

ART AT THE TURN OF SPAIN

Conocimiento, provocación y abyección

Susana Cendán Caaveiro
Universidad de Vigo

Resumen:

En este artículo se cuestionan mitos que continúan condicionando la relación del arte contemporáneo con el espectador.

Abstract:

In this paper I try to question myths which still conditioning relationship between contemporary art and spectators.

Palabras claves:

Conocimiento, provocación, abyección.

Key words:

Knowledge, provocation, despicable act.

Conocimiento. En un ensayo de reciente publicación el conocido crítico norteamericano Donald Kuspit se lamentaba de que *la incapacidad para imaginar belleza es un signo de la inadecuación creativa del arte moderno postestético*. Tomando como punto de partida -o modelo a seguir- la implicación delirante de Van Gogh en el proceso creativo, Kuspit no deja títtere con cabeza en el análisis de lo que él mismo denomina la *fetichización de la fealdad en el arte más reciente*. Con toda seguridad las afirmaciones apocalípticas del señor Kuspit sobre de la proliferación de la abyección, provocadora y banal, en el arte contemporáneo encontrarán muchos adeptos, tanto entre los iniciados como entre los que no lo son, a pesar de proporcionar respuestas escasas y escasamente esclarecedoras. Las causas de esta perniciosa derivación las acaba reduciendo -al igual que la prensa amarillista- a cuestiones de márketing, de autobombo artístico, barriendo para debajo de la alfombra lo que sin duda es objeto de lecturas bastante más profundas. Utilizaremos el berrinche del señor Kuspit para tratar de construir una crítica constructiva y comprensiva para con el arte de nuestro tiempo.



Jannis Kounellis.
Sin título, 1967.

Acusar a la creación contemporánea de materialista, provocadora y fatua es un recurso frecuente y fácil que además suele reportar ciertos beneficios. De hecho algunas de las escandaleras memorables que han tenido lugar en torno al arte contemporáneo en este país se originaron de la manera más absurda, al elegir, como casi siempre, el camino más corto, esto es, el de la crítica gratuita y demagógica. Recordemos la exposición retrospectiva dedicada al artista griego Jannis Kounellis en el Centro de Arte Reina Sofía -en el año 1996- en la que se exhibía un loro vivo. El pobre loro fue el punto de partida para la generación de una de esas polémicas falleras que tanto gustan aquí. Evidentemente si la exhibición del loro se hubiese producido en una -en la mayoría de los casos lúgubre- tienda de animales y no en uno de nuestros museos de referencia, la polémica no se habría generado. Pero los aplicados

ecologistas, conscientes de las posibilidades mediáticas del escenario, lanzaron sus diatribas sabiendo de antemano que el éxito estaba asegurado, como efectivamente sucedió, tocando la fibra sensible de políticos y ciudadanía de tal forma que el loro hubo de ser retirado de la exposición.

Es cierto que las sensibilidades han cambiado -y mucho- desde finales de los sesenta, momento en el que el artista griego presentó la pieza original en una galería romana: el loro situado contra una superficie de metal, evidenciaba el juego de contrarios que tanto interesaba a los póvera, contrastando el colorido y la vivacidad de su plumaje con el carácter inerte de la plancha metálica. Pero también es verdad que no podemos dejar de preguntarnos dónde han estado los ecologistas durante todos estos años en los que se ha permitido que la marca que, en muchos casos, identifica nuestro paisaje sea la

¹ *El fin del arte*. Ed Akal. Madrid, 2006.

² *Ibidem*, p. 34.

³ El único que tenemos. Aquellos que añoran a personalidades clásicas como Velázquez deben ser consecuentes con el hecho de que, de vivir en su época, serían susceptibles de ser juzgados por la inquisición y gobernados por una minoría absolutista y tirana.

construcción indiscriminada, la plantación de eucaliptos, la instalación aleatoria de parques eólicos y, por supuesto, la visión espantosa de cientos de perros que pasan sus miserables vidas atados a una cadena. En comparación con todo esto, el loro de Kounellis fue un ser afortunado al ser contemplado -aunque por un breve lapso de tiempo- como una joya desde la plataforma privilegiada del museo.

