

Instructions for authors, subscriptions, and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Proximidad y Distancia entre el Sujeto y la Obra de Arte. Relaciones Inmediatas con la Obra de Arte

Luis Bisbe ¹

1) Department of Visual Arts and Design, Faculty of Fine Arts. University of Barcelona, Spain.

Date of publication: June 3rd, 2023

Edition period: June 2023 - October 2023

To cite this article: Bisbe, L. (2022). Proximidad y Distancia entre el Sujeto y la Obra de Arte. Relaciones Inmediatas con la Obra de Arte. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 11(2), pp. 166-207. doi: 10.17583/brac.10384

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.10384>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

Proximidad y Distancia entre el Sujeto y la Obra de Arte.

Relaciones Inmediatas con la Obra de Arte

Luis Bisbe

Departamento de Artes Visuales y Diseño. Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Barcelona, España.

(Recibido: 10 mayo 2022; Aceptado: 14 mayo 2022; Publicado: 3 junio 2023)

Resumen

El poder de la imagen predomina en la producción humana. Hasta el punto de substituir y confundirse con el mundo, mediando el contacto directo entre el sujeto y el mundo. La representación distancia al sujeto del mundo que paradójicamente le acerca a través de las apariencias. Esta situación impulsa un desapego en el arte que intenta acercarse al mundo. La presentación evita la mediación y la distancia en su búsqueda del contacto directo y de la inmediatez. El inconveniente de la presentación es su carácter restrictivo, en cuanto evita la representación, pero simultáneamente abre un abanico de posibilidades infinitas. La presentación no usa el engaño para acercarnos a lo verdadero, no usa los medios tradicionales para expresar contenidos nuevos. La presentación da un paso adelante en la abolición de la distancia que la mediación crea entre el sujeto y el mundo restableciendo la proximidad entre el individuo y el arte.

Palabras clave: Arte contemporáneo; desnaturalización de la realidad; crisis de la representación; práctica artística; presentación y representación

Proximitat i Distància entre el Subjecte i l'Obra d'Art.

Relacions Immediates amb l'Obra d'Art

Luis Bisbe

Departament d'Arts Visuals i Disseny. Facultat de Belles Arts.
Universitat de Barcelona, Espanya.

(Rebut: 10 maig 2022; Acceptat: 14 maig 2022; Publicat: 3 juny 2022)

Resum

El poder de la imatge predomina en la producció humana. Fins al punt de substituir i confondre's amb el món, mitjançant el contacte directe entre el subjecte i el món. La representació distancia el subjecte del món que, paradoxalment, l'hi apropa a través de les aparences. Aquesta situació impulsa un distanciament en l'art que intenta acostar-se al món. La presentació evita la mediació i la distància en la cerca del contacte directe i de la immediatesa. L'inconvenient de la presentació és el seu caràcter restrictiu, així que evita la representació, però simultàniament obre un ventall de possibilitats infinites. La presentació no fa servir l'engany per apropar-nos al ver, no fa servir els mitjans tradicionals per expressar continguts nous. La presentació fa un pas endavant per abolir la distància que la mediació crea entre el subjecte i el món restablint la proximitat entre l'individu i l'art.

Paraules clau: Art contemporani; desnaturalització de la realitat; crisi de la representació; pràctica artística; presentació i representació

Proximity and Distance between the Subject and the Work of Art. Immediate Relations with the Art Work

Luis Bisbe

Department of Visual Arts and Design, Faculty of Fine Arts.
University of Barcelona, Spain.

(Received: 10 May 2022; Accepted: 14 May 2022; Published: 3 June 2023)

Abstract

The power of the image predominates in human production. To the point of substituting and confusing itself with the world, mediating the direct contact between the subject and the world. Representation distances the subject from the world, which paradoxically brings him closer through appearances. This situation drives a detachment in art that tries to get closer to the world. Presentation avoids mediation and distance in its quest for direct contact and immediacy. The drawback of presentation is its restrictive character, in that it avoids representation, but simultaneously opens up an infinite range of possibilities. Presentation does not use deception to bring us closer to the real thing, it does not use traditional means to express new content. Presentation takes a step forward in abolishing the distance that mediation creates between the subject and the world by re-establishing the proximity between the individual and art.

Keywords: Contemporary art; denaturing of reality; representation crisis; artistic practice; presentation and representation

El vertedero de Sao Paulo no es una metáfora, sino un vertedero que tienen en Sao Paulo” (Astrud, 2007). “Picasso: *J’ai acheté la Sainte-Victoire de Cézanne*. Kahnweiler: *Laquelle?* Picasso: *La vraie!*” (Kahnweiler, 1961, p.51). “La representación siempre muestra ese carácter, por un lado, de sumisión a la presencia (re-presentar) y, por otro, el de generar un doble del mundo, que aparece como vicario de éste” (Martínez, 1987, p.193).

En la fiesta de disfraces se hizo un traje a rayas,
una cola muy larga y guantes con garras.
Le preguntamos que era y dijo:
Soy un disfraz de tigre,
soy un disfraz de tigre,
soy un disfraz de tigre,
soy un disfraz de tigre. (Hidrogenesse, 2007)

Se puede criticar profundamente la representación –como han hecho Lyotard, Heidegger, Foucault, Deleuze o Derrida entre otros– se pueden prohibir, romper y quemar en la hoguera sus productos. Pero por mucho que se ponga en duda, la representación ha acompañado a la humanidad desde el principio de los tiempos y al sujeto contemporáneo desde antes incluso de su nacimiento. El hombre ansioso y necesitado de imágenes ha desarrollado la técnica para obtenerlas sin luz dentro del vientre materno. Inmediatamente después de salir, el bebé asiste a una escenificación tragicómica en la que él es espectador, a la vez que protagonista, encarnado en alguno de sus progenitores; que para enfatizar la propia interpretación de lo que a su entender está sintiendo el pequeño, suplanta su voz frente al otro progenitor personificando a su vulnerable cachorro que presencia inocente la manifestación de su futura voz y sus futuras palabras –Los padres suelen decir frases de este tipo: –No me tapes tanto! ¡no ves que estoy acalorado! –, –Por eso estoy llorando. No ves que tengo el pañal lleno de caquita– o –L – Dejameeeee– ante el cariño que un progenitor considera exagerado– Es decir que para liberar al bebé de su mutismo os padres se sienten inclinados a suplantarle y a representarlo. De hecho, son sus representantes legales. Antes de saber hablar, los humanos somos testigos de la suplantación de nuestra

propia voz y de aquello que querríamos decir. Somos representados en la forma y el contenido de nuestra voz antes de que ésta pueda aflorar.



*



Imagen 1. Bisbe, L. (2022). Sin título. Collage Digital.

La representación precede a menudo a la representación. Desde los primeros momentos de nuestras vidas tenemos contacto con las representaciones dulcificadas de animales en dos o en tres dimensiones, acompañadas de sonidos más o menos onomatopéyicos y solo un tiempo después tenemos contacto directo, se nos presenta a los propios animales vivos que dieron lugar a aquellas interpretaciones.

La representación como el concepto, acote, sujeta y hace manejable tanto lo conceptualizado como lo representado. Es más fácil y seguro dejar a un niño con un patito de goma, que con un pato de verdad. El bebé puede tomarse su tiempo para examinar su anatomía, y su comportamiento; en sus manos puede ver fácilmente que tiene dos ojos, un pico, una colita, y en la bañera puede ver que está contento de flotar, sin embargo, un pato real no permite un estudio tan seguro, higiénico y relajado. La imagen vehicula un gran número de conceptos, de ahí su éxito en casi todos los ámbitos de la vida.

...nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. (Huberman, 2013, p.4-5)

Pese a que en su historia más reciente la representación ha sido muy cuestionada en el terreno artístico, persiste una fe inquebrantable en el poder y en la legitimidad de las imágenes, tanto por parte de quienes se dedican a la producción como entre quienes lo comercializan, lo seleccionan, lo compran o simplemente lo miran. Aunque podamos criticar la propia representación, su atractivo y su poder de seducción son incuestionables y siguen dominando casi todas las manifestaciones artísticas, como escribe Rancière (2010, p. 54): “En el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas.”—profundamente inmersos en la realidad que genera, y resulta casi imposible concebir la posibilidad de cuestionarla. Los artistas por definición ávidos de novedad, fascinados por la tecnología, la contradicción y el placer, no son los candidatos ideales a rechazar un medio que tantísimo deleite ha procurado y sin duda seguirá procurando en el futuro.



Imagen 2. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Como la opinión contraria parece estar sustentada por violentos radicales que buscan la pureza en dogmas del pasado, es natural que entre los artistas surjan pocas voces críticas que cuestionen su legitimidad. Sin embargo, cómo se pudo ver anteriormente el tremendo éxito de las imágenes amenaza con esconder al mundo bajo su superficie y eso es un riesgo que el arte no puede celebrar indefinidamente. Baudelaire es el artista dispuesto a festejar ese triunfo de la simulación y Baudrillard (2005, p. 2-13) el encargado de cuestionarlo:

Estamos en la modernidad. Aceptemos el juego de la modernidad. Hay que llegar hasta una simulación triunfante”. Nosotros en cambio estamos más bien en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva. El arte es un simulacro (de todas maneras, estamos en la zona de los simulacros), pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente.

Detrás de la orgía de imágenes, algo se esconde. El mundo, al escamotearse detrás de la profusión de las imágenes, es otra forma de la ilusión, quizá una forma irónica es ella la que quiere que se le fotografíe; uno no es más que el extra de la escenificación publicitaria del mundo circundante. Allí justamente está la ironía de la situación (2005, p. 2-13).

¿Pero cuáles son los problemas que genera la representación? Hay que poner en valor la separación que se establece entre lo representado y su modelo, casi siempre lejano, si no ausente. Es cada vez más frecuente obviar las explicaciones sobre si se ha tenido contacto visual de algo a través de una pantalla o presencialmente. Muchos pueden asegurar haber visto –lo cual puede ser cierto, a secas, o del todo cierto– determinado incidente, obviando si se ha visto en una pantalla o directamente, un suceso que solo unos pocos han visto con sus propios ojos. Frecuentemente se adivina por el contexto si se hace referencia a una experiencia directa o indirecta, pero esta omisión sitúa a las dos vivencias y a su recepción en un mismo plano, lo cual ya es lo bastante significativo y sintomático de que en alguna parte del sujeto esta distinción no es del todo relevante. Conviene insistir en que la representación no es aquello que designa, del mismo modo que las palabras tampoco son aquello que designan. Contradiciendo a Weiner se podría decir que “rojo” no es rojo, “amarillo” no es amarillo y “azul” no es azul y la frase sería igual de

Todo aquello que ni está, ni puede estar en la representación, es la distancia que separa ambas y que distancia al sujeto de lo que se está representando.

...solo la propia concepción del vínculo que une las apariencias con la realidad: en el primer caso la relación sería de identidad -al ver en la aparición la cosa misma- y en el otro la relación sería de designación, abriéndose una brecha, por decirlo así, entre la realidad y sus representaciones, comparable -si bien no igual- a la distancia que separa el lenguaje de la realidad, desde el punto de vista de la capacidad representativa o descriptiva de aquel. (Danto, 2002, p.48)

Esta diferencia entre lo que se representa y lo representado y éste no estar delante de la cosa misma que se está mirando, sino de algo en representación de lo que se designa, marcan la distancia que separa al sujeto del mundo que contempla. Tengo infinitamente más cosas en común con cualquier político – con quien comparto un noventa y nueve por ciento del código genético – que con mi propia fotografía. No quiero establecer una similitud, pero sí un paralelismo. La crisis representacional está vinculada a la crisis de lo real, en la medida en la que la realidad aparece como una representación de sí misma, se produce una inversión de los términos y empezamos a dudar de la realidad que pueda haber en la representación. Refiriéndose a este hecho dice Danto (2002, p.46). que la representación es “algo que está en lugar de otra cosa, igual que nuestros congresistas nos representan por delegación de poderes”. Algo que está en lugar de otra cosa la está suplantando, Danto señala que otro de los inconvenientes que se le pueden encontrar a la representación es este carácter sustitutivo. Si se puede tener una hermosa vista, la representación de una hermosa vista, sería un sucedáneo. Esta substitución opera mediante técnicas y trucos que tienen por objeto engañar a los ojos y a quienes se sirven de ellos. Estas técnicas han evolucionado a través de la historia y continúan evolucionando en el campo digital, para hacer más realistas las imágenes extraídas de la realidad. En la medida en que reconocemos la referencia al mundo en su representación reconocemos también su dependencia, su falta de autonomía, ese estar en el mundo de forma vicaria que como dice Danto (2002, p.48) hace que el arte pierda cierto poder:

Contra el poder de capturar imágenes, la simple habilidad de representarlas e imitarlas no resulta en exceso interesante, en el sentido

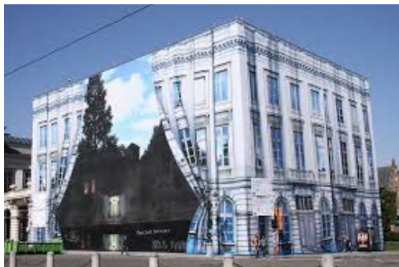
en que se limita a poner en práctica una serie de trucos del tipo de los dominados por los ilusionistas, cuya única razón de ser es la de engañar el ojo. Una vez que hemos sido capaces de percibir estatuas que contenían su referente real -es decir, estatuas en las que es el parecido el que determina la forma, y no la forma la que determina la realidad-, el arte pierde cierto poder, demostrándose así que nuestro acercamiento al mismo se ha producido, en la mayoría de las ocasiones, a través de este sentimiento de pérdida. (Danto, 2002, p.48)



GNOLI, D. (1969) *El revés*.



Imagen 4. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.



BACON, F. (1953) *Inocencio X.*

VELAZQUEZ, D. (1650) *Inocencio X.*



EISENSTEIN, S. (1925)
Acorazado Potemkin.



*



Imagen 5. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

El engaño está presente en el uso de la representación realística, fotográfica o simulacral, como la llama Foster, y la dependencia de un modelo, el parecido como determinante de su propia forma, está presente tanto en la imagen de vocación simulacral como en aquella cuya relación con el mundo es solamente referencial. Tanto una como otra se nutren a menudo de la relación de las imágenes entre sí. Como ocurre en el cuadro *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, pintado por Francis Bacon. Como el título pone de manifiesto está basado en otras imágenes anteriores además del célebre cuadro de Velazquez. También cabe destacar que las gafas del protagonista provienen del *Acorazado Potemkin*, 1925, dirigida por el cineasta soviético Serguéi M. Eisenstein. Las representaciones se nutren de otras representaciones como es constatable en el hecho de que muchos pintores aprendan a pintar copiando o interpretando otras pinturas.

...lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, que todas las formas de representación (incluido el realismo) son códigos autor referenciales. La mayoría de las explicaciones del arte de posguerra basadas en la fotografía se dividen a uno Y otro lado de esta línea: la imagen como referencial o como simulacral. (Foster, 2001, p.130)

El incuestionable carácter simulacral de la representación nos protege contra la posibilidad de sentirnos heridos por la atrocidad de los motivos que a diario se ven representados en los medios. La representación coloca al sujeto frente una enorme barbaridad, pero, en definitiva, una enorme barbaridad ausente, de algún modo desactivada. La representación tiene un carácter anestésico sin el cual no se explica como podemos soportar la enorme dureza de las imágenes que nos llegan, dando cuenta de la brutalidad del mundo. Muestran su crueldad extrema, al mismo tiempo que neutraliza la sensibilidad, contribuyendo de ese modo a hacer el mundo más espantoso y a la vez más soportable. Hacer más tolerable la barbarie es, en suma, una contribución a la continuidad del statu quo que posterga la reacción contra lo intolerable. Nunca ha habido tanta información visual, a la vez que campea una sensación artificial de impotencia, el convencimiento de que “no se puede”. En palabras de Rancière (2010, p.105) “...un divorcio que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la capacidad de actuar [...] Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate”. Los espantosos gritos que salían de Abu-Grahib al pasar por los pinceles de Leon Golub o de

Botero, se convierten en dramáticas e inofensivas arias. Desde hace ya más de quince años en muchos hogares se come con los vídeos de los ahogados en las pateras sin que la contemplación de estas imágenes acabe afectando al apetito de los tele-espectadores, sin que se proteja a los niños de ver esa u otras barbaridades y sin que se produzca una reacción contraria. Lo cual demuestra que la sensación de que el poder de las imágenes esta neutralizado, es una opinión mayoritaria.



GOLUB, L. (1981) *Interrogation II*.



BOTERO, F. (2005) *Abu Ghraib 46*.



HERMANOS LUMIÈRE. (1895) *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

Imagen 6. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Esta desactivación de la representación, tanto en su carácter referencial como simulacral, nace del hecho de que toda ella opera bajo el signo del “como si” término utilizado por Vaihinger, H. que publicó en 1911 *La filosofía como sí*. “Como si las manchas de pintura fueran un paisaje, como si las luces y sombras proyectadas fueran un tren que avanza hacia el patio de butacas o como si los píxeles de colores fueran un niño ahogado en la costa turca que intentaba escapar de una guerra” (Vaihinger, 1911, p.22). Es cierto que esta imagen ha removido las conciencias, eso es lo que la hace singular, pero no con la misma intensidad que para quienes presenciaron la escena. Hace pocos días, un adolescente que conozco tuvo contacto con una muerte fortuita y cuando le pregunté por la impresión que tuvo, respondió que ya había visto muchas muertes en la pantalla. Debe existir una conciencia subterránea de este “como si”, sin la cual taparíamos los ojos de los niños o apagaríamos la televisión más a menudo. La representación nos protege con la distancia permitiendo que “a posteriori” podamos ver los desastres verdaderos como representaciones y preparándonos para tolerar lo intolerable. Los USS marines utilizan sangre falsa y maniquíes para acostumarlos a la masacre.

Esta supremacía del “como si” se manifiesta en todas las representaciones, pero lo hace en un grado si no superior, si más explícito, en la metáfora. “Muñequita linda de cabellos de oro / de dientes de perla labios de rubí.” (Grever, 1929).

Dalí, S. materializa literalmente esta metáfora en *Labios de rubí* (1949), dándole la vuelta y recorriendo el camino inverso, construyendo una representación a base de presentaciones.

Pero la metáfora opera en términos de sustitución de una cosa «como si» fuera otra, distanciando al sujeto de la cosa. A través de ella la experiencia no puede ser sino sucedánea. Motivo por el cual es rehusada en pos de un encuentro preferiblemente menos mediado con las cosas. Weiner (2008) ha emprendido su particular cruzada contra ella y en pocas ocasiones se abstiene de mostrar su rechazo:

No hay metáfora, es un hecho. [...] Creo que si traes una metáfora y la usas en tu trabajo como metáfora, le estás diciendo a otras personas que para aceptar tus valores, tú eres falso y ellos desarrollan sus metáforas personales.

... no creo que el arte sea metáfora. Encuentro que la metáfora es una cosa muy desastrosa, muy peligrosa. La encuentro reaccionaria.
(Weiner, 2008, p.105)

El simbolismo nos lleva, de la mano de las convenciones, a que las cosas representadas o no, equivalgan a otras cosas, sin que sea posible para un profano, rastrear el vínculo que enlaza una cosa con el significado que se le atribuye.

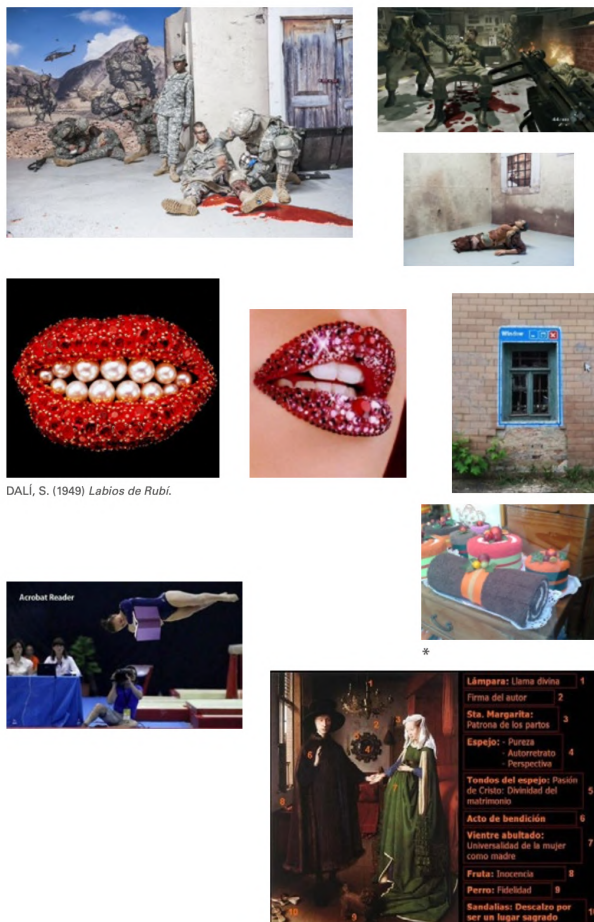


Imagen 7. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.

A menos que se posea un bagaje cultural concreto, no se pueden hacer determinadas asociaciones, lo que supone la marginación previa de todos aquellos que no tienen acceso a este bagaje y la exclusiva comunicación entre iniciados. Carl Andre decía que cualquier artista puede simbolizar ideas, pero pocos pueden llevarlas a cabo, realizarlas (Weiner, 2008, p. 11).

