

ANÓNIMO

O cómo el no lugar, el no ser y el no saber influyen en la recepción de la obra de arte

Mery Pineda Puig

Grau en Història de l'art. Treball de Fi de Grau

Curs acadèmic 2017-2018

Tutor: Paulo Duarte



[En portada, una de las piezas que conforman la obra *SketchBook 1*. Blu, s/f]

**“Porque sólo la muerte del héroe es un espectáculo;
y sólo ésta es útil”**

Valentín Roma

ÍNDICE

Introducción

Motivación, objetivos y metodología

Página 5

El artista

Cuando nace y cuando muere

Página 8

Cuando se esconde

Robert Capa, Blu y Banksy

Página 31

Teorías sobre una historia del arte sin nombres

Heinrich Wölfflin, Daniel G. Andújar, Nicos Hadjinicolaou, Marina Garcés y Miguel Morey

Página 48

Conclusión

Página 59

Bibliografía

Página 62

INTRODUCCIÓN

Motivación, objetivos y metodología

Mi nombre real no es Mery. Ese nombre es el que yo elegí, cuando sobrepasaba los pocos centímetros del metro de estatura, para relacionarme con mi entorno. Empecé a firmar así en todas partes: trabajos de la escuela, concursos de literatura, entradas de internet. Crecí, y conmigo mi nombre. Escogí este como podría haber escogido otro, pero ahora es el que más puede identificarme frente a los demás. Es cierto que empezó como un juego de niños, queriendo ser alguien más, alguien diferente, un lugar donde refugiarme. Pero al crecer comprendí que lo que había hecho era crear mi propia identidad. Mi propio lugar. Mi propia primera norma.

Ese cambio me otorgó, aunque de forma totalmente inconsciente, cierto anonimato. Si ahora empezara a firmar las cosas con mi verdadero nombre poca gente sabría quien está firmando. Y no sé si se nota en el tono empleado, pero eso implica una infinita libertad. Podría hacer, decir y opinar lo que quisiera con la confianza, o la falta de miedo, al juicio ajeno. Y considerando que somos animales sociales, pero también depredadores, esa falta de juicio se plantea como algo totalmente creativo. Un lugar sin fin. Sin pausa.

Comprendí que esto no se trataba de ningún juego cuando llegué aquí. Cuando me convertí en una estudiante de grado en historia del arte. De repente mi vida empezó a integrar a multitud de gente nueva. La mayoría de ella muerta. Nombres, nombres y más nombres. Biografías de personajes históricos, artistas, mecenas, reyes y Papas que se presentaban, a menudo, más conocidos que la gente con la que compartía el primer café del día o que tenía, en general, a mi alrededor.

Todos esos nombres, con sus respectivas biografías, crearon un efecto extraño: se daba por hecho de que Bernini, Piero de la Francesca, Leonardo, Monet, Van Gogh, Kahlo y demás debían ser considerados como grandes artistas, ya que sus trabajos eran buenos. Lo son, no es este el motivo de mi trabajo, el de cuestionar desde la ignorancia el sistema educativo imperante. A lo que me refiero es que todos esos personajes venían acompañados de otra cosa. Para que me entiendan: tengo un esquema mental más claro de las relaciones de cama de Picasso que de las mías propias, o conozco mejor el accidente de Frida Kahlo que mis propios accidentes, aunque nunca hayan sido tan graves. Y llevo mejor la cuenta de la cantidad de absenta que bebía Toulouse-Lautrec, que de las cervezas que puedo llegar a tomarme un sábado por la noche en el bar de siempre.

Pero ese no era el problema. El problema era que toda esa información me afectaba a la hora de enfrentarme a sus trabajos artísticos. Estaba condicionada, quisiera o no, por sus vidas, por sus vivencias y sus amores. Oía como se les rompía el corazón o el esquema. Y empecé a dudar, ¿sería mi reacción, al enfrentarme a sus obras, la misma si desconociera todos esos detalles sobre sus vidas? ¿Serían sus obras tan potentes a mis ojos si no supiera de que temblaba la mano que los pintó? ¿Podría identificarme en ellas, sin poder situarme tras el ojo del que pintó, sin ser, por decirlo así, pura empatía?

Somos genios de la creación, en especial cuando se trata de crear *topoi*. Lugares comunes donde la academia se siente cómoda y donde nosotros nos sentimos afortunados de formar parte. Lugares comunes, poco críticos consigo mismos, cómodos hasta la extenuación, que crean, como veremos, mitos, leyendas y personalidades que aceptamos como válidas. Pero este discurso, como la mayoría de los discursos que hoy nos interpelan, está ya obsoleto. Hasta la extenuación. Esta es la motivación de este trabajo y mi objetivo es averiguar, des de la curiosidad pero también des del enfado, si es posible querer a las obras sin tener que querer a los artistas. O dicho de otra forma: si podemos admirar esas obras obviando a la persona a la que admiramos de rebote. Porque a veces, demasiadas incluso, el que crea es de todo menos admirable.

Este trabajo alude, por su parte, algunos caminos, no será una reflexión feminista o de género. Virginia Woolf y *su anónimo con nombre de mujer*, y Pollock o Nochlin para nombrar las que alzaron más alta su voz en sus escritos, no van a ser aquí motivo de estudio. Y no lo son por una simple opinión personal: para mí la mujer artista no es, ni ha sido nunca, anónima. Lo que ha sido, y sigue siendo, es silenciada. Y ese es otro tema. Otro de mucho mayor.

