema general de la belleza en la cultura contemporánea, como problema de partida.

La cultura de la imagen codifica todo nuestro mundo. Primero la fotografía, después el cine y, finalmente, la televisión han modificado no sólo la moda y la percepción de la propia imagen, sino también nuestras relaciones sociales y los modos de pensar el éxito, el reconocimiento y la propia realización individual. Frente a los viejos modelos de realización humana (el héroe, el sabio, el santo), la cultura de la imagen introduce una distorsión en la recepción del imaginario social y de su reconocimiento, de modo que ahora, más que por las acciones gloriosas, por la erudición, los conocimientos, las invenciones o los descubrimientos extraordinarios, o por la virtud de una vida entregada a los demás, se pretende el triunfo y el reconocimiento social únicamente por la propia imagen. De este modo aparece, a mediados del siglo XIX la figura del *dandy*, del que Baudelaire afirmaba, en *Mi corazón al desnudo* que «debe ser sublime sin interrupción: debe vivir y dormir ante un espejo».³⁷ Pero, si la figura del *dandy* estaba todavía codificada según un modelo fotográfico y un reflejo narcisista en el espejo, la cultura contemporánea de la televisión ha terminado generando el *friqui*, que vive y duerme delante de una cámara o de una pantalla de televisión (o de ordenador). Alguien que vive pendiente de su imagen mediática.

La obra de Vanessa Beecroft sin duda se corresponde a este momento de la cultura de la imagen, en que la apariencia física, el cuerpo y la vida de muchas mujeres (y también de muchos hombres) se pone en función de un estereotipo ideal de la belleza, divulgado fundamentalmente por las revistas de moda. Sus performances presentan generalmente a jóvenes modelos, vestidas solamente con bragas y sujetador, con medias y tacones altos, que se muestran ante el espectador en grupos, a veces de hasta cuarenta mujeres, siempre con las mismas características: suelen ser chicas jóvenes, sexualmente atractivas, a veces llevan pelucas y a

³⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, 2 tomes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976; vol. 1, p. 678.

veces no, a veces llevan abrigos de pieles y a veces no, a veces llevan bragas y a veces no pero, por lo general, siempre llevan zapatos de tacón alto. Se presentan ante el espectador de pie, en silencio, en una formación más o menos rígida, aunque permanecen en esta posición durante dos o tres horas, hasta que, ya cansadas o aburridas, tienden a perder su inicial posición estática, a sentarse e incluso a tumbarse por el suelo.

Podríamos decir que, por un lado, el trabajo de Vanessa Beecroft ejemplifica el sometimiento y la esclavitud de las modelos a una disciplina de la imagen que las tiraniza como objetos sexuales. Este componente crítico o polémico de su obra podría venir acentuado por el hecho de que, en las fotografías y vídeos de la propia artista, no se presenta tanto el atractivo sexual de las modelos, cuanto sus gestos de inquietud, de agotamiento o de cansancio. Este carácter crítico e incluso socialmente comprometido de su obra vendría a confirmarse aún más en acciones como la presentada en la Bienal de Venecia de 2007 (VB61), titulada «Still death! Darfur still deaf!» en la que unas treinta modelos negras desnudas, tendidas sobre un lienzo blanco, eran cubiertas de pintura roja. La alusión a las matanzas de Darfur parecía explícita y el compromiso ético y político de la artista parecía quedar así fuera de toda duda.

Sin embargo, un examen más detenido de su trayectoria nos hace pensar el sentido de su obra de otro modo.

Desde las primeras performances de los años noventa, las modelos de Vanessa Beecroft suelen ser modelos profesionales muy monas, que se presentan ante el espectador en una actitud erguida y estática a la vez, como objeto de contemplación. Estas modelos aparecen siempre semidesnudas, a veces con pelucas y a veces sin ellas, pero siempre o casi siempre con zapatos de tacón alto. De modo que podríamos decir que el elemento común a la mayor parte de las performances de Beecroft es el zapato de tacón.