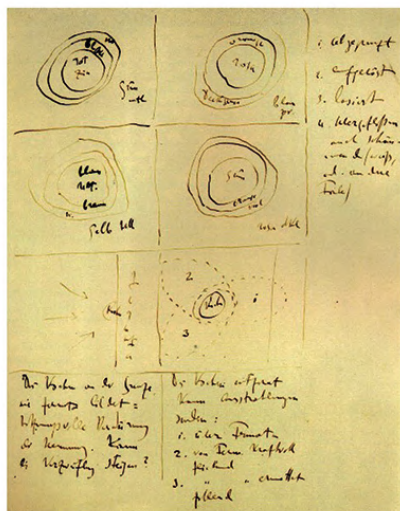
Un célebre caso en el sentido de asociar significados, cuyas relaciones son difíciles de trazar, son las correspondencias que Kandinsky estableció entre ideas sonidos y colores. Para aquellos que intentamos encontrar estas asociaciones sin éxito, el hecho de que la mayoría de las investigaciones neurológicas coincidan en que muy probablemente Kandinsky era sinestésico (Benito, 2011), ha sido un gran alivio. Cada sujeto afectado de sinestesia hace sus propias asociaciones entre palabras, números, colores, y sonidos, etc. asociaciones que las demás personas no establecemos. Kandinsky no era un iluminado sino un artista con una particularidad sensorial.

Sin embargo, la representación y la realidad no siempre han estado distanciadas. Por ejemplo, Lewis Carroll (2013) en *Sylvie and Bruno* describe una representación superpuesta a la realidad, de un lugar en cuyo mapa una milla ocupa una milla y que finalmente acaban por usar el país como su propio mapa. Esto supone la eliminación de la escala, es decir, la supresión de un grado de representación. Más tarde J. L. Borges junto con Bioy Casares abordaron este mismo tema del mundo solapado a su representación en *El rigor de la ciencia*:

En aquel imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas. (Borges, 1960, p.103)

Borges (1944) ya había tratado el asunto de la representación a escala 1:1 en *Funes el memorioso* donde el protagonista tarda un día entero en recordar un día pasado. El uso de la escala temporal 1:1 contradice la noción misma de

la representación. Esta insistencia del mundo que convive con su representación parece ser la responsable de que los sentidos proyecten o prevean el mundo antes de su experiencia, definiendo y acotando sus posibilidades interpretativas anticipadamente.



KANDINSKI, V. (1913) Notes.



Imagen 8. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Habitualmente el objeto y su representación suelen estar distanciados; la presencia de uno deslegitima la presencia del otro, pero en ocasiones se fuerza esta unión artificialmente. Juntando al objeto con su representación se provoca una especie de significación saturada de ambos. El objeto ahora sobre-representado provoca cierto colapso interpretativo. Se subrayan sus similitudes y diferencias a la vez que se acentúan las complejas relaciones que mantienen entre sí.

Esta equiparación real o ficticia forma una mezcla heterogénea e inestable en la cual se establecen relaciones de dependencia en un solo sentido. Mientras la representación es dependiente, la presentación, el objeto por sí mismo, es autónoma. Algunos autores han llevado esta autonomía del objeto hasta el extremo de afirmar la imposibilidad de su representación. Volviendo a Flatland, se puede afirmar que una representación de menos dimensiones no tiene capacidad de representar el mundo en su complejidad. Discusión que sigue vigente entre los físicos que discrepan en torno a la representación del hipercubo, es decir en la posibilidad o imposibilidad de explicar la cuarta dimensión desde la tercera. Sin embargo, Rancière (2011), achaca esta imposibilidad de la representación, a la simultaneidad de dos formas distintas de mirar al mundo: una bajo la óptica de los diferentes regímenes de pensamiento del arte y otra desde una óptica externa y ajena al arte:

Dos lógicas se hallan entremezcladas. La primera implica la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte, es decir, diferentes formas de la relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, demostración y significación. La segunda no conoce el arte como tal. Sólo conoce diferentes tipos de imitaciones, diferentes tipos de imágenes. La complejidad de estas dos lógicas heterogéneas tiene un efecto muy preciso: transforma los problemas de reglaje de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. La prohibición se desliza entonces en este imposible, negándose y brindándose como simple consecuencia de las propiedades del objeto. (p.121)

En cualquier caso, esta dependencia unidireccional establece un orden en el cual, la representación, por su carácter vicario, ocuparía un lugar inferior a la propia presentación del objeto. Danto (2002), refiriéndose a la representación como relato superficial subordinado a otras apariencias, dice de ella: "como apariencias de apariencias, están doblemente alejadas de la

realidad y, en consecuencia, solo pueden aspirar al nivel ontológico más bajo" (p.36).



RICHARDSON, T. (1960) *The Entertainer*.

Imagen 9. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.

Algunos artistas aspiran a un contacto más íntimo con el mundo, a un arte menos mediado y por tanto a una relación igualitaria con el sujeto. Otros están simplemente fatigados de apartar tanto simulacro, para intentar ver qué hay al otro lado. Y otros simplemente se sienten inclinados a evitar la representación, sabiendo o sin saber porqué. Pero es un hecho que su presencia ha disminuido, así como que no es la única posibilidad expresiva a través de la que se manifiestan los propósitos y las producciones artísticas como sucedía tiempo atrás.

El poder del objeto entonces se abre camino a través de la simulación, a través de los simulacros, a través del artificio que le hemos impuesto. Allí está la ironía, desde luego; es una especie de revancha del objeto, el cual se convierte en una suerte de “extraño atraedor” como se dice en física [...] Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de la representación, como dice Schopenhauer; ya que el objeto vuelto atraedor extraño (puede tratarse de un objeto, un acontecimiento, un individuo, lo que sea) ya no es un objeto estético, es un objeto transestético. Despojado por la técnica de toda ilusión, despojado de su origen, ya que es producido a partir de modelos, despojado de su sentido y su valor, ya no es el objeto de un juicio estético: está desprendido, a la vez, de la órbita del sujeto, así como de su visión. Es entonces cuando el objeto se convierte de cierto modo en un objeto puro, que vuelve a encontrar quizá algo de la inmediatez, de la fuerza, de esas formas anteriores a la estética, las formas de antes de la estetización general de nuestra cultura. (Baudrillard, 1988, p. 32)

No creo, como dice Baudrillard (1988, p.18) que «el arte todo entero se ha vuelto iconoclasta» pero sí que el hartazgo de simulacro ha impulsado la emergencia de la presentación en el arte –y probablemente en otros ámbitos-. Y que esta saturación de ilusión de realidad «como si» fuera la propia realidad ha fomentado cierto desinterés por la representación tanto como medio o artifice de este ocultamiento. Este dejar de lado la representación equivale a un rechazo de la realidad por su condición de no ser otra cosa que apariencia de realidad; como dice Rancière (2010, p.48) «la crítica de la ilusión de las imágenes ha podido ser revertida en crítica de la ilusión de realidad», yo añadiría, y viceversa: que la crítica a la realidad se ha convertido en una crítica de su representación. La representación es un terreno en la que muchos artistas no se hallan cómodos hasta el punto de buscar alternativas que les permitan desarrollar su actividad al margen de ésta.