El anónimo al que aquí se le hace apología y defensa es el anónimo escogido, el de aquellos autores que conscientes, o no, del poder que tenía esconder su nombre para la presentación de sus obras, decidieron buscarse otro. Otro que aquí también puede considerarse un pseudónimo, ya que no deja de ser, o sigue siendo, otra forma de anonimato. Detrás de un pseudónimo siempre hay alguien, pero debemos centrarnos en ese alguien que no quiere ser descubierto. Un pseudónimo, en este caso, no deja de ser otra forma de buscar y encontrar, un anonimato totalmente voluntario. Inusual, sí, pero igualmente válido para la idea aquí planteada.

También alude a todo aquél anónimo histórico por llamarlo así. Es decir, las obras de todos aquellos artistas que aparecen bajo el nombre de “taller de...”. El anonimato de estas páginas es absolutamente voluntario, y en caso de no ser así, la falta de nombre será un producto única y exclusivamente, de un experimento que vamos a compartir. Para apreciar la obra des de otra

comisura. Desde otros labios. No les parezca esto una reflexión romántica, es un aviso de que vamos a devorar, a comer. Insaciablemente. Como niños.

Para hacerlo les he preparado un menú: de primero una succulenta revisión del concepto artista, desde su nacimiento hasta lo que me parece su muerte. Una muerte individual. Metafórica, incluso, pero absolutamente necesaria. De segundo, tres platos a escoger, aunque les aconsejo que hagan un esfuerzo y intenten probar a los tres. Robert Capa, Blu y Banksy como tres artistas anónimos, tres ejemplos de silencio y tres casos de estudio sobre la lucha desde la barricada y el rostro escondido. De postres, Heinrich Wölfflin, Daniel G. Andújar, Nicos Hadjinikolaou y Marina Garcés para escoger. Si les gusta lo picante, apuesten por Miguel Morey. Es el contra punto en nuestra búsqueda teórica.

Espero que no se queden con hambre.

En este trabajo no encontrarán un anexo de imágenes. El motivo es por el hecho de que el planteamiento general es un planteamiento reflexivo en buena parte, pero también es una búsqueda incesante sobre una idea que no requiere una descripción exhaustiva de las obras. El tema tratado es planteado a partir del análisis de los artistas o personajes, más que de sus obras concretas, así que son pocas las descripciones a fondo de sus trabajos.

Este trabajo, por tanto, pretende ser dos cosas: una búsqueda y la muestra de una duda. Lo de buscar se plantea fácil, dudar, en cambio, no. Y aunque la inquietud de este trabajo no es descubrir la bombilla, sí que lo es, en cambio, la inquietud de destriparla.

Para conseguir esto, vamos a partir de una metodología de doble filo: por un lado analizar y por el otro cuestionar. Que la puñalada nos llegue hasta el corazón. ¿Notan brotar la sangre? ¿Qué calentita, verdad?

ARTISTA

Cuando nace y cuando muere

"¡No seré funcionario, no y no!" En vano mi padre trataba de despertar esa vocación en mí con descripciones de su propia vida; iba en contra de su objetivo. Tenía náuseas al pensar que un día podría quedar prisionero en un escritorio; que no sería dueño de mi tiempo sino que estaría obligado a pasar toda mi vida llenando formularios... Tenía entonces doce años... Un día, se me hizo evidente que sería pintor, artista pintor....

Mi padre se quedó casi mudo.

"¿Pintor? ¿Artista pintor?"

Dudó de mi buen sentido, creyó haber oído mal. Pero cuando mis explicaciones le demostraron la seriedad de mi proyecto, se opuso tan resueltamente como pudo.

"¡Artista pintor, no, jamás!" Quedamos en eso. Mi padre no abandonó su "jamás" y yo confirmé mi "lo mismo"¹

Esta conversación de sobremesa entre un padre obsesivo y un hijo pre adolescente puede parecer carente de sentido. O de importancia. Todos podemos situarnos en alguna de las dos partes. Empatizar. El niño, contra todo pronóstico paterno, persiguió su sueño. Cerca de 1916 una de sus acuarelas era adquirida por una galería de Múnich e incluso llegó a ser vendida. La acuarela bajo el título *Standesamt und Altes Rathaus Muenchen* o *Oficina de Registro civil y Antiguo ayuntamiento de Múnich*, de 28X24 centímetros, muestra un dibujo de gran detallismo arquitectónico. Se vendió en su momento, y sigue vendiéndose hoy en día, por grandes sumas de dinero.

Pero si seguimos leyendo a Gimpel, en su obra *Contra el arte y los artistas*, descubriremos que el padre era Alois, un funcionario austriaco y, de seguro, un buen vecino que siempre saludaba. El hijo era Adolf. Adolf Hitler. ¿Qué tal el susto en el estómago? Les invito a que vuelvan a leer el fragmento anterior. Algo ha cambiado ¿pero, qué es? Las palabras son las mismas, las posiciones de ambos también. La idea, la lucha del niño, la negativa incesante del padre, el deseo quemado de uno, el deseo de quemar del otro. Todos podríamos pensar algo parecido a "pobre chico, déjale ser lo que quiera", pero ¿podemos pensarlo ahora, sabiendo en quien se convirtió el niño tiempo

¹ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 9

después? ¿Podemos seguir empalizando con él, con su sueño? ¿Nuestra ética, nuestra moral, nos permiten analizarlo con perspectiva?.