El zapato de tacón aparece así por un lado como el elemento estereotipado de la fetichización de la sexualidad femenina, a la vez que como el instrumento de su martirio y su sumisión a los ideales de una belleza despótica. Por lo tanto, lo que en principio estas modelos representan es a sí mismas como modelos. Y no cabe duda de que el éxito popular de la obra de Beecroft depende aparentemente de esta característica: nos presenta a la contemplación modelos haciendo de modelos. Es por tanto una meditación sobre la belleza tal como es percibida en la cultura contemporánea. Las declaraciones al respecto de la propia artista parecen abundar en esta dirección.³⁸

Pero esta meditación acerca de la belleza sin embargo abusa de los componentes eróticos y pornográficos de la representación, utilizando en realidad como reclamo precisamente aquello que denuncia. La prueba de que su denuncia es falsa es que ni el espectador ni el coleccionista quedan contrariados en su contemplación. Nadie compadece a las modelos. Su sufrimiento parece una tontería en relación al trabajo que realizan. Por el contrario, lo que los espectadores reciben es la gratificación inmediata de la contemplación de una mujer bella semidesnuda. En ningún momento de las performances se cuestionan esta percepción, ni siquiera cuando las bellas modelos caen rendidas por el suelo, lo que por el contrario acentúa aún más la disposición erótica de la escena, tal como recogen las propias fotografías de la artista. Por eso Beecroft vende sus obras en las mejores galerías a precios elevados, y expone en los mejores museos de todo el mundo. Si la percepción de sus modelos semidesnudas provocase la angustia, el temor o el rechazo del espectador, obligándole a poner en cuestión la complacencia erótica en la contemplación de la belleza, las chicas de Vanessa Beecroft no habrían servido para adornar culturalmente los bolsos y las maletas de Louis Vuitton, tal como hizo en su exposición de París en 2005.

38 «She said, with a bit of youthful arrogance, that the true beauty of women has never been reflected in art or fashion, implying that she aims for greater accuracy by presenting the real thing in this highly artificialized, structured form». Roberta Smith, Critic's Notebook: «Standing and Staring, Yet Aiming for Empowerment», *The New York Times*, May 6, 1998.

Abusar de los componentes eróticos y pornográficos no tiene en sí mismo nada de moralmente condenable en el arte contemporáneo. Por el contrario, la impregnación pornográfica es una de sus características propias y sería un disparate que nos escandalizásemos moralmente por lo que ya es habitual en todos los medios de comunicación. La crítica que simplemente se limitase a condenar este extremo no sería más que una crítica mojigata. El problema no es sólo el carácter pornográfico de sus representaciones, sino más bien la utilización de una imagen estereotipada de la mujer, imagen que Vanessa Beecroft remite a la tradición de la pintura y de la escultura clásicas,³⁹ que desde luego no le sería tolerada a ningún varón sin tener que soportar la acusación de «machista». Pero, como la artista es una mujer, parece que pudiese sortear este reproche y que, como mujer, le estuviesen permitidas algunas cosas que a un varón no le estarían toleradas. Sin embargo, tampoco es éste directamente el problema. El problema del trabajo de Vanessa Beecroft reside más bien en la utilización de la imagen del cuerpo de la mujer para denunciar hipócritamente aquello de lo que en realidad se está beneficiando: instrumentaliza eróticamente el cuerpo de la mujer para denunciar la instrumentalización erótica del cuerpo de la mujer. Su trabajo es por tanto falso, pero no en el sentido de que no nos abra un mundo a la contemplación o de que nos abra un mundo falso (el mundo de la moda, de las modelos y las pasarelas, etc.), sino más bien en el sentido de que es hipócrita, de que denuncia con la boca pequeña aquello que en realidad lo hace posible. Frente a esta falsedad consustancial de su trabajo, todas sus otras denuncias se vuelven irrisorias, por más brutales y descarnadas que sean las realidades que su obra nos desvela.