Evidentemente, y como en tantas otras ocasiones, lo que se estaba poniendo en cuestión no era tanto el trato dado al animal como el que un loro pueda ser considerado una obra de arte. En fin, la eterna gran pregunta. En un país de sabios como el nuestro en donde la mayoría se siente legitimada para ⁴opinar sobre todo, ¿por qué habría de extrañarnos que un puñado de ecologistas dictaminasen la nulidad de la pieza de Kounellis? No creo que el museo -ni el circo- sea el lugar más indicado para albergar animales, pero sobre lo que no me cabe ninguna duda es que el trato que se le dispensó al loro fue mejor que el que disfrutaban muchas personas. No pretendo extenderme más sobre una anécdota que en el fondo -y en la superficie- no lo es tanto, simplemente pretendo centrar el debate en lo que creo continúa siendo una de las grandes lacras de este país, las consecuencias de un cóctel explosivo que explica y permite comportamientos recurrentes en nuestra sociedad, esto es, la mezcla de ignorancia y atrevimiento.

Puede que para atacar el problema en profundidad haya que desmontar a priori determinados mitos, y entre ellos sin duda aquel que sostiene que para entender el arte, y más concretamente el arte contemporáneo, sea suficiente con mirar. La experiencia retiniana que tanto despreciaba Duchamp y de la cual deriva la expresión popular «*el arte me gusta o no me gusta*» basta para que un gran número de españoles se crean verdaderos expertos en cuestiones artísticas. Esta idea de la infabilidad no es nueva, y menos aún en España en donde bien por cuestiones culturales o de tradición, el innatismo ha calado hondo en la conciencia popular, de ahí que aún resulte frecuente escuchar coletillas folclóricas del estilo «*el arte me sale de dentro*». Y como el arte nos sale de dentro acabamos confundiendo el conocimiento con el reconocimiento. Añoramos a artistas clásicos cuyo significado es de una sofisticación que se nos escapa. Pensemos simplemente en las obras de Velázquez o El Bosco, formadas por un conjunto de códigos simbólicos, intelectuales, históricos, religiosos, estéticos... tan complejos que de no tener unos mínimos conocimientos sobre cada uno de ellos nuestra comprensión queda reducida a un episodio superficial, a la contemplación de una obra técnicamente bien hecha, pero de la que no hemos captado ni la cuarta parte de su significación. La consecuencia de esta manera de percibir el arte es la generalización y el asentamiento de actitudes pasivas.

El arte clásico se acepta pero no se entiende. Por el contrario, las creaciones contemporáneas ni se aceptan ni se entienden. Su presencia crea un sentimiento de rechazo y un prejuicio que impide que la normalización artística -pendiente aún en este país- acabe de consolidarse por completo. Aparte de la ya mencionada, son muchas las causas que impiden que esto se produzca, y basta con escarbar someramente para que acaben saliendo a la luz una tras otra. En primer lugar no hay que olvidar que culturalmente el siglo XX en España estuvo marcado por un aislamiento del que, en cierta medida, aún

⁴ En determinados magazines matinales sus presentadores transitan sin despeinarse de los detalles más sórdidos sobre la vida de fulanita al análisis de la dramática situación en Oriente Medio.