Quería empezar con esta anécdota literaria para dar inicio a este trabajo, para hacer patente algo que parece lógico pero que tendemos a olvidar. Como los amores de verano. Aunque lo que tengamos aquí es solo la reflexión de un niño, al descubrir su nombre, y en consecuencia su biografía, recibimos el texto de forma distinta. Olvidamos al niño y nos quedamos con el adulto. La recepción queda impregnada por algo que nos impide analizar el texto, recibirlo, de forma neutral. Nos posicionamos condicionados por la vida del autor de esas palabras.

Arnold Hauser, en su extensa *Sociología del arte*, empieza su sexta parte [con la poco inocente pregunta de ¿Estamos ante el fin del arte?] cuestionándonos algo: “Uno se imagina que habla del arte al hablar únicamente de sus principios formales, de tropos, relaciones espaciales, ritmos, armonías, colores y tonos, pero no sin mencionar casi nunca lo que hace de un artefacto una obra de arte o de un aficionado a un artista”². En su obra, Hauser se plantea si no hemos llegado al fin del arte, partiendo de las consecuencias de la segunda guerra mundial. Hace un análisis riguroso y esquemático de los distintos movimientos y manifestaciones artísticas surgidas en ese periodo, como por ejemplo el dadaísmo, y como ha cambia el sentido de la vida. Ese cambio está ligado a un cambio en el arte, en la idea del arte y en lo que él puede expresarnos. Pero lo cierto es que la idea que tenemos hoy de artista parte de dos realidades: la Florencia del siglo XV dio a luz a la noción de artista, y el siglo XVIII le dio el sentido. Es en la edición de dicha época del diccionario de la Academia Francesa donde se encuentra la primera definición moderna de la palabra artista: “Artista: el que trabaja un arte en el que el genio y la mano deben cooperar”³.

Des de una perspectiva más contemporánea podemos hablar de la obra de Isidoro Valcárcel Medina, *Ley del Arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Esta obra no es otra cosa que la respuesta a un enfado: “El ordenamiento legal español carece de un tratamiento adecuado -y en términos generales, ni siquiera mínimo- de lo que es un elemento básico del desarrollo y desenvolvimiento individual y colectivo: el arte”⁴. Como bien nos cuenta él en el inicio de su proyecto, este pequeño librito de leyes surge para dar respuesta a la situación marginal del arte en los textos legales. Los temas artísticos son tratados como patrimonio o propiedad en las leyes del Estado, anulando de su ecuación cualquier visión creativa. Uno a uno, todos los capítulos del libro tratan sobre uno de los temas importantes a tratar si hablamos de arte: Promoción, comercialización, los ejercientes del arte... etc. En las primeras páginas encontramos un seguido de descripciones, y me gustaría resaltar aquí la que hace sobre el artista:

² Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 832

³ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 13

⁴ Valcárcel, Isidoro. (2008). *Ley del arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Diputación de Valencia: Sala Parpelló. Página 7

1. Todo ciudadano español, en cuanto tal, tendrá derecho a ser artista. Para ser reconocido en ese ejercicio, bastará que solicite de la CATA el permiso que se le concederá sin más requisito (al poseedor del permiso se le llamará en el articulado: Artista) (...)

3. Dado el carácter exclusivamente personal de la actividad artística considerada en los párrafos anteriores, se admite en todos los sentidos el ejercicio del Arte por parte de cualquier ciudadano, aunque no haya entrado en posesión del permiso, sin que por este simple motivo puedan sus actos y obras ser considerados de forma diferente⁵

Para Valcárcel, al igual que defenderá Paolo Virno⁶, cualquiera que quiera puede ser artista. No entra en definiciones de genialidad, de técnica, de idea, de tema o de formato... de lo que él habla es de la voluntad. Una en un sentido puramente nietzscheano. Querer ser artista es motivo suficiente para poder ser considerado como tal. Si volvemos a Gimpel, nos dice que "Los muertos se olvidan, pero las obras maestras quedan"⁷. Hablaba él de los muertos en el bombardeo del Guernica, pero me tomo la licencia de cambiar esos muertos por nuestros protagonistas, los artistas. ¿Si ellos mueren, si sus nombres desaparecieran de los libros de historia de unos siglos en adelante, seguirían siendo obras maestras? ¿Dónde queda aquí su voluntad si vinculamos las ideas de estos dos autores?

El artista, la idea de artista que tenemos hoy, es el resultado de la unión entre humanistas neoplatónicos y Médicis. Un romance, fugaz pero intenso, en la Florencia del siglo XV. Lo que parece el resumen de una telenovela mexicana de media tarde, es la idea básica de como surgió la idea de artista que tenemos hoy, aquél que cuando llegó el romanticismo también se volvió genio, y aquél que durante largos periodos de la historia parece estar en una esfera superior. Quizá Cosme de Médicis supo enseñar bien a sus hijos. Se convirtieron en Los Mecenas del arte, así en singular. Conquistaron Florencia y han conquistado el tiempo. Supieron jugar ya que tenían las cartas, el dinero y las ganas. Fueron siempre el gato persiguiendo el ratón, y durante un tiempo, parecía que podían incluso comérselo. Hasta que llegó Lorenzo el Magnífico, y con él la bancarrota de la ciudad.