Aquí la crítica se enfrenta a un problema un tanto sorprendente. Por un lado, se ve en la obligación de enfrentarse a una contemplación estética agradable, lo que tradicionalmente podríamos caracterizar como «la bella representación de un objeto». Como además se trata de un objeto bello, la crítica se ve aquí en la exigencia de condenar el paladeo y el goce, como formas inmorales de deleite estético. Pero a su vez esta supuesta inmoralidad se le presenta a la crítica de arte como mera mojigatería, si lo único que se condena es la utilización pornográfica del cuerpo femenino. Por eso la crítica se desplaza de esta posición un poco más y condena en realidad la falsedad de la obra de arte. Es cierto que aquí la idea de falsedad tiene un elevado contenido moral, puesto que en último término lo que se condena es la falsedad hipócrita de una obra, pero con ello se denuncia también que su contenido implícito no responde a verdaderas exigencias del arte, sino única y exclusivamente a exigencias comerciales. En suma, son falsas.

9. JULIAN OPIE

Un problema semejante, aunque con una especificidad diferente, nos plantea el reconocimiento y el triunfo internacional de otro artista exitoso. Se trata de Julian Opie, otro artista que también hace en su trabajo una utilización descarada de la estética seductora y sexy de la imagen estereotipada (sobre todo en la publicidad) del cuerpo de la mujer. Aunque la obra de Julian Opie tiene mayor fundamento teórico y mayor solidez conceptual que la de Vanessa Beecroft, adolece sin embargo de los mismos problemas: se trata de una estética puramente comercial que no busca más que halagar la mera gratificación estética del público. No sólo produce un arte puramente comercial y decorativo, sino que además recae en los mismos tópicos machistas con respecto al tratamiento de la mujer. La imagen de la mujer es utilizada

39 «Mi trabajo está tan próximo a la pintura como a la escultura clásica. Mis obras son pinturas que se desarrollan lentamente en el tiempo. Sus referencias, cuando están presentes, son casi siempre de la pintura. Pero el hecho de que no me sirva de ella es irrelevante». Vanessa Beecroft en conversación con Javier Díaz Guardiola, ABC, Madrid, 13 de noviembre, 2005; reed. en <http://salonkritik.net/04-06/archivo/2005/11/entrevista_con_7.php>.

en su trabajo como objeto publicitario de reclamo y seducción, que lo que vende en este caso es la propia obra de arte.

Sin embargo, a diferencia también de Vanessa Beecroft, el trabajo de Julian Opie no ha estado preferentemente centrado en esa utilización estandarizada y fetichizada del cuerpo de la mujer que le ha hecho finalmente famoso. Aunque sus pantallas de Leds y sus *displays* de eróticas figuras femeninas en movimiento, con la utilización explícita de bailarinas de *strip-tease*, son las que han hecho su lenguaje plástico internacionalmente reconocible, de hecho su trabajo se centra más bien sobre cuatro tópicos clásicos de la pintura: el paisaje, el retrato, el bodegón y el desnudo. La mayor parte de su obra reciente no consiste sino en un tratamiento digitalizado de la imagen (el paisaje, el retrato o la figura) y en un dibujo simplificado a partir de esa imagen. Ese dibujo esquematizado se presenta en una estilizada estética de cómic, casi infantilizada. El propio Opie reconoce la influencia en su trabajo del cómic manga japonés⁴⁰ y Juan Manuel Bonet señalaba al respecto la importancia de la obra de Hergé, el autor de Tintín,⁴¹ como otro de sus referentes. Esta infantilización de la pintura podría considerarse como un retorno hacia la ingenuidad y hacia la pureza perdida de un arte contemporáneo excesivamente intelectualizado, sino es porque también Adorno nos había prohibido todo infantilismo y toda ingenuidad. «Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Mucho de la producción contemporánea se descalifica por no querer darse cuenta de ello, por querer alegrarse infantilmente con colores».⁴²