no nos hemos recuperado. En términos de presencia internacional -compruébese el porcentaje de artistas españoles presentes en bienales, documentas, ferias o exposiciones internacionales- el arte español es tan periférico como el de cualquier país surafricano o asiático, con el inconveniente añadido de que -ahora nos hemos civilizado y- no resultamos tan exóticos. El pasado año 2005 coincidiendo con Arco el diario ⁵El País publicaba el resultado de una encuesta realizada entre museos de arte contemporáneo, coleccionistas y subastas de todo el mundo en la que figuraban los cien artistas más relevantes del panorama internacional, y en ella ¡no había ni un solo artista español! Evidentemente uno no tiene porque hacer caso de todo lo que se publica, pero aquella lista sorprendente reflejaba la cruda realidad: la invisibilidad del arte español más allá de nuestras fronteras. Una evidencia de la que todos somos un poco responsables, aunque es verdad que unos más que otros. Sin ir más lejos, echemos un vistazo a la selección de artistas que periódicamente privilegia la todopoderosa editorial Taschen en algunas de sus populares publicaciones. En ellas el arte español más reciente apenas existe, a excepción de Santiago Sierra, el cual dicho sea de paso se lo trabaja duro para no pasar inadvertido. No sabemos cuáles son las razones por las que una empresa editorial con una importante presencia en nuestro mercado no dispone de los contactos adecuados que le informen sobre lo que aquí sucede artísticamente, al fin y al cabo Alemania está ahí al lado y a estas alturas ya deberían de saber que somos algo más que sol y playa. Lo alarmante de estas omisiones es no sólo su tendencia a crear opinión, sino su capacidad para levantar sombras de sospecha sobre nuestros artistas, cuestionando su capacidad creativa, que es precisamente lo único incuestionable en todo este entramado de despropósitos. En España existe en la actualidad una generación de artistas formada e informada intelectualmente que -afortunadamente- ha superado muchos complejos. Puede que no seamos mayoría en la ⁶Documenta de Kassel pero los planteamientos estéticos que podemos ver allí no difieren sustancialmente de los que observamos en nuestros museos y galerías. En ambos escenarios proliferan una pluralidad de propuestas buenas, regulares y malas. Para bien o para mal el efecto globalizador constituye una eficaz arma de doble filo que expande o unifica estilos a partes iguales.

Las causas de la invisibilidad del arte español no se deben en absoluto a la ineptitud de nuestros artistas, más bien ellos son las principales víctimas de un sistema perverso en el que o eres un corredor de fondo dispuesto a sortear mil y un obstáculos o inevitablemente ese mismo sistema te acaba dejando en el camino. Ser artista en este país, salvo raras excepciones, continúa siendo sinónimo de soledad. Una vez terminados sus estudios la mayoría de nuestros futuros artistas deambulan perdidos por una especie

⁵ Babelia, El País, sábado 5 de febrero de 2005.

⁶ El País, domingo 2 de abril de 2006, p.50. Tampoco resulta demasiado consolador que el «artista» estrella que va a representar a España en la Documenta 2007 sea el cocinero Ferran Adrià. El director de la Documenta, el alemán Roger Buerger, justifica su elección alegando que «*está menos interesado en arte o qué es arte que en la inteligencia artística*». El conocimiento del cocinero en materia artística se limita a mencionar aquellos nombres que cualquier profano se atrevería a citar: Picasso, Miró, Barceló... Su cocina, efectivamente, puede ser compleja desde el punto de vista creativo, pero también lo es el tuning, la peluquería o la copla. Lo mínimo que se le puede pedir a un artista para participar en una de las citas artísticas más importantes del mundo del arte es una trayectoria creativa e intelectual coherente. La inclusión de Ferran Adrià constituye una burla al arte de nuestro país y la constatación de que nos siguen percibiendo como un país de peinetas y castañuelas.

de tierra de nadie en la que muy pocos consiguen ⁷sobrevivir: galerías poco profesionales, instituciones culturales gobernadas por personas ajenas a lo contemporáneo, un coleccionismo escaso y escasamente preparado, una crítica perversa, partidista y crispante que predica desde las alturas, y lo que es más pernicioso, la injerencia de la política en el arte, práctica esta última que convierte algunos de los mejores espacios artísticos en focos de amiguismo en los que se programa sin criterio con el único fin de repartir favores. Resulta un gasto y un esfuerzo absurdo que los cambios de legislaturas precipiten no sólo la caída de los directores de los museos sino, y como ocurre en Galicia, de todo el equipo de profesionales que conforman su organigrama interno. Sobrevivir a este incierto panorama tanto para los profesionales del arte como para los artistas exige algo más que una buena formación y aunque la ⁸situación comienza a mejorar muy lentamente, se continúan perpetuando prácticas prehistóricas que presentan como normal que los artistas cedan gratuitamente sus trabajos sin recibir prácticamente nada a cambio, excepto un cierto reconocimiento que es insuficiente para vivir y desarrollarse profesionalmente. Son minoría las instituciones que entienden el valor intelectual del arte y están dispuestas a pagar el precio que le corresponde. Vivir en estas condiciones implica un desgaste físico y mental que explica que muchos artistas acaben tirando la toalla. El sistema no funciona arrastrando con él todo lo demás.