En este panorama, a un hombre se le encendió la bombilla por encima de su sombrero: Marsilio Ficino fundó la "Academia de Careggi", hija directa de la antigua Academia de Platón de la ciudad, y fue en ella donde Ficino hizo eco de sus propias palabras, unas que cambiaron las cosas. Decía Ficino que el hombre creador, aquél que conseguía transformar la materia física con su intelecto no tenía nada que envidiarle al Dios creador o dicho en las propias palabras del florentino:

⁵ Valcárcel, Isidoro. (2008). *Ley del arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Diputación de Valencia: Sala Parpelló. Página 14

⁶ Virno, Paolo. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficante de sueños. Mapas. Página 54

⁷ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 15

El poderío humano es casi semejante a la naturaleza divina: lo que Dios crea en el mundo por el pensamiento, el espíritu -humano- lo concibe en sí mismo por el acto intelectual, lo expresa por el lenguaje, lo escribe en sus libros, lo representa por lo que construye en la materia del mundo. Es el dios de todos los seres materiales que él trata, modifica y transforma (...) ¿No los construye acaso a su manera, con otra materia, pero según los mismos principios?⁸

Lo que nació con la noción de artista fue, también, una religión como le gusta llamarla a Gimpel. La religión del arte, una que en el siglo XIX se convertirá en un pequeño grupo de elegidos, una élite que vive sacrificada por ella y el arte. Esta religión, como todas, llevó consigo premisas y fanatismos. El artista y el arte se convirtieron en entes individuales, capitaneados por sí mismos, que dieron a luz a productos de su propia individualidad y que hablan, por tanto, de su propia persona. Quizá no tanto en el tema, pero sí que lo hizo en los rasgos, en las manos de las que habla Wölfflin, en ese espíritu que se volvió inseparable de la obra y que le dio una aura, una que Benjamin dio tiempo después por perdida como veremos más adelante. Esa aura, junto la propia aura que construyó a su alrededor la naciente noción de artista, dieron pie al nacimiento de dicha religión del arte.

No fue hasta Nietzsche cuando Dios murió, pero los florentinos del siglo XV ya lo habían matado hacía tiempo dentro de la esfera artística. Quizá no eliminaron su persona, por llamarlo así, o su presencia, pero sí que se cargaron esa idea creadora: "La obra del artista es considerada en adelante como el espejo de un pensamiento individual y ya no como el de una idea superior (...) ¡Ese interés por la obra de arte, que se transforma en culto, da nacimiento a una nueva religión, la del Arte"⁹.

Estaremos todos de acuerdo en que cuando algo nace, todo cambia. Ya no hablo solo de niños y demás, sino de pequeñas cosas. Cambios que parecen banales, carentes de importancia. Como aquella mañana, que empieza como cualquier otra, pero entre cucharada y cucharada de azúcar en el café, nuestra pareja parece, de repente, más distante. Pero nadie sabe qué ha pasado. Quizá los humanistas florentinos del XV no se dieron cuenta de que el azúcar de su café lo podía cambiar absolutamente todo.

El nacimiento de esa noción de artista y, por consiguiente, la idea que se creó en torno a la obra de arte, crearon un tsunami. Hasta ese momento el arte estaba esquematizado, jerarquizado en cuanto el tema. Temas históricos, mitológicos, retratos... cada uno tenía como propio un estante dentro del imaginario artístico de todos aquellos mecenas, reyes, papas o cualquier persona con el capital suficiente como para encargar un cuadro o una obra de arte. Pero con ese cambio súbito que trajeron consigo los humanistas del XV, el tema dejó de importar. Daba igual de lo que

⁸ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 47

⁹ Ibid. Página 48

hablase, lo importante era quien hablaba. Y allí, amigos, cambió todo. "Se esfuma la importancia del tema. Lo que importa es adquirir la obra hecha por tal o cual maestro. Ya no se quiere una Madona o un Descenso de la Cruz, sino un Leonardo da Vinci, un Miguel Ángel o un Bellini"¹⁰.

Otro tsunami del que nos habla Gimpel, y que después tendrá sentido en este trabajo, es el de cómo poner precio a esas obras. Ya que lo que se quiere es tener un Leonardo y no una Madona, ¿qué precio le ponemos a la personalidad? Les dejo tiempo para pensar. Hablamos luego.

Lo que también veremos luego será el trabajo que hizo Vasari con sus *Vidas*, y hasta qué extremo las llevó, pero aquí nos interesa otro aspecto. En sus múltiples descripciones, dejará claro cuál era la tónica del momento y contexto imperante de su época. Los artistas de esta época, según él, serán seres extraños y singulares, como si se tratara de elementos sacados de una novela fantástica. Personajes envueltos en una eterna crisis existencial y personal, inundados de melancolía y pesadez en el alma. Nos lleva, inconscientemente al ideario o idea "Bohemia" que se creará alrededor de la figura del artista como algo más que un productor de arte, sino como ese genio loco que ha llegado hasta nosotros.

Nueva religión y nuevos dioses, pero el nuevo Dios era un inadaptado. Artistas como Miguel Ángel eran únicos, y no solo era un sentimiento individual de superioridad, sino que la sociedad los trataba como tal. Papas y Reyes disputados por el honor de tener una obra hecha de su mano, les construyeron un peldaño a la derecha del padre donde pudieran sentarse. Pero esa posición los hizo separarse de dónde venían, de una sociedad que dejó de entender lo que antes comprendía con toda facilidad. Como ya veremos más adelante, esa superioridad aparente los convirtió en inadaptados, unos que con el tiempo se lanzaron a la bebida, a la bohemia y evolucionaron así a lo largo del tiempo: seres considerados aparte.