Tal vez habría que preguntarse si las obras de arte de Julian Opie tan sólo quieren venderse como fáciles consuelos o, incluso aún más, si la realidad que nos ha tocado vivir es tan extremadamente tenebrosa como aquella a la que Adorno se remitía y que a él le tocó vivir. Sin duda no es tan horrible, como la experiencia del auge del nazismo, la Segunda Guerra Mundial y el holocausto judío. Pero ello no quiere decir que ahora nos hayan tocado tiempos mucho mejores ni tampoco que debamos permitirnos por ello un arte infantilizado. Es posible por ello que el juicio que tenemos que emitir sobre la obra de Julian Opie tenga también que ver con el falseamiento que nos proporciona de nuestra percepción del mundo y con el falso consuelo que otorga. Es decir, de nuevo, con la experiencia de la verdad.

Es cierto que, como artista, Julian Opie no tiene por qué hacerse cargo del sufrimiento del mundo. También es cierto que él tan sólo se muestra como el heredero de una tradición artística pop que se enfrentaba con el mundo de un modo puramente comercial y desprejuiciado. Pero la crítica no se enfrenta con meros productos comerciales, sino con obras de arte que arrastran consigo las exigencias de toda la tradición del arte contemporáneo. Es cierto que esta tradición recae sobre el artista como una rémora de la que desentenderse o como una tarea heroica que acometer, pero sin lugar a dudas todo gran arte se ve en la exigencia de ajustar cuentas con esta tradición. Tal vez por eso deberíamos decir que un artista que ni siq-

40 «I am focusing on commissioned portraits again to a degree, in the style of Manga/Japanese animation», Julian Opie, China Post Interview, 2009, citado en <<http://www.julianopie.com/#/texts/interview/363>>.

41 Juan Manuel Bonet, «El pintor de la vida moderna», texto en el catálogo de la exposición de Julian Opie *Show Time* en el CAC de Málaga, 2006. Importancia por cierto que el propio artista ha reconocido también gustosamente: «There's a drawing by Hergé in the Tintin story *The Seven Crystal Balls* from the 1960s, where a fireball comes down the chimney and all the books are pulled off the bookshelves and spin around the library. I did copy that drawing of books flying, and I think this work has an element of that», Julian Opie en conversación con Mary Horlock, «A Pile of Old Masters, 1983», *Excerpts from Julian Opie*, Tate Gallery publication, 2004.

42 Th. W. Adorno, *Teoría estética*, versión española de Fernando Riazza y Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1989, p. 60.

uiera se plantea estas exigencias no debería merecer nuestra consideración, pero aquí no nos acercamos a su obra en función de su interés intrínseco o de su calidad, sino más bien como un reto para la crítica. El reto de justificar que determinadas obras del arte contemporáneo, a pesar de ser «estéticamente bellas», son sin embargo falsas o, mejor dicho, incorrectas. Y la incorrección de las obras de Julian Opie no sólo procede de su utilización deliberada de una estética que sigue presentando la imagen erótica de la mujer como reclamo para la venta, sino que procede también de la fabricación de productos almibarados para el consumo popular. Convierte a la obra de arte finalmente en mero objeto decorativo.

Los *displays* de multitudes de Julian Opie nos revelan un mundo plano de forma y de color, donde no hay vejez, malformaciones ni enfermedades. Lo mismo que no hay minusválidos, tampoco hay ancianos ni muerte ni crímenes ni corrupción ni drogas. Sus personajes, carentes de cuello, tampoco tienen verdaderos pies con los que entrar en contacto con la tierra. Sólo se mueven en un mundo ideal, por el que parece que pasean ajenos e indiferentes a las verdaderas contradicciones y a los problemas del mundo. Su ausencia de expresividad, su ausencia de rostro, es desde luego también, como bien sabía Adorno, ausencia de dolor. Manifiestan un mundo ideal, almibarado y feliz, y esta es la esencial falsedad que las delata. Al no distanciarse objetivamente frente al mundo se vuelven finalmente cómplices de aquel mundo que terminan celebrando. Serán sin duda bellas, porque nos ofrecen un mundo ideal carente de contradicciones, pero son por ello esencialmente falsas, pues tal mundo no existe y ni siquiera nos valen ya como consuelo.