*



*



*



*



*



*

Imagen 10. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

En verdad, debe haber dos maneras de escapar de la trampa de la representación -porque la representación es para la estética una trampa: hay la de la deconstrucción de la representación, esa deconstrucción interminable que ya ha durado al menos un siglo, y en la que la pintura no deja de mirarse, de morir en los trozos de espejo roto, de manosear siempre los restos, los residuos, teniendo siempre como contrapartida la dependencia del objeto perdido, la dependencia de su propia muerte, siempre en busca de una historia, en busca de un reflejo. Y hay la de salirse entonces totalmente de la representación, olvidar toda preocupación de «lectura», de interpretación, de desciframiento, olvidar toda la violencia crítica del sentido para alcanzar la modalidad de aparición y desaparición de las cosas, esa en la que simplemente declinan su presencia [...] Hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión, o sea, en el sentido literal, hay que “iluderar”, entrar en el juego, entrar en el juego del objeto. (Baudrillard, 1988, p.34)

A mi entender la posibilidad de escapar de la representación a través de la deconstrucción que plantea Baudrillard conduce a otra trampa. Por que esta recomposición, como él mismo observa, mantiene una vinculación similar con lo que él llama, objeto perdido, convirtiendo a estas estrategias –más o menos vanguardistas– en variedades de la propia representación, más destinadas a su propia regeneración que a la posibilidad de encontrar una nueva alternativa. La aparición directa del objeto y de otros modos ajenos a la representación en el ámbito artístico es efecto de la crisis de la representación, a la vez que contribuye a ella como causa añadida. Este impulso por abandonar la representación reclama necesariamente diferentes formas de expresión, ajenas a las que se han usado hasta ahora para evitar el regreso a la situación de partida.

Por un lado, argumenta sobre la imposibilidad interna de la representación, sobre el hecho de que cierto tipo de objeto la ponga en ruina al destruir toda relación armoniosa entre presencia y ausencia, entre sensible e inteligible. Este imposible apela entonces desde el modo representativo del arte hasta otro modo del arte. (Rancière, 2011, p. 121)



GRIS, J. (1918) *La Guitarra*.



*



*



*



*



*

Imagen 11. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Esta relación entre presencia y ausencia cuya apoteosis consiste en emular la presencia desde la ausencia se asemeja a esa eficaz, arcaica, y perversa táctica de seducción que atrapa al sujeto en la permanente oscilación entre el «si» y el «pero no», estrategia a la que por carácter unos se muestran más inclinados o vulnerables que otros. Como dice Foster (2001, p.140) "Mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, que la repetición de las imágenes a la vez distancia y apremia hacia nosotros".

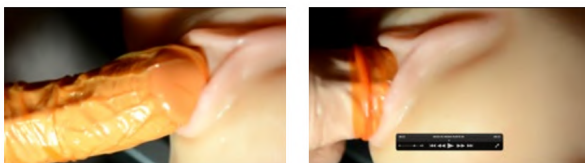
Ese parecer-casi-tocar-lo-real no solo no me parece suficiente, sino que me parece demasiado poco para conformarse. La representación es a la presentación lo que la pornografía es al acto sexual, no es lo mismo ver una imagen de una relación sexual ajena, que tenerla. No es lo mismo —como dice Hal Foster refiriéndose a una excelente representación— «parecer que casi estás tocando lo real» que tocarla. No parece deseable conformarse con el simulacro pudiendo acceder a lo genuino. El mejor antídoto para la ausencia es sin lugar a dudas la presencia. “Una obra de arte siempre está presente”. (Reindhart, 1957, p.37-38).

Ha habido desde el principio del uso de la representación una fascinación por su asombroso y a veces admirable poder de evocación. Sin embargo, esta facilidad y este éxito, sin paliativos, son los desencadenantes de su eufórico declive, apenas significativo fuera del terreno artístico. Este efecto ha sido tan determinante para el arte, que es observable incluso en la pintura, que durante mucho tiempo se ha comportado —y seguirá comportándose en el futuro— como un refugio de la representación. Hasta el punto de que ha necesitado apartarse de este atolladero:

...no representa nada, no representa nada como imagen de otra cosa. No se da como el simulacro de nada. Más precisamente, deberá convenirse en que no representa nada en la medida misma en que no vuelve a poner en juego ninguna presencia supuesta en otra parte -cosa que en mayor o menor grado intenta toda obra de arte figurativa o simbólica, y toda obra de arte ligada en mayor o menor grado al mundo de la creencia. (Huberman, 2013, p. 35)

Este rechazo de la representación equivale simultáneamente a un impulso hacia la presentación, como dice Weiner (2008, p.103) “El arte es una realidad que es presentada y colocada delante de otra gente”. La presentación como dice Danto (2002, p.237) nos pone frente a la propia “exteriorización de la conciencia del artista, ~~como si pudiéramos...~~” — o mejor pudiendo —

“...contemplar su manera de ver y no solo lo que vio”. La representación dice cómo es el mundo o mejor cómo «lo vio» su creador, mientras que las presentaciones generan un poco más de mundo nuevo. No se representa algo que ya existe, se está afirmando: «esto también puede ser, y puede serlo del modo tal que se manifiesta». La presentación es también un eficaz antídoto para evitar la distancia representativa, aquella que se interpone entre el arte y el resto del mundo, como de nuevo dice Rancière (2011, p.130):



DOKOUPIL, J. G. (1987) *Madonnas in Ecstasy*.



Imagen 12. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.

Recusa la separación entre un mundo de los hechos propios del arte y un mundo de los hechos ordinarios. Ésa es, en efecto, la paradoja del régimen estético de las artes. Plantea la radical autonomía del arte, su independencia con respecto a cualquier regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia. (Rancière, 2011, p.130)

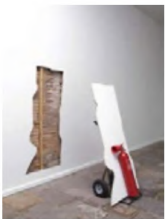
Este arte de la presentación no rechaza la distinción entre lo ordinario y lo extraordinario, tan solo considera lo extraordinario como un momento de lo ordinario. Una de las consecuencias de desestimar esta distancia es que el mundo ordinario se aproxima al arte. Las diferencias dejan de ser tan fáciles de identificar, lo cual revierte en una experiencia del mundo más próxima a la experiencia del arte, tal como ha sido entendida hasta nuestros días. Lo extraordinario es simplemente aquello que se sale de lo ordinario, o que nos proporciona una experiencia distinta de la ordinaria, no aquello que está dentro de una cápsula extraordinaria. La presentación crea las condiciones para un encuentro directo, in-mediató, es decir “sin-mediación” que no deja lugar a la representación porque la experiencia misma de la propuesta es irremplazable e intraducible.

Hay algo de cierto en la reivindicación de -prestar atención a la obra en sí misma-, ya que la experiencia directa no es prescindible. [...] Pero tampoco hay sustituto posible de la experiencia directa ni de las cualidades más simples –como -rojo– si se entiende que –en el caso del predicado rojo– ninguna descripción, por muy detallada que sea, equivale a su experiencia primaria. Sin duda se podría afirmar, a partir de esta analogía, que hay algo único e irreductible en las obras de arte. (Danto, 2002, p.251)

El encuentro con lo extraordinario hace saltar los interrogantes que no son otros, según Weiner (2015) que los que giran en torno a la propia relación entre la propuesta y el sujeto, y de hecho nos da unas instrucciones: propone un modo de empleo de la propuesta artística: “Tienes que quedarte quieto y pensar: de hecho, solo esto se relaciona conmigo”.



ELMGREEN & DRAGSET (2008) *Boy Scout*.



ELMGREEN & DRAGSET (2002) *Fire Extinguisher*.



*



*



*



*



*



*



*

Imagen 13. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.