En enero de 1563, Cosme de Médicis, mueve la cabeza de forma afirmativa delante de Vasari y su embrión de universidad, la primera Academia del arte, nacida o surgida de las ideas de Leonardo da Vinci de crear una academia con enseñanzas científicas y teóricas alejadas de las enseñanzas empíricas de las artes mecánicas. Cosme nombra presidente de dicha Academia a Borghini y como primer director a Miguel Ángel. Esa academia convertirá al artista no en trabajador, sino en intelectual. Uno que pierde, aunque no lo sepa, una de sus alas. O mejor dicho, las atará bajo una bonita cuerda con el nombre de prestigio social y seguridad, pero no dejará de tenerlas atadas, perdiendo consigo cualquier atisbo de libertad.

"Es posible que los períodos iconoclastas de la historia produzcan obras de arte de orden superior que épocas cuyo fines y pautas se rigen enteramente por principios esteticistas"¹¹. La iconoclastia

¹⁰ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 49

¹¹ Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 833

bizantina del siglo VIII y IX es equivalente a la iconoclastia actual. Pero no en el sentido primitivo, esa hostilidad a las imágenes y a los iconos, sino que hoy la podemos vincular a esa falta de nombre o anonimato de algunos artistas. Sufrimos una ceguera inconsciente del consciente, que nos lleva a creer en algo sin forma, y nos interpela hasta dejarnos sin juicio para cuestionar el discurso que se nos plantea. Es decir, la iconoclastia bizantina luchaba contra las imágenes, para impedir que ellas se convirtieran en el elemento venerable, dejando poco a poco atrás la importancia de venerar al que importaba: Cristo, la Virgen o un Dios del que nadie conocía su rostro. Ahora, nuestra iconoclastia, nos lleva al mismo ejercicio aunque de forma contraria: el efecto fan de cualquier concierto pre adolescente se mueve por la adoración, veneración incluso, de un individuo concreto. La gente los grita por lo que representan. Todos quieren ser parte de su vida, y que canten, les parece de repente, algo complementario. Creemos, defendemos y apostamos por personalidades, más que por talentos, artes o movimientos. Nuestra fe ha cambiado: Dios ya no debe salvarnos, sino que alguien o algo debe hacernos mejores. Nos sentimos realizados, personas completas y entes culturales cuando tenemos entre nuestras manos lo que se supone que debemos tener en ellas. Así aceptamos que Picasso es genial, que Botticelli es genial, incluso que Damien Hirst es genial, pero la cuestión es ¿lo son, o nos dicen que lo son? Por decirlo de otra forma: hoy admiramos a Goya y sus pinturas negras, pero no debemos olvidar lo negras que fueron en su momento.

Creo que quizá deberíamos plantearnos esto de otra forma: debemos entender esto como algo que está descontextualizado, desvirtuado incluso. Se nos explica una creencia en una época donde esa misma creencia ya está muerta desde hace tiempo por su misma falta de sentido. Que Miguel Ángel era considerado un dios, es innegable, que hoy siga siéndolo también es innegable, pero el motivo por el que lo fue y por lo que lo es, es tan distinto que da vértigo. A falta de dios, hoy seguimos hablando de dioses. Y no me parece exagerado hablar de nuestra incapacidad para analizar los acontecimientos con su respectiva época. Podemos hablar de Dios padre creador, pero tiene la misma potencia que hablar de Zeus en muchos casos. Nos estamos volviendo, teológicamente hablando, pura mitología clásica.

"Lutero tiende a una cristiandad sin Papa"¹² como Nietzsche tenderá, después, a una creencia sin Dios.

Dirá Benjamin [en referencia a Shakespeare, Rembrandt y Beethoven], unos siglos después y utilizando las palabras de Abel Gance en *Le temps de l'image est venu* de 1927: "Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones (...) esperan su resurrección luminosa, y los héroes se agolpan ante nuestras puertas

¹² Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 63

esperando poder entrar”¹³. Negri, en cambio, y como veremos más adelante, situaba esta divinidad en otra parte: “el artista es, al contrario, el símbolo de la subversión realizada y de la libertad liberada. Nosotros consideramos al verdadero artista como un ser superior; pero no hay ser superior que no sea ser colectivo”¹⁴, y esto nos llevará a la muerte del autor, como autor individual. Pero démonos tiempo, ya llegaremos a ello.

Pero esa época divina, donde la personalidad del artista le dio casi la mano al hijo de dios, una época que lo convirtió casi en un equivalente del héroe griego, terminó. Llegaba así la Contrarreforma. Momento en que el tema volverá a adquirir importancia y recuperará el protagonismo. Las mujeres desnudas se refugiaron en una falsa mitología, excusa vana de un erotismo deseado pero perseguido por la iglesia. El Concilio de Trento, la reforma católica como respuesta de la reforma protestante de Lutero y la inquisición aniquilaron, controlaron y prejuzgaron gran cantidad de obras: pies demasiado visibles, expresiones que hablaban por sí solas, miradas, gestos y personajes como bufones, borrachos o animales que fueron eliminados, sin ningún tipo de pudor, de obras de arte que hoy tenemos como clásicas. ¿Será que nuestros artistas, hoy, huyen de una nueva inquisición, mucho más invisible pero mucho más eficaz, y por eso esconden sus nombres?