Otro bien diferente es el caso de dos artistas como Thomas Hirschhorn o Santiago Sierra quienes, presentándonos más bien una obra con una apariencia estética desagradable e incluso un trabajo que, en muchos sentidos puede considerarse como moralmente reprobable, desarrollan sin embargo un arte absolutamente coherente y finalmente correcto en sus planteamientos y en sus resultados.

10. THOMAS HIRSCHHORN

Thomas Hirschhorn es un artista suizo residente en París que ha alcanzado prestigio internacional a través de su cuestionamiento de las ideas tradicionales del monumento y del museo. Sus primeras intervenciones públicas en este sentido fueron altares callejeros, contruidos con cartones, fotografías y objetos reciclados, consagrados a santos culturales de su particular devoción. Erigió así, en 1998 en Zúrich, un altar dedicado a la poetisa Ingeborg Bachmann, semejante en su disposición a esas conmemoraciones populares y espontáneas con velas, fotografías y flores, que la gente amontona en los lugares de los atentados terroristas o en los que alguien ha sido violentamente asesinado. Del mismo tipo fue la instalación callejera que le dedicó al pintor alemán Otto Freundlich, aquel dentista que se convirtió en artista de vanguardia, fue utilizado por los nazis como paradigma del arte degenerado, y al que internaron en un campo de concentración en Polonia, donde finalmente murió en 1943. De este modo, las instalaciones de Hirschhorn fueron desarrollando cada vez más la idea de monumentos alternativos.

«Un monumento —decía el dramaturgo Harold Pinter— es la mejor prueba de que nos hemos olvidado de alguien». Y precisamente, para tratar de evitar este carácter contradictorio del monumento, que sume en el olvido a aquellos a los que quiere conmemorar, es por lo que Hirschhorn se decidió por monumentos precarios, en los que, lejos de la idea de intemporalidad, se conmemorase la obra de un filósofo, de un poeta o de un artista, rememorando verdaderamente su obra y su trabajo. Es decir los monumentos de Hirschhorn funcionan cuando consiguen que la gente termine interesándose por los libros, los textos o los cuadros de los personajes en ellos conmemorados. Empezó así a desarrollar la idea de monumentos en colaboración con la gente que, si conmemoraban por ejemplo a Spinoza, invitaban a la gente a hablar sobre Spinoza o a leer algo de su obra. En la Documenta de Kassel del año

2002 construyó, con muebles y materiales encontrados por la calle, una biblioteca dedicada a Georges Bataille, en la que, además de poder leer y consultar sus obras, había un local de comida barata, un estudio de televisión y talleres para artistas jóvenes. Pero, en vez de construirla en el centro histórico de la ciudad, junto al Museo Fridericiano o en alguno de los maravillosos parques de la misma, Hirschhorn buscó un barrio obrero y de inmigrantes en la periferia y allí pidió la colaboración de los vecinos para erigir su «monumento». Ese mismo año le dedicó un monumento semejante a Gilles Deleuze en Avignon.