Con esta exposición podría parecer que me estoy refiriendo a un fenómeno reciente, pero no es así en absoluto. La presentación es tanto o más antigua que la representación. Algunos primates son capaces de señalar objetos con el dedo del mismo modo que se indica una botella de cerveza al camarero para pedirle otra, utilizamos el objeto tanto para referirnos a él mismo o a uno similar como al concepto, con ese gesto no se dice «esta botella», sino «otra más igual que ésta». Hace más de 30.000 años que hay impresiones de manos –en negativo y algunas más escasas en positivo– junto a las pinturas rupestres, las cuales podríamos interpretar como una representación de una mano, pero perfectamente pueden ser entendidas como aquello que son, la huella directa de una mancha sobre una mano apoyada en la piedra, sin representación de por medio. Como dice Huberman (1997, p.94) citando a Walter Benjamin, la huella denota “la aparición de una proximidad, no importa cuán lejos pueda estar lo que la ha dejado» no es una representación de esta proximidad, sino que denota la proximidad misma. En tallas y máscaras prehistóricas encontramos muchos ejemplos de uso de dientes y pelo. En el Siglo 15 a. C. la cultura Mixteca utilizaba en las máscaras de Tezcatlipoca dientes humanos. Los primitivos pobladores de Nueva Guinea realizaron numerosas figuras con cráneos y pelos. En la imaginería barroca también se utilizan, pelo, dientes, ropa, joyas, armas y utensilios reales que son usados por las representaciones generando una poderosa asociación que intenta contagiar de realismo a la representación. En algunos rituales de magia negra se utilizan atributos reales de la persona representada para que la representación esté constituida por la misma sustancia que lo representado, para que la figura alcance un cierto grado de presentación y más que una simple figura sea un fragmento de aquello que representa. En iglesias cristianas encontramos exvotos con mechones de pelo que hacen referencia a la persona de quien procede. Muchas de estas estrategias se asocian a rituales mágicos y por tanto han tenido una existencia más o menos velada. En la medida en que la representación se fue volviendo cada vez más eficaz, se fue marginando la presentación.

Sin embargo, en el seno de la pintura, un medio representativo por excelencia, sucede un cambio donde menos cabía esperarlo, en cuanto a que supone una profunda transformación de la perspectiva desde la que hasta el momento se había abordado la representación. Este replanteamiento llega de la mano de Whistler, Turner y Cézanne, entre otros, que, al obrar una voluntaria materialidad en la superficie del cuadro, provocan el equilibrio de su doble naturaleza: por un lado, opera el carácter de imagen y por el otro el

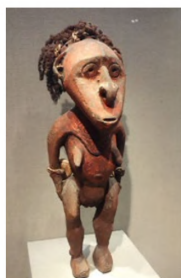
carácter de objeto, de lienzo manchado de oleo. Algunos de estos cuadros pueden considerarse simultáneamente como representación y presentación, convirtiéndose de este modo en un referente imprescindible para toda la pintura posterior. Es una pintura que miente menos. La apuesta por la presentación sube inmediatamente después un eslabón definitivo, al principio del S.XX Marcel Duchamp presenta objetos que en principio ya no tienen porqué representar nada.



(Siglo XVII) *Máscara vudú*. Pueblo Fon, antiguo reino de Dahomey, actual Benín.



(Mitad del siglo XVI)
La máscara de Alexander Peden.



(Siglo XIX hasta S. XX) *Figura femenina*. Sepik oriental, Nueva Guinea.



(Siglo XV) *Tezcattlipoca*.



(30000 AP) *Mano roja en positivo y negativo*. Cueva de Chauvet- Pont d'Arc, Francia.



(Siglo XVIII) *Cristo de la paciencia*. Templo de San Bartolo Cuautlalpan, en Zumpango, México.



Imagen 14. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Abriendo las puertas al abandono de la representación por las que la pintura se estaba asomando. Paralelamente se siguen dando pasos en esta misma dirección. En algunos casos el collage utiliza objetos planos, portadas de diario, etiquetas de licores para representarse a sí mismas. Danto (2002), refiriéndose a esta técnica, apunta:

Picasso, quien, a su vez, pegó la etiqueta de una botella de Suze en un dibujo de una botella, dando a entender que no tenía ningún sentido aproximarse a la realidad mediante un arduo ejercicio académico cuando existe la posibilidad de aislar fragmentos de ella e incorporarlos simplemente a nuestras obras, alcanzando de inmediato algo a lo que la mano académica más dotada ni siquiera podía aspirar. (p.31)

El *frottage*, la mayor parte de las veces se usa al servicio de una representación, pero en ocasiones presenta el rastro que deja un objeto bajo el papel —que a la vez trata de representar el mismo objeto que había debajo— por lo que también podemos considerarlo una huella. El *gyotaku*, técnica popular japonesa del S. XIX utilizada para dar testimonio de las capturas de los pescadores (consiste en envolver con papel un lado del pez previamente entintado que al ser presionado recibe la imagen impresa del pez) podría considerarse una especie de monotipo, y al igual que los anteriores, es simultáneamente un pez representado y la presentación de la mancha que deja un pez entintado. En el *assemblage* ocurre lo mismo que en el *collage* cuando dos objetos se unen para formar parte de una forma abstracta, ambos mantienen lazos significativos consigo mismos, — como se hace patente en *It's Another Spring*, 1961, de Man Ray. Sin embargo, cuando dos objetos juntos forman una nueva representación, como en *Tête de taureau*, Picasso (1943), estos lazos se debilitan, los objetos ceden su protagonismo a la nueva forma conjunta, porque devienen representación. Esta vocación de presentar se puede rastrear de forma intermitente en el arte contemporáneo. El Land-art, utiliza elementos del paisaje entendidos e incluidos como tales sin otras atribuciones significativas que las que ya tienen. El suelo, el horizonte, el cielo, el agua, etc. forman parte de la propuesta sin alterar su significación. En numerosas instalaciones y proyectos *site-specific* al igual que el Land-art, se atribuyen a los espacios, elementos y circunstancias en los que se inscriben características y funciones similares a las que antes y después de su exposición estos objetos tenían y tendrán, entrando en contacto y dialogando con ellos.



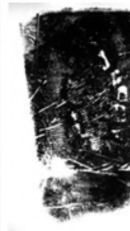
WHISTLER, J. (1877)
*Nocturne in Black and Gold.
The Falling Rocket.*



TURNER, W. (1840) *Sun Setting over
a Lake.*



CÉZANNE, L. A. (1868-1868) *La
rue des Saules à Montmartre.*



ACCONCI, V. (1970) *Trademarks.*



ERNST, M. (1926). *Les
Mœurs des feuilles.*



LICHTENSTEIN, R.
(1962) *Keds.*



(Picasso, P - Verre et bouteille de Suze
(1912) Washington University Gallery
of Art , Saint Louis)



(2014) *menosquinientos**

Imagen 15. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Las estrategias apropiacionistas que empezaron con Duchamp van reapareciendo constantemente y hasta nuestros días en diferentes momentos y de la mano de diversos artistas, pero el arte por naturaleza inconformista tiene por definición que llevar al límite todas sus posibilidades y nos encontramos con el recorrido a la inversa que supone un regreso a la representación pero a través del objeto. Me estoy refiriendo a obras que comparten un patrón similar; todas presentan reproducciones de objetos a tamaño natural, algunas de ellas policromadas, con los colores originales, cumpliendo la función de representar a modo de una presentación simulada. *Two Beer Cans*, 1960, de Johns, *J. Brillo Box* 1964 de Warhol, A. o de un modo similar Segall, G. en *Three Figures and Four Benches*, 1979, convierte sujetos en representaciones devolviéndolos al contexto original en actitudes y usos propios del espacio donde están ubicadas. También encontramos ejemplos en la escultura de Miró, *J. Rellotge de vent*, 1967, *Dona i ocell*, 1967, o *Dona asseguda en una cadira i un nen*, 1967, en *Ohne Titel*, 1983, de Fischli, P. y Weiss, D. Y en Tàpies, A. *La butaca*, 1987, o *Rentamans i llibres*, 1987. No quiero especular sobre hasta que punto se trata o no, de una estrategia fetichizante, pero parece evidente para muchos, que parte del encanto de estas obras se debe a la perfección realística de la reproducción representativa y se prefiere una representación casi perfecta de una caja de cartón, a una vulgar caja de cartón, un nuevo sillón de bronce que un viejo sillón usado. Se prefiere la copia – artistizada–, –como decía Feuerbach– al original.