Pero retomando el asunto de los *top hundred* lo más sangrante fue que su publicación coincidió con la celebración de Arco. El acontecimiento artístico con mayúsculas de este país nos permite establecer una doble lectura. Si para unos Arco actúa innegablemente como un factor dinamizador que nos posiciona internacionalmente, para otros no es más que un show provinciano del que se valora más el número de visitantes que el intercambio de conocimientos o las ventas realizadas, al fin y al cabo, el fin último de toda feria. Vender, y vender sin complejos. Un tema incomprensiblemente tabú que continúa encendiendo pasiones. En un sistema capitalista en el que todo está a la venta: los deportistas venden su físico, los personajillos venden sus miserias, los publicistas venden lo imposible..., negociar con el arte continúa teniendo algo de profanación, de insinceridad. Tanto es así que el precio que alcanzan determinadas obras proporciona succulentos titulares que constituyen, en muchos casos, el único dato reseñable. Desprenderse de ese idealismo absurdo según el cual la inspiración se desarrolla mejor en condiciones adversas es, aunque parezca mentira, una rémora que continúa encontrando adeptos. Mis propios alumnos en los debates que organizamos en clase se acaloran cuando hablamos de precios, son tremendamente críticos y no asumen como deberían el aspecto inevitablemente mercantil del arte. Ellos también son la consecuencia de una forma de pensar errónea que se propaga de generación en generación. El mito ⁹Van Gogh continúa siendo un ejemplo a pesar del esfuerzo por hacerles comprender que vivir dignamente -incluso hacerse ricos- con su propio trabajo es algo absolutamente lícito y maravilloso.

⁷ Florenci Guntín, Secretario General de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, calcula en un texto elaborado para el Boletín del Centre d'Art SantaMònica -Abril 2006- que en el Estado hay 11.236 creadores de los que sólo la tercera parte -3.998- se pueden considerar ocupados a tiempo completo. Un 52,7 % de los artistas visuales obtiene menos de 375 euros mensuales por su actividad, cuando la media interprofesional es de 1.440 euros.

⁸ Es probable que en breve en Cataluña comience a funcionar un Consejo de las Artes según el modelo del Arts Council británico, una institución independiente en la que sus miembros ni pueden ejercer cargos públicos ni beneficiarse de sus actividades durante el tiempo que forman parte de dicho consejo. Su acción duraría cuatro años, siendo el Parlamento el que controla sus actividades, presupuesto y autonomía.

⁹ Lo menciono porque es el artista con el que muchos profesores de bachillerato concluyen su programa educativo de historia del arte. Después, al parecer, viene el abismo.

Paralelamente, y después de tantos años discutiendo sobre el tema, resulta igualmente asombroso que el éxito de los modelos museísticos se mida, con leves matices, en función de las audiencias, y no del entendimiento de la experiencia artística como un elemento de debate o conocimiento. Se continúa entendiendo al público como una simple estadística, cuando éste no se compone ni de mayorías ni de élites, sino de realidades poliédricas y complejas conformadas por múltiples minorías, lo cual implica un gran esfuerzo a la hora de crear modelos educativos funcionales que involucren al espectador y lo saquen de su pasividad. La cultura del espectáculo nos confunde seduciéndonos con productos que simplemente son instrumentos de promoción de empresas y no estructuras de educación. La gran paradoja es que acabamos confundiendo el mercado -Arco, por ejemplo- con el conocimiento del arte.