Tal vez su última gran obra de estas características haya sido el Museo Precario Albinet en Aubervilliers, una población en la *banlieue* de París, en la que el artista tiene su estudio desde hace muchos años, y en donde decidió construir un museo en colaboración con los vecinos del barrio, que fuese capaz de hacer una gran exposición sobre la historia del arte del s. XX. Aquel proyecto parecía delirante, porque pretendía llevar a una barriada obrera algunas de las obras originales de los mejores artistas del s. XX. Las grandes exposiciones viajan siempre a París, a Tokio o a Nueva York, pero nunca a Quito, a Mombasa o a Aubervilliers —se dijo—. Nosotros hemos construido un museo en el barrio y ofrecemos garantías suficientes de seguridad para las obras de arte —proclamaron—. Y de este modo consiguieron llevar hasta su barrio, entre cartones y muebles reciclados, obras originales de Duchamp, de Malevich, de Léger, de Mondrian, de Dalí, de Le Corbusier, de Warhol o de Joseph Beuys. Donde, lejos de aparecer como objetos de mera contemplación inerte, dieron lugar a debates, conferencias y discusiones sobre la obra de cada uno de ellos y sobre su pertinencia o su importancia específica para la historia del arte. Todo ello en medio de una fuerte polémica suscitada por el hecho de que las obras habían sido cedidas por el Beaubourg al Museo Precario Albinet, desplazándose apenas ocho kilómetros de su lugar de exposición habitual.

Todavía en ese mismo año 2009 organizó en el Biljmer, el barrio más peligroso y de peor reputación de Ámsterdam, un nuevo festival de homenaje al filósofo Spinoza, para el que ha construido una biblioteca precaria, en torno a una escultura monumental de once metros de altura, con la apariencia del libro de la *Ética*, en la que se celebraron igualmente seminarios, debates, lecturas y conferencias, conciertos y obras de teatro, sobre la obra del filósofo holandés que fue condenado por ateo, después de haber defendido que únicamente Dios es lo que propiamente existe.

Por eso el sentido y el carácter de la obra de Hirschhorn son absolutamente correctos. Incluso aun cuando su estética de materiales reciclados y de desecho no nos parezca inicialmente bella. Pues, frente a los materiales nobles y eminentes de los monumentos pretendidamente intemporales y absolutamente hueros, las construcciones temporales de Thomas Hirschhorn pretenden tocar realmente las claves humanas de la conmemoración, de la memoria y del recuerdo y por eso son infinitamente más verdaderas que todos los monumentos de granito de mármol y de bronce que pueblan nuestras plazas y nuestros parques.

11. SANTIAGO SIERRA

El último ejemplo al que quisiera referirme es el del artista español Santiago Sierra, cuyo trabajo, además de estéticamente incierto es moralmente conflictivo.

La obra de Santiago Sierra ha desarrollado con coherencia y radicalidad las consecuencias de una estética negativa. Sin necesariamente tomar en consideración la *Teoría estética* de Adorno, su trabajo comienza con gestos extremos, que sin duda rechazan el huero formalismo del arte, y va desarrollando poco a poco contenidos críticos y políticos en los que el arte protesta fundamentalmente contra las desigualdades sociales y la discriminación de los hombres y las mujeres, a causa de su origen o de su procedencia.

Sus primeras exposiciones fueron intervenciones volumétricas en el espacio, que entorpecían o inhabilitaban las propias condiciones de exhibición, rechazando así tanto el carácter objetual o mercantil de la obra, como el aspecto inmaculado y comercial de la sala, como

espacio ideal de contemplación del arte. Por lo mismo sus primeras intervenciones, consistentes en vertidos callejeros de pintura, de yeso o de gasolina se desplazaban del ámbito de la galería o del museo a la calle, expandiendo los territorios del arte más allá de las reservas en que parece que lo hemos confinado.

En 1992 hizo levantar la calle en que se encontraba su galería e introdujo en ella, como material expositivo, los restos del pavimento, cortado en grandes cuadrículas. En 1994 obstruyó el espacio expositivo con un gigantesco cilindro de papel, construido a partir de los carteles que cubren casas deshabitadas y vallas de obra. En 1997 quemó con gasolina el interior de una galería, presentándola como su obra, y ese mismo año hizo colgar de la fachada exterior de otra galería de México D. F. unos gigantescos fardos de plástico, sujetos al interior con cuerdas y amarres de todo tipo.