Simulando la técnica del *readymade*, Fischli y Weiss dirigen nuestra atención al soporte material sin revelarlo, sin hacerlo visible, sin representarlo. La diferencia entre lo *real* y lo *simulado* no puede ser *reconocida*, sólo producida, porque todos los objetos en el mundo pueden ser vistos simultáneamente como *reales* o *simulados*. Podemos producir la diferencia entre lo real y lo simulado colocando una cosa o imagen bajo la sospecha de no ser *real* sino meramente *simulada*. Colocar una cosa común en el contexto del museo significa precisamente colocar el soporte material, las condiciones de vida de esta cosa bajo sospecha permanente. (Groys, 2013, p.25)

Con el mismo ánimo de explorar las posibilidades contrarias al flujo tradicional, que va desde el mundo en dirección a la representación, hay quienes hacen presentaciones inspiradas en la propia representación. Como han llevado a cabo Meade, A. en *Transit*, 2009 y Orlan, *Saint Orlan's*

Reincarnation, 1990. Cuyo interés reside exclusivamente en invertir la dirección representativa, pero que convergen hacia el mismo fetichismo que antes se mencionaba, porque el producto final no es otro que fotografías numeradas para su comercialización.

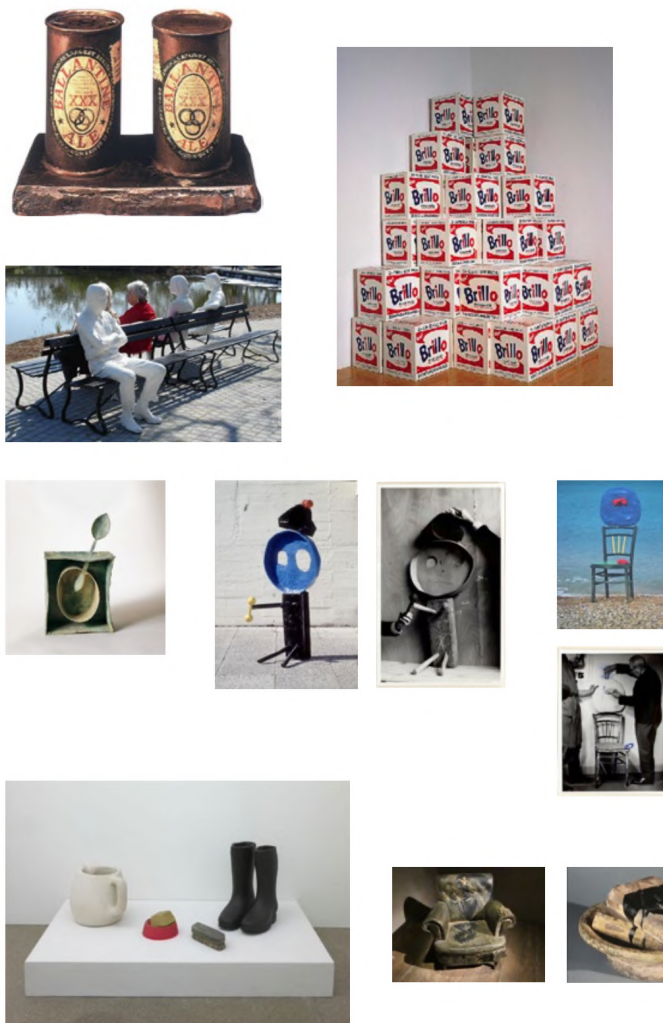


Imagen 16. Bisbe, L. (2021). *Sin título*. Collage Digital.

El mismo mecanismo se encuentra en las estatuas vivientes o hombres estatua, el cual es remunerado por convertirse en la representación de una estatua, dejando provisionalmente de ser un hombre y por dejar de ser él mismo. Es el espectáculo del sacrificio a través de la negación de la acción y la identidad, lo más abyecto y antipoético que quepa imaginar. Y una vez más el artista le da otra vuelta de tuerca a la situación; Jankowski, C. hizo moldes de varias esculturas vivientes, *Living Sculptures*, 2008, y los fundió en bronce, rizando el rizo y haciendo una representación de un hombre que representa a su vez otra representación.

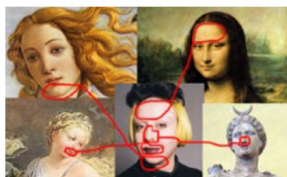
Al igual que la representación, la presentación ha acompañado al hombre desde el principio. La presentación ha seguido su propia y discontinua evolución, no tiene su origen en un proceso de des-representación. No es una nueva estrategia que emerge necesariamente como una reacción contra la representación, sino que es una tentativa que aflora al margen de ella. Pero es cierto que la actual sobresaturación de mundo representado aviva el deseo de explorar otras posibilidades.

Este exceso, este éxtasis representacional, de consecuencias impredecibles, puede estar provocando una crisis representacional o su declive.

...a partir de ahora, todo está en un mismo plano, lo grande y lo pequeño, los acontecimientos importantes y los episodios insignificantes, los hombres y las cosas. Todo está igualado, igualmente representable. Y este “igualmente representable” es la ruina del sistema representativo. A la escena representativa de la visibilidad de la palabra se opone una igualdad de lo visible que invade el discurso y paraliza la acción. Esta nueva visibilidad tiene propiedades muy particulares. No hace ver, impone presencia. Pero esta presencia es en sí singular. Por un lado la palabra ya no se identifica con el gesto que hace ver. Manifiesta su opacidad propia, el carácter subdeterminado de su poder de “hacer ver”. Y esta subdeterminación se convierte en el modo mismo de la presentación sensible propia del arte. (Rancière, 2011, p.129)

Se han enumerado muchas virtudes de la presentación, pero esta genera a su vez sus propios inconvenientes, como es el hecho de que muchas presentaciones se manifiesten como verdaderos originales, lo cual no contribuye a su difusión y restringe por tanto una accesibilidad horizontal a las propuestas. Sin embargo, la mayoría de representaciones potencialmente (re)producibles limitan el número de copias resucitando así el carácter

fetichista de la obra única. Por el contrario, algunas presentaciones realizadas con objetos industriales son perfectamente reproducibles. Hay que tener presente que la renuncia a la representación reduce el abanico de posibilidades del artista situándolo en una posición de aparente minusvalía.



*



Imagen 17. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

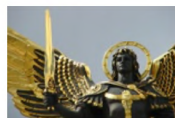
Al arte no le convienen en teoría las restricciones –pese a que las vanguardias se fundamentaban mayoritariamente en ellas– pero en la práctica cuando las posibilidades son infinitas el artista es presa de un vértigo paralizante contra el que a menudo opone y se impone sus propios límites, aunque solo sea para poder orientarse dentro de ellos o sobrepasarlos.

No hace tanto tiempo que no cabía en las mentes una concepción del arte separado de la belleza. Es significativo que aquellos que dicen “amar la belleza” habitualmente se refieren a periodos concretos de la geografía y la historia, encontrándola casi siempre dentro de unos patrones preferentemente miméticos y occidentales –con algunas excepciones– como si la belleza de otras épocas o culturas no pudiera considerarse al mismo nivel.