Nuestro actual inquisidor no es otro que el propio público. “El espectador asume así la actitud de la cámara: somete a prueba, evalúa”¹⁵. Ignorante del poder que guarda en sí mismo, camina, pasillo arriba, pasillo abajo, sabiéndose sabio pero desconociendo que ve. Si el público, tan inconsciente, tan oveja, tan sutilmente adiestrado, supiera el poder que tiene entre las manos, el mundo del arte no sería, sin lugar a duda, el que es. Pero no, vamos a sí, a lo loco, dando por bueno lo que nos dicen que es bueno, por malo lo que nadie parece prestarle atención, y así creamos mitos. Mitos modernos. Adoramos a Banksy, a Robert Capa, incluso a Ai Weiwei, antítesis absoluto del anónimo, pero nadie sabe a qué altar está llevando flores. Pero que bien queda su nombre en nuestra boca. ¿Se siente uno más intelectual, o quizás sea el morbo? El no lugar, el no ser y el no saber influyen en la recepción de la obra de arte. De tanta curiosidad, un día de estos, matamos al gato. Y luego vamos a llorar.

En teoría de la comunicación, muchas veces se hace referencia a la teoría de la “aguja hipodérmica”. Esta teoría, empleada en la propaganda de los años 20 y 30, tenía como objetivo estudiar como afectaba la propaganda y publicidad entre la población. La propaganda tiene la finalidad de vender ideas. De hacernos atractivo aquello que, de normal, no despertaría nuestro

¹³ Benjamin, Walter. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 17

¹⁴ Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta. Página 56

¹⁵ Benjamin, Walter. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 31

interés. Quizá sea más fácil de visualizar mentalmente si pensamos en la película *Inception* de Christopher Nolan de 2010, o el programa de radio de 1938 de Orson Welles adaptando su ya clásico *La guerra de los mundos*. La aguja es un mensaje, una idea, una propuesta, un anhelo que queremos que la población adquiera de forma totalmente inocua, sin violencia, sin dolor. Lanzamos ese mensaje, a ella, y ella se lo cree. No damos opción a que no se lo crea, pero ella, inocente, cree que la idea es suya. Hablo de esto por todos esos *topoi* de los que he hablado en la introducción, de todos esos lugares, conocimientos o personalidades comunes a los que terminamos cayendo por lo que nos parece voluntad propia cuando en realidad es un camino más que marcado. Es así como perdemos el espíritu crítico, la mirada fija, el corazón latente.

”El ascenso de los pintores y escultores más allá de las artes mecánicas, su metamorfosis en artistas, tuvo lugar en la Italia de los siglos XIV al XVI. (...) A partir del siglo XVII es Francia quien releva a Italia”¹⁶. Durante un tiempo los artistas pasaron de cama en cama. Primero tuvieron que satisfacer al señor y a sus vicarios terrenales, para hacer y explicar las santas escrituras, para luego satisfacer a monarcas y dirigentes que los convirtieron en mano de obra barata para mostrar el poder político del momento.

La monarquía absoluta regimenta y adoctrina a los artistas. Estos deben, como los militares, servir al Estado con una obediencia ciega, someterse al yugo de la autoridad, y no dejar vagar su inspiración personal e imaginación en detrimento de la razón del Estado. Los artistas se transforman así, en funcionarios sometidos a los reglamentos a quienes está prohibido tomar iniciativas en desacuerdo con la voluntad real. Para movilizarlos en favor del poder personal y hacer de ellos funcionarios dóciles dispuestos a sacrificar su individualidad, la monarquía francesa se inspira en el sistema de la academia creada bajo los regímenes autoritarios de los duques de Toscana y de la Iglesia de la Contrarreforma, y lo perfecciona¹⁷

Será en este momento cuando Le Brun hablará de la superioridad del dibujo sobre el color, de la razón sobre el corazón. El sentimiento, la emoción. La razón, una que con el tiempo perdió cordura, y llega a nosotros más sabia, desde el fondo, sabiéndose herida pero más capaz de superarse. Pero es el sentimiento lo que tiene el protagonismo, lo que logra ahora superioridad. Ahora, el arte, nos llega, no por técnica, sino por emoción. Y quizá esta es la razón por la que delante de obras donde conocemos la vida del artista, somos capaces de empatizar y de leer en ella algo que podemos compartir con el artista. Y por eso nos gusta. Pero también es, quizás, la razón por la que delante de un anónimo, nos preguntamos tanto sobre esa obra, que terminamos preguntándonos a nosotros mismos. Y también nos gusta. Y es que cuando desconocemos el autor, nos terminamos conociendo mejor. La introspección se apodera de algo que llevamos dentro, y nos interpela, nos pregunta, nos impide irnos vacíos. “Dejarse afectar no tiene nada que

¹⁶ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 71

¹⁷ Ibid. Página 71-72

ver con el interés, puede ir incluso en contra del propio interés. No hay nada más doloroso que escuchar a un artista o a un académico presentando sus “temas”, siempre con apostilla: “me interesa...”, “estoy interesado en...” los suburbios, por ejemplos. ¿Cómo le pueden interesar a uno los suburbios? O le conciernen o no le conciernen, o le afectan o no le afectan. Ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas”¹⁸

Estos gloriosos artistas, cargados de privilegios y sabiéndose caminar sobre algodón, terminan sin burbuja. Francia cae en la ruina, y los artistas llegan al romanticismo como los inadaptados que ya hemos visto en la contrarreforma italiana. El artista perdió sus alas hasta que llegó el sublime romanticismo. “El romanticismo alemán de fines del siglo XVIII y el romanticismo francés del XIX van a hacer resurgir al artista del Renacimiento (...) La religión del Arte tomará su forma definitiva, y los artistas, los caracteres que tienen hoy”¹⁹.