Sin duda todas estas acciones cobran su sentido al cuestionar la pura función mercantil de la obra de arte, pues no se trata de algo que se pueda comprar o vender, así como la propia condición de la galería como un espacio liofilizado de intercambio cultural y comercial.

Es posible que la culminación de este tipo de acciones callejeras fuese la que consistió en cruzar un tráiler en el periférico (la gran autopista de circunvalación) de México D. F., durante 5 minutos en 1998. Lejos de ser una mera gamberrada, se trataba más bien de una intervención brutalista, en la que el arte protestaba contra su miserable reducción a objeto mercantil y contra su confinamiento en el ámbito restringido de los museos y las galerías.

Sin embargo, de este cuestionamiento inicial de la función social del arte y de su espacio privilegiado de representación, pronto pasó el artista a un directo cuestionamiento ya no sólo del arte sino también del entorno social que lo constituye y lo determina. De este modo su trabajo dejó de ser una mera crítica política del arte, para convertirse en crítica política de la sociedad.

Fue así como empezaron a producirse en su trabajo las primeras acciones en las que se contrataba a inmigrantes, a indigentes, a drogadictos o a prostitutas, para marcarlos artísticamente de alguna manera (con tatuajes, con cortes o marcas en el pelo, con teñidos), pero no al modo de la firma que Piero Manzoni estampaba sobre algunas personas para declararlas obras de arte, sino más bien para mostrar con ello que, a cambio de dinero, los excluidos parecen estar dispuestos a someterse a cualquier tipo de humillación, tal como de hecho permite y produce la propia sociedad capitalista en la realidad, aunque nos neguemos habitualmente a verlo.

En mayo del 98 por primera vez se le hace un tatuaje de 30 cm. de largo a una persona, a cambio de 50 pesos. Al año siguiente, en La Habana, se tatúa una línea horizontal de 250 cm. de largo a seis jóvenes, a cambio de 30 pesos cada uno. En 2000 en Salamanca se contrató a cuatro prostitutas heroinómanas para que, por el precio de una dosis se dejaran tatuar una línea horizontal de 40 cm. sobre su espalda. Y también en octubre de 2000 dos heroinómanos de Puerto Rico fueron remunerados con una dosis de heroína, a cambio de que se dejaran rasurar una línea de diez pulgadas en sus cabezas. En la Bienal de Venecia de 2001, 133 personas de raza negra fueron remuneradas para teñir su pelo de rubio.

En todas estas intervenciones es evidente que el artista pone de relieve las condiciones sociales de explotación y de sumisión a las que son sometidas los trabajadores inmigrantes, así como las condiciones de exclusión social en que viven grandes grupos de marginados de la sociedad (drogadictos y prostitutas).

Por eso, una nueva vuelta de tuerca en esta línea de trabajo que pretende explicitar las miserables condiciones de sumisión de los excluidos consistió en contratar trabajadores para realizar algunos trabajos inútiles o absurdos vagamente artísticos o directamente humillantes y vergonzosos. Así, en el año 2000 se contrató en La Habana a diez personas remuneradas para masturbarse en solitario frente a una cámara de vídeo. En abril de 2001 se presentó en la Galería Peter Kilchmann de Zúrich, una FORMA cúbica alargada, de seis metros de largo, construida para ser mantenida en perpendicular a una pared, sostenida durante horas