En última instancia la palabra educación continúa siendo la clave. Educar a los individuos en el ámbito de las artes desde la infancia debería de constituir uno de los principales objetivos de nuestro sistema educativo, más aún en un tiempo en el que el destino de las humanidades parece bastante incierto. La educación artística y de las artes visuales tanto en la escuela primaria como en la secundaria continúa siendo un adorno complementario y prescindible. Si mi vocación como historiadora estuviese condicionada por cómo mis profesores de bachillerato me iniciaron en el conocimiento del arte posiblemente a estas alturas estaría ejerciendo otra profesión. Si mis clases de dibujo consistían básicamente en el desarrollo de ciertas habilidades manuales, copiar figuras geométricas imposibles o complicadas perspectivas, las de historia del arte se basaban en la memorización de cientos de diapositivas o en la identificación de fechas y nombres, escamoteando todos aquellos problemas estéticos, sociales y culturales que las obras encierran.

En definitiva, el conocimiento en torno al arte es complejo, requiere mucho tiempo y esfuerzo. Pensar que el conocimiento del arte exige poco esfuerzo es una percepción ingenua que ha hecho y continua haciendo mucho daño al entendimiento del arte.



Francisco de Goya.
Saturno, 1821-22.

Abyección y provocación. Comenzábamos el texto haciendo alusión a la incomprensión que genera determinados aspectos del arte contemporáneo, en particular su tendencia a exaltar lo banal, lo feo e incluso lo grotesco. No está de más recordar que dicha particularidad no es en absoluto exclusiva de nuestro tiempo, se ha dado en todas las épocas a través de determinadas individualidades que se desviaron de los cauces habituales para explorar nuevas formas de expresión, escribiendo la historia del arte -desde esa misma marginalidad- de manera más discreta. Es verdad que las cosas se precipitan de manera sediciosa con el advenimiento de las primeras vanguardias, momento en el que el concepto de belleza cambia drásticamente y algunos autores comienzan a potenciar las cualidades estéticas de objetos que no fueron pensados para ser arte. Por mucho que él lo negase a posteriori, resulta imposible no apreciar una cierta belleza en la pala quitanieve, el portabotellas o el urinario de Duchamp. Lo que sucedió en aquel tiempo convulso fue que los titubeos anteriores explotaron conjuntamente provocando una onda expansiva de cuyas rentas se

benefician una buena cantidad de artistas en la actualidad. Un poco antes, en el Romanticismo, se comienzan a percibir gestos inéditos, por ejemplo, observar belleza en determinados fenómenos naturales. Volcanes, tempestades y tormentas dejarán de ser simples atrezos para convertirse en protagonistas principales de los cuadros. Las reflexiones sobre lo sublime de Burke se llevan a sus últimas consecuencias y la naturaleza, el paisaje, adquiere plena autonomía como género convirtiéndose en una fuente inagotable para la imaginación. Es en aquel tiempo cuando nos encontramos con uno de los grandes promotores de la abyección, el artista que llevará el individualismo y la libertad creativa a sus últimas consecuencias. Obviamente me estoy refiriendo a Francisco de Goya. La modernidad del artista aragonés es de tal magnitud que, cuanto más avanzamos en el tiempo, mayor es su vigencia. En sus grabados y sobre todo en las pinturas realizadas en la Quinta del Sordo, Goya da rienda suelta a su imaginación, a sus fantasmas, permitiéndose llegar tan lejos como nunca nadie había hecho. La imagen de Saturno devorando a sus hijos es de una abyección tal que convierte el talante provocador de muchas creaciones actuales en una simple anécdota. La visión de la sangre, el cuerpo descoyuntado del hijo pero sobre todo la expresión de horror del rostro del padre, preso de una locura incontrolable y consciente que no le impide continuar devorando a su propio hijo, es plasmada por Goya sin escenografías protectoras, sin velos. La sola contemplación de la escena debería de provocar sacudidas eléctricas en el espectador, pero, paradójicamente, sucede todo lo contrario. Son pocos los que se escandalizan al presenciar una escena tan descaradamente escatológica, y mayoría los que la asumen su cualidad de obra de arte con absoluta naturalidad a pesar de su descarnada abyección.