La guerra de los treinta años dejará a Alemania con un comercio que se hunde, y en consecuencia la burguesía se hundirá con él, reemplazada en la esfera política por la nobleza. Estos burgueses se aislarán, para volver a un pasado soñado. Así nace un nuevo intelectual, el romántico: “El romántico es un insatisfecho, un introvertido que preconiza el sentimiento y condena la razón, y encuentra en el arte, en la estética o en lo bello, una compensación a su frustración. Para él, el arte es un sustituto, un refugio, un consuelo. El arte lo aísla de la realidad del mundo exterior”²⁰. Y lo mismo pasará en Francia. La política y el arte poco a poco se irán divorciando. Lo que en siglos anteriores eran inaudito, con un Luis XIV pidiendo a artistas y artesanos que trabajaban por el honor de hacer inmortal su gloria, ahora, entre el siglo XVIII y el XIX, estos caminos se empiezan a separar. El artista, empieza de nuevo su camino al cielo, a esa mitología griega de la que hablábamos antes para ser un nuevo héroe. En la capa de este héroe se verá escrito con letras negras sobre fondo blanco: El arte por el arte. “[con] la fotografía (...), el arte presintió una crisis (...), y reaccionó con la doctrina del *arte por el arte*, es decir, con una teología del arte”²¹.

Los neorrománticos serán una nueva generación de artistas cansados o desilusionados con los artistas románticos comprometidos, aún y en parte, con la burguesía y el socialismo. Y será este movimiento, esta nueva bandera la que llegará al siglo XX. El artista ahora luchará, de forma insaciable, por todo aquello que sea bello.

¹⁸ Garcés, Marina. (2008). La honestidad con lo real. En Álvaro de los Ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 207

¹⁹ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 106

²⁰ Ibid. Página 106

²¹ Benjamin, Walter. (1979). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 21

Será a finales del XIX cuando Delacroix exprese: “Todos los temas se vuelven buenos por mérito del autor. ¡Oh, joven artista!, ¿esperas un tema? Todo es tema, el tema eres tú mismo”²². Aunque el pintor hablase de ese mundo interior del artista que este debía aprovechar, observar y hacerse aún más suyo, podemos llevarnos sus palabras a nuestra contemporaneidad. Podemos hablar de cómo esa vida interior se volvió real en sus cuadros y de cómo hoy, nosotros, somos incapaces de distinguir vida de obra. Persona y pincel. Estas afirmaciones tiraron por tierra, como si de un castillo de naipes se tratara, la jerarquía establecida hasta entonces de los géneros y temas de las obras. Ahora el tema histórico, el retrato o el paisaje se reducían a un *tête a tête*, donde el único que estaba en la cima era el mismísimo artista. Se convirtió en el As de copas. Quizá es en este momento donde empieza lo que hoy aún vivimos: esa Historia del Arte de los artistas, más que de sus obras. “Antes del Romanticismo el artista expresaba los sentimientos o la ideología de una clase social; en adelante solo expresará en la pintura sus propias impresiones y emociones. Se pintará para uno mismo, para la satisfacción personal”²³. El artista se utilizara a si mismo como su propio tema, su propia paleta, su propio experimento. Y esa introspección llegará a nosotros en formato estudio, cajón, orden cronológico de grandes genios y artistas, un catálogo de personalidades marcadas hasta la saciedad. Esa introspección nos inundará, nos cubrirá con un opaco velo, y nos llevará hasta donde estamos hoy: aquí, hablando de la vida, más que de la obra, o incapaces de desligar a una de la otra.

Y llegó la absentia. Junto a ella, las hadas y la nocturnidad amorosa, llegó también un nuevo paradigma en la consideración del antiguo artesano, ahora artista. A principios del siglo XIX el artista será también un brazo más en la construcción de una nueva sociedad, y los catalizadores del cambio tanto en costumbre como en creencia. Nace de nuevo, aquí, una nueva fe y la voluntad de crear una sociedad nueva y humanamente mejor. Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon y teórico social francés, equiparará al artista como un nuevo sacerdote: “Están llamados a ser una especie de sacerdotes, directores espirituales, magos, los preceptores de la humanidad y los profetas del progreso. En lugar de marchar siguiendo a la sociedad, marcharán a la cabeza de ella”²⁴. En una apropiación de la imagen ya icónica, estos serían la nueva libertad guiando el pueblo de Delacroix. Contrarios a la apología individual que proclamó el romanticismo, se alzan aquí como defensores de un grito común y necesariamente social y humanista.

Deberán guiar a una sociedad que después los devorará. Sus obras deben ser palillos que nos sujeten los párpados para que no dejemos de mirar a nuestro alrededor, pero con el tiempo, se nos secan los ojos, y solo podremos recordar al hombre, al artista, a la mujer o al sacerdote

²² Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 111

²³ Ibid. Página 111

²⁴ Ibid. Página 116

artístico que nos dijo que no dejaremos de mirar. La sociedad será ese cuervo que, con el tiempo y la paciencia suficiente, le sacará los ojos.