La Belleza acabó siendo patrimonializada por los distintos poderes, político, social, financiero, religioso, por los medios informativos y sobre todo publicitarios, por el espectáculo en general, sirviendo directa o indirectamente como medio de fascinación, de seducción y coerción. Hasta el punto de que muchos creadores empezaron a sentirse incómodos con ella –manifestando una tendencia hacia una especie de «estetopausia» o según otros de «anaestesia»–. Sin violentas rupturas se fue dejando de lado, algo que hasta entonces había parecido el corazón de la propia esencia del arte. Sin embargo, la belleza no forma una parte activa de la mayor parte de las producciones recientes, no está proscrita, pero desde luego no es ni siquiera un elemento definitorio del arte que se hace en nuestros días. En algún momento debió entrar en competencia con la verdad. Hasta el punto –observable en Barcelona– de que un lugar feo parece inmediatamente más real y que los sitios muy cuidados y hermosos que parecen sobreprotegidos y artificiales. Estas consecuencias eran impredecibles hace un siglo. Quién sabe si la representación tan implicada como está con la legitimación de la apariencia de realidad no puede acabar siendo también desdeñada, – en un proceso de «iconopausia»– como en su momento ocurrió con la belleza.

La apuesta por la presentación nunca fue en mi caso una verdadera elección, sino el fruto de una intuición, relacionada con la posibilidad de modificar un fragmento del mundo directamente, así como la necesidad de utilizar para la expresión otras herramientas que aquellas que usan los medios. Sería preferible no emplear las mismas armas que utilizan aquellos que se esfuerzan en blindar la apariencia de realidad, contra la cual pretendo oponer mis propuestas, «preferiría no hacerlo». El arte no puede alcanzar nuevos

objetivos ni nuevos puntos de vista utilizando las mismas convenciones que llevan implícitas los medios a través de los cuales se lleva a cabo la legitimación de las apariencias como realidad. Son algo más que escrúpulos expresados en términos de una higiene moral –ni los escrúpulos, ni la higiene, ni la moral, probablemente convengan a un arte que se precie y que pretenda ser libre– sino que estas prevenciones solo tienen sentido en términos de pura eficacia y funcionalidad.



RIEFENSTAHL, L. (1938). *Olimpia*.



RIEFENSTAHL, L. (1934)
Triumph des Willens.



BERNINI, G. L. (1647)
Éxtasis de Santa Teresa.



Imagen 18. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

El cine, la publicidad, la prensa, la televisión, el diseño y el espectáculo en general, gozan de unos recursos tan desproporcionados que no tiene sentido plantear un enfrentamiento con sus propios medios. Esta y no otra, es la verdadera minusvalía que condena al fracaso antes de empezar. Tampoco me parece que el arte pueda seguir formando parte alegremente de la lista de los medios, como uno más –el rebelde doméstico del grupo–. No son los compañeros elegidos ni adecuados para esta aventura, sería preferible, en la medida de lo posible, independizarse de ellos. Un modo de singularizarse es materializar propuestas genuinas, que ni siquiera sean comparables, que no compartan los mismos medios para no estar inevitablemente orientadas hacia los mismos fines. Si el arte pretende llegar a lugares nuevos no puede escoger los caminos de siempre.

No existe inteligencia allí donde existe agregación, *atadura* de un espíritu a otro espíritu. Existe inteligencia allí donde cada uno actúa, cuenta lo que hace y da los medios para comprobar la realidad de su acción. La cosa común, colocada entre las dos inteligencias, es la prueba de esa igualdad, y eso con un título doble. Una cosa material es, en primer lugar, «el único puente de comunicación entre dos espíritus». [...] pone a dos espíritus a una distancia que los mantiene como iguales, mientras que la explicación es aniquilación de uno por el otro. (Rancière, 2011, p.55)

Lo más estimulante de esta aventura es que esta situación de exceso de apariencia y de realidad disminuida nos sitúa ante un nuevo paradigma que empuja hacia la creación de nuevas condiciones y nuevas preguntas. Condiciones bajo las cuales resultaría desaconsejable utilizar el engaño, si lo que se pretende tocar es lo verdadero. Si se quieren acortar distancias entre el arte, el mundo y el sujeto, no se pueden reducir usando herramientas que consoliden la mediación. La presentación unida a la voluntad autoexplicativa de las propuestas forman un poderoso cóctel emancipatorio, tanto para el sujeto como para el artista, que opera tanto dentro del arte cómo posteriormente fuera de él. Ante una presentación podemos situarnos frente a ella sin más, equipados con las asequibles instrucciones de Weiner «...quedarte quieto y pensar: De hecho, solo esto en relación conmigo».



Imagen 19. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

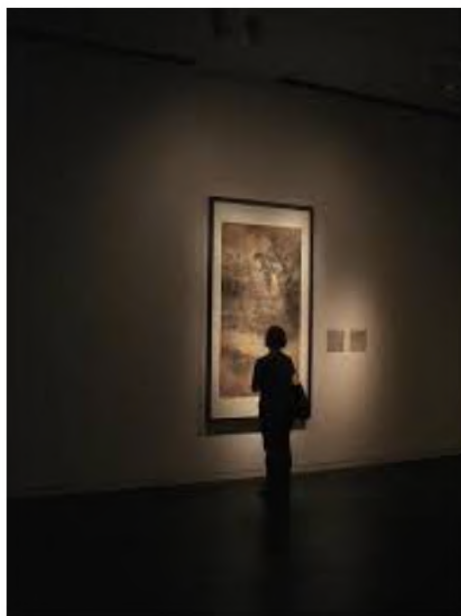


Imagen 20. Bisbe, L. (2021). Sin título. Collage Digital.

Referencias

- Astrud. (2007). *Tu no existes*. [Canción]. Sinnamon Records.
- Baudrillard, J. (1988). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Baudrillard, J. (2005). *La simulación en el arte*. Universidad de Granada.
- Benito, J. (2011). *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*. Departamento de Filosofía, Lógica y Estética Universidad de Salamanca.
- Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Ediciones Alianza.
- Borges, J. L. (1960). *El Hacedor*. Emecé.
- Carroll, L. (2013). *Silvia y Bruno*. Ediciones Akal.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Ediciones Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Ediciones Akal.
- Grever, M. (1929). *Visione*. Production Records.
- Groys, B. (2013). *Antología*. COCOM.
- Hidrogenesse. (2007). *Animalitos*. Austrohúngaro.
- Huberman, G. D. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial Ediciones.
- Huberman, G. D. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Kahnweiler, D. H. (1961). *Mis galerías y mis pintores*. Ardora Ediciones.
- Martínez F. J. (1987). *Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze*. Orígenes.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Editorial.
- Reinhardt, Ad. (1957). *Twelve Rules for a New Academy*. Art News.56.no.3
- Vaihinger, H. (1911). *The philosophy of "as if"*. Routledge.
- Weiner, L. (2008). *Mi libro es su libro*. Alias Editorial.
- Weiner, L. (2009). *Tienes que quedarte quieto y pensar: De hecho solo esto en relación conmigo*. [YouTube]. <https://youtu.be/wVZmcDEDrx0>.

Dr. Luis Bisbe. Department of Visual Arts and Design. Faculty of Fine Arts. University of Barcelona.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3363-4435>

Contact Address: C/Pau Gargallo, 4, 08028-Barcelona.

Email Address: luisbisbe@ub.edu