Paul McCarthy.
Alpine Man. 1992

La respuesta a este enigma no tiene tanto que ver con la ascensión de un genio al que nadie pretende cuestionar -ni nosotros tampoco, y efectivamente Goya lo es- sino con el soporte empleado para la configuración de la obra, esto es, la pintura. Un artista puede representar la imagen más terrible que si está pintada probablemente tendrá su oportunidad, para ser mirada, juzgada o incluso rechazada. La pintura continúa siendo el género con mayúsculas, el único asumido plenamente por la tradición artística occidental. El desconcierto surge cuando un artista contemporáneo decide expresar sentimientos parecidos a los de Goya, pero se vale de soportes que trascienden lo meramente pictórico. Paul McCarthy un clásico de la abyección que mantiene más puntos en común con Goya de los que a muchos les gustaría reconocer, trabaja desde los años setenta en la consolidación de un discurso perturbador con el que provocar conscientemente las mentes más acomodaticias. Como Goya, la visión que McCarthy tiene del mundo no es

complaciente, por eso sus obras tampoco lo son. Goya despreciaba la España pacata y miserable de Fernando VII construida a base de sangre, de la misma manera en sus obras pseudoviolentas McCarthy, denuncia los dramas característicos de su tiempo reescribiéndolos a su manera. En «*Alpine man*», una obra del año noventa y dos, vemos a un hombre maduro con los pantalones bajados penetrando un enorme barril. El gesto grotesco y al mismo tiempo paródico de McCarthy refleja, a modo de metáfora, la realidad

de una sociedad violenta que es capaz de penetrarlo todo, una sociedad endeble y fácilmente manipulable a la que el artista le planta delante un espejo para que se refleje en él su absurda deformidad. Goya y McCarthy nos están hablando de lo mismo, la diferencia es que utilizan distintos medios de expresión. Tanto uno como otro, más que artistas de su tiempo, son artistas contra su tiempo.

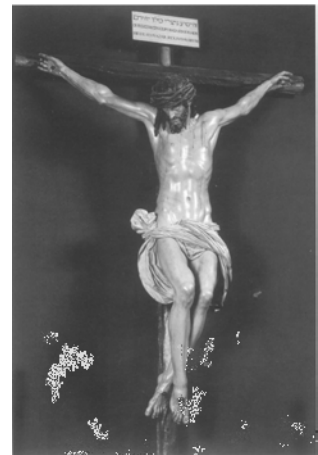


Franz Xaver Messerschmidt.
Afflicted with constipation.
Sobre 1770.

El transcurso de la historia nos descubre personalidades extraordinarias que en un momento determinado de sus vidas deciden romper con la corrección y seguir su propio camino, aunque éste no haya sido justamente valorado hasta mucho tiempo después. De entre los muchos *outsiders* reconocidos destacaría especialmente a uno por su brillantez, un artista fascinante cuyas *cabezas de expresión* o *character heads* encontraremos referenciadas en los trabajos de clásicos contemporáneos como Bruce Nauman o Arnulf Rainer. Su nombre es Franz Xaver Messerschmidt, escultor tardobarroco austriaco procedente de una reconocida familia de escultores bávaros que, pasado su mediodía vital, decide trascender los límites de la normalidad y el conformismo para cincelar en alabastro las muecas más grotescas. En una de sus sorprendentes cabezas, la titulada ¹⁰*Afflicted with constipation*, el autor nos deja

claro lo poco que le interesa conectar con forma alguna de belleza. Después de haberse observado a sí mismo frente a un espejo, Messerschmidt llega a esta sorprendente conclusión, cincelando el gesto desesperado de un hombre estreñido. Clásico y anticlásico al mismo tiempo, Messerschmidt se convierte en uno de los eslabones primordiales para la recepción positiva del arte abyecto, al entender determinados procesos corporales como algo estético. Un gesto que será recogido y perfeccionado por las sucesivas generaciones de artistas: desde los surrealistas, pasando por las acciones corporales de Manzoni o los más recientes mosaicos elaborados con mierda del artista belga Win Delvoye.