Millet decía que lo que más le interesaba del arte era el lado humano de este. El artista, republicano hasta la medula, hablaba de ese lado social y lo hizo a través de la imagen del trabajador y el campesino. El revolucionario hablaba desde el último escalón de la pirámide social, el último pero el que lo aguanta todo. Ese lado humano, la sociedad de la que debía hablarse sin miedo ni filtro, se convirtió, con el tiempo y como ya hemos dicho, en el protagonista. Lo fue en dos sentidos: primero como protagonista de las obras, estableciéndose como uno de los temas a representar, y después, y llegando a nosotros, como el que des de fuera del cuadro, cuestiona, elogia o subestima el tema representado. En este sentido es interesante el paralelismo que establece Negri entre épocas artísticas y sus contemporáneas organizaciones del trabajo:

Probablemente (...) podrían establecerse algunas grandes épocas: la del realismo entre 1848 y 1870, que corresponde a la fase analítica, mejor dicho, al desarrollo funcional del deseo de autogestión, de control de la producción capitalista y de su sobredeterminación, siempre a cargo del obrero profesional. Luego (...) tras la Revolución de octubre, se extienden por todo el mundo las oleadas de reflexión revolucionaria y el capital se ve obligado a aceptar la masificación obrera como base de la producción, entonces se impone la producción de forma abstracta en el campo estético, una abstracción que es representación y contribución a la abstracción del trabajo y, contemporáneamente, fuente de imaginación alternativa: el socialismo. De 1917 a 1929 esta abstracción es expresionista, en el sentido de que anticipa heroicamente lo abstracto, atravesando lo figurativo, y lo vive empujando hasta la exasperación revolucionaria la pasión y el deseo estético; luego se desarrolla de forma analítica (...) Tras el 29 la única dimensión estética es la del arte-masa. Su historia interna lleva al 68. Llegamos aquí, pues, a este momento de alegría y creación absoluta. (...) Tras la fase de reapropiación y autogestionaria (1848.1914), que se divide, en torno a la Comuna, en los dos troncones realista e impresionista, época ésta dominada por el obrero profesional por sus luchas, por sus utopías y por su revolución; tras la fase abstracta alternativa que se abre en 1917 y llega hasta 1968, a su vez dividida en su interior por 1929 entre expresionismo y experimentalismo, fase en la que el obrero masa produce su proyecto hegemónico, llegamos aquí, pues, a una nueva fase, la fase constituyente del obrero social²⁵

El siglo XIX fue un siglo de nacimientos y muertes tanto políticas como sociales y artísticas. Los cambios se produjeron de forma tan rápida y tan seguida que uno, de seguro, debía de tener la sensación de vivir en el interior de un huracán, siempre despeinado y en continua sensación de desvelo. A mediados del XIX nació la fotografía, quizá no el nombre como tal, pero sí de forma química, al conseguir fijar las imágenes que se producían en el interior de las cámaras oscuras. Y como he dicho, este nacimiento supuso una muerte: "Hoy nos es difícil imaginar el entusiasmo que provocó esta comunicación, tanto en el mundo de la ciencia como en el del arte u en el gran

²⁵ Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta. Página 48-49

público. Se sintieron maravillados de poder obtener una imagen de la naturaleza sin la intervención del artista²⁶. Empezó aquí la muerte del artista, la muerte de su mano, por así decirlo.

Benjamin decía que el aura de la obra de arte se había perdido, pero creo que lo que no se perdió, o per el contrario, entró en auge fue el aura del artista. Y empezamos a crear mitos. Vasari, en sus *Vidas*, hizo algo que aquí puede ayudarnos a entender este fenómeno: no contento con los acontecimientos en la vida de los artistas de los que habló, exageró e incluso inventó alguno de ellos, para hacerlos, a su parecer pero también al nuestro, más gloriosos, más mejores. No es muy distinto, visto en perspectiva, a lo que hacemos hoy, o lo que se viene haciendo desde hace un tiempo, llegándonos así la Historia del Arte como comida preparada envasada al vacío. Calentar y listo. Hacemos, por decirlo así, algo contrario a lo que nos dice Gimpel: valoramos al artista por encima de su obra, debemos tenerlo a él para poder obtener una imagen, sea o no de la naturaleza. O dicho de otra forma, podemos tenerlas sin ellos, pero no nos sirven de igual forma, o no le damos el mismo valor.

Con la llegada de la fotografía muchos artistas la acogieron como un elemento más para poder realizar su trabajo: hojas de contactos llenas de figurantes en distintas posturas, así como animales como los caballos de Muybridge, permitían trabajar los personajes de las obras desde nuevas perspectivas dándoles más realismo. Incluso desde tiempos de Aristóteles, la Cámara Oscura era utilizada, aunque sin las técnicas para dejar la imagen fijada, como elemento que ayudaba al pintor en el perfeccionamiento de sus obras. La pintura holandesa y sus vistas de paisajes son ejemplos de ello. Pero poco a poco, lo que era un elemento de ayuda se convirtió en un arte por sí solo. Ya no era el lugar donde los artistas buscaban un soporte para mejorar sus obras, sino un lugar que todos ellos terminaron espiando por detrás de la cortina en una mezcla entre fascinación y envidia. Para hacernos una idea de esta situación y sentimiento debemos leer a Ingres: “¿Quién de nosotros sería capaz de esta fidelidad, de esta firmeza en la interpretación de líneas, de esta delicadeza en el modelado?... Es muy bella la fotografía... ¡Es