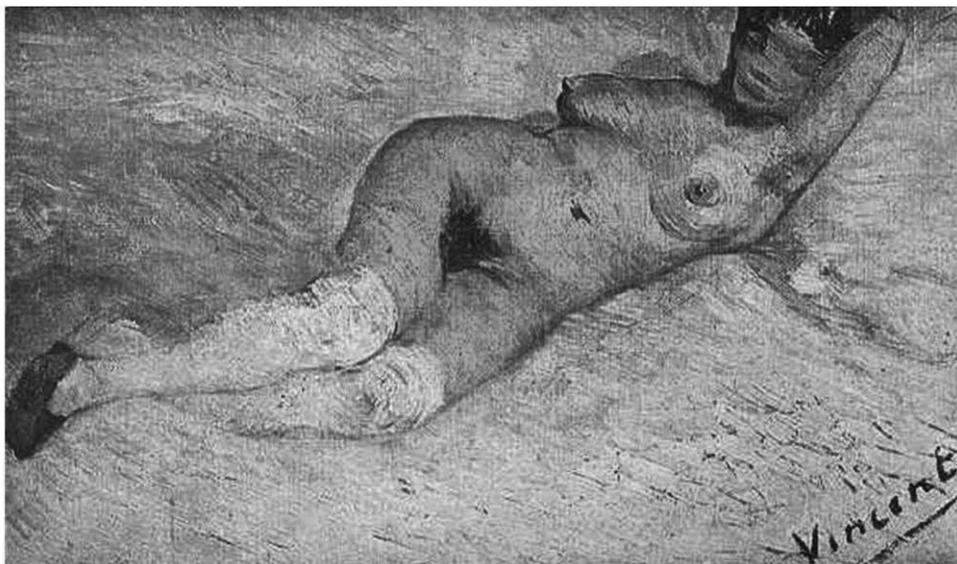
por trabajadores contratados al respecto. En junio de 2002, una nueva versión de esta pieza con 9 formas de 100 x 100 x 600 cm., construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared, se presentó en la galería Deitch Projects de Nueva York.

Estas intervenciones sin embargo plantean varios problemas. En primer lugar, no puede decirse de ellas que sean bellas en sentido alguno. Por tanto, el criterio estético con el que aquí las valoramos tiene que ser de algún otro tipo. Además, al servirse de personas que voluntariamente son sometidas a condiciones simbólicas de explotación, al someterse a exigencias absurdas (como tatuarse el cuerpo o teñirse el pelo) o a condiciones humillantes (como soportar un peso durante un tiempo determinado o permanecer encerrado en un espacio tapiado) las obras de Santiago Sierra tocan también los límites de la moralidad. Pues sin duda es revulsivo ver a la gente someterse a condiciones vejatorias o humillantes a cambio de dinero. Y la crítica mojigata denuncia escandalizada la explotación de los explotados o la utilización de drogas como medio de pago. Pero con ello el artista no hace más que evidenciar algo que está en la vida misma y en la sociedad: las miserables condiciones de explotación e incluso de humillación a las que son sometidas cotidianamente miles e incluso millones de personas en los países ricos y, por supuesto también en los países pobres. Aquí entonces la obra de arte actúa más bien como *index veritatis*, haciendo directamente visible aquello que la sociedad misma se niega a ver y a reconocer. Se trata por tanto de una obra correcta, no sólo políticamente correcta, sino también verdadera. Y acaso su corrección procede de su propia incorrección, de su carácter transgresor y de la radicalidad de su denuncia.

No es por tanto de extrañar que esta estética de la negatividad haya concluido por el momento con un gran tour de la negación, el No Global Tour, consistente en un gigantesco NO de madera que es paseado a bordo de un camión por las principales ciudades de Europa y de los Estados Unidos.



Vincent van Gogh, *Botas*, París, julio- diciembre, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam



Vincent van Gogh, *Mujer desnuda*, París, principios de 1887, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda



Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593; La verità.



Vanessa Beecroft, *VB47*, Fundación Guggenheim, Venecia, 2001.



Julian Opie, *Anya with cocktail dress*. 2005



Thomas Hirschorn, *Monumento a Gilles Deleuze*, Avignon, Francia, 2000



Santiago Sierra, *Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser mantenida en perpendicular a una pared*, Galería Peter Kilchmann, Zurich, Suiza, Abril de 2001.