Pero sería injusto concluir este apartado sin mencionar a la más grande y eficaz productora de imágenes abyectas de la historia: la iglesia católica. La simple visualización de la imagen de Cristo crucificado y atravesado por clavos es de una crudeza difícilmente superable, tanto como la pervivencia de determinados ritos performativos como la ¹¹semana



Martínez Montañés.
Cristo de la Clemencia. 1603

¹⁰ *Afectado de estreñimiento*, circa 1770.

¹¹ Resulta curioso que la indumentaria de los encapuchados en las procesiones de Semana Santa - prácticamente idéntica a la de los miembros del Ku kux klan- no haya generado más artillería teórica y crítica.

santa, un auténtico desfile de torturas, encapuchados y sufrimiento que afortunadamente ha perdido el carácter intimidador de antaño para quedar reducida a un ¹²espectáculo pintoresco para deleite de los turistas.



Jersey de rayas con efecto roto de John Galliano para Christian Dior. Invierno 2005/06.

La fascinación por lo banal no es exclusiva del arte, o del arte contemporáneo, sino que se hace extensible a otros ámbitos más cotidianos de la existencia relacionados con la indumentaria. Basta observar los modelos por los que se rigen determinadas tendencias o diseñadores en la actualidad: prendas rotas o descosidas que por el hecho de estarlo incrementan su valor y por las que el consumidor está dispuesto a pagar precios más elevados, el boom de la ropa usada, los looks desaliñados..., gestos todos ellos que no guardan relación con la carestía de la vida, no son indicadores de pobreza, sino más bien de todo lo contrario: cuanto mayor es la riqueza mayor es el desaliño. Lucir unos vaqueros de marca rotos puede ser un signo de máxima sofisticación al que se adhieren tanto la *beautiful people* como la gente anónima. Es como si la moda recogiese algunos de los valores del arte contemporáneo y los aplicase a sí misma. De la misma manera que artistas como Duchamp o Schwitters reciclaron elementos inéditos o de desecho incorporándolos a su imaginario creativo, diseñadores como el inglés John Galliano

introducen en sus últimos trabajos rotos auténticos que no son precisamente taras de fabricación, sino elementos con los que el diseñador juega -y provoca- premeditadamente.

Tanto en la moda como en el arte todo se considera legítimo, no existe una tendencia dominante que destaque sobre las demás sino un pluralismo de estilos tan gratificante como extrañamente uniformador. El gran teórico francés ¹³Gilles Lipovetsky lo resumió brillantemente al afirmar: no hay moda, sino modas. La búsqueda de la diferenciación a través de la provocación es un factor que importa más en las sociedades posindustriales que aquellos valores clásicos basados en la visibilidad de la riqueza, la elegancia, la perfección o la durabilidad. Víctor&Rolf, una pareja de diseñadores holandeses cuyas propuestas caminan en muchos sentidos paralelas al arte, lo manifiestan abiertamente «*no usamos la ropa como símbolo de estatus, sino para llegar a la gente*». Estos jóvenes diseñadores que arrasan en las pasarelas de medio mundo, hicieron su debut en la moda en el año noventa y tres con una colección realizada a base de harapos encontrados en rastros. En el límite de la frontera entre el arte y la moda, todas las ¹⁴acciones de V&R van dirigidas a la construcción de su propia leyenda bien a través de un concepto de pasarela muy particular, pensada como un espectáculo híbrido entre el desfile de moda y la performance, la introducción en sus sorprendentes colecciones de conceptos -ironía, humor, absurdo- próximos al surrealismo en particular y al arte contemporáneo en general, y una imagen personal que juega a la ambigüedad y que recuerda el gesto impasible de aquel incansable promotor de sí mismo que fue Andy Warhol.

¹² Una suerte de *Accionismo Vienés* a la española.

¹³ *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2004. p. 139.

¹⁴ Un perfume sin fragancia imposible de abrir.



**Vestido I love you de
Viktor & Rolf. Colección
Otoño/Invierno 2005-2006.**

En uno de sus memorables desfiles utilizaron una única modelo a la que vestían y desvestían ellos mismos como una muñeca rusa que se iba haciendo más y más grande, colocándole hasta nueve creaciones, una encima de otra. La acción transgresora de los diseñadores estaba cuestionando algo tan propio del sistema de la moda como es la exclusividad. Y qué puede resultar más exclusivo que diseñar una colección para vestir «exclusivamente» a una misma persona. Proceso similar lo encontramos en las esculturas gigantescas representando objetos cotidianos de Oldenburg: el proceso duchampiano se invierte, pues la escala convierte un objeto producido en serie, una simple piqueta, en algo único, en una escultura. Con sus impactantes creaciones V&R constituyen un ejemplo de cuestionamiento de lo políticamente correcto, dando una de cal y otra de arena en sus controvertidas colecciones. Aún permanece reciente en nuestra memoria el memorable vestido que lucía Karolina Kurkova en la inauguración de la exposición de Chanel en el Metropolitan de Nueva York el pasado otoño -2005-, una genialidad absoluta por su atrevimiento y por las muchas lecturas que permitía: parecía haber sido confeccionado a toda prisa la noche anterior con los restos de un visillo, transportándonos a aquella escena mítica de *Lo que el viento se llevó* en la que Escarlata O'Hara realiza un suntuoso vestido de terciopelo verde y pasamanería con la tela de unas cortinas. El vestido contenía igualmente guiños al arte pop, pues la frase que lleva impresa, *I love you*, es tremendamente popular y reconocible, y más en el caso de Nueva York, en donde representa una de sus señas de identidad. Precisamente la admiración que despierta Nueva York en los diseñadores nos proporciona otra posible lectura. La declaración de amor escrita constituye una de las principales fuentes de ingresos turísticos de la ciudad, presente en el marketing de camisetas y gorras en las que podemos ver omnipresente la citada frase impresa: *I love New York*. Finalmente el sentido del humor, un ingrediente que encontramos de manera recurrente en todas las colecciones de V&R, pero que en este caso parodia la sofisticada elegancia de los vestidos de noche al incluir una manida frase impresa a modo de graffiti, liberando a la moda de su tradicional solemnidad. Quizá la mayor contribución de estos antiguos estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Arnhem, en Holanda, sea el haberse convertido en un magnífico exponente de la versatilidad que caracteriza a los tiempos actuales. Unos tiempos más propensos a sumar que a restar y en donde la estricta clasificación de géneros que limitaba el entendimiento del arte en el pasado está siendo, afortunadamente, superada.

Bibliografía

- BOZAL, V., *Goya y el gusto moderno*. Alianza Ed Madrid, 2002.
- BOZAL, V., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Ed La Balsa de la Medusa. Madrid, 2005.
- FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*. Ed Akal. Madrid, 2002.
- JULIUS, A., *Transgresiones. El arte como provocación*. Ed Destino. Barcelona, 2002.
- KRAPF, M., *Franz Xaver Messerschmidt, 1736-1783*. Hatje Cantz Publishers. Catálogo editado con motivo de la exposición que sobre el autor tuvo lugar en el Museo Barroco de la Österreichische Galerie Belvedere de Viena, entre el 11 de octubre de 2002 y el 9 de febrero de 2003.
- KUSPIT, D., *El fin del arte*. Ed Akal. Madrid, 2006.
- LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Ed Anagrama. Barcelona, 2004.
- PERDICES, J.A.; MANCEBO, J.A., *Paul McCarthy. La grasa, el aceite industrial y el ketchup: una especie de lubricación mediante la secreción corporal y la pintura*. En Sin título. N°4. Taller de ediciones. Centro de Creación Experimental. Cuenca, 1997.
- VICTOR & ROLF, en *Retrospective: 10 years of Victor & Rolf*. Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Musée de la moda et du textile, entre el 7 de octubre de 2003 y el 31 de enero de 2004. París.
- ROSENTHAL, N.; WIGRAN, M., *Apocalypse. Beauty and horror in contemporary art*. Royal Academy of the Arts. 23 sept/15 dic 2000. Ed Thames and Hudson.
- WALLIS, B., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed Akal. Madrid, 2001.
- WARR, T.; JONES, A., *El cuerpo del artista*. Ed Phaidon. Londres, 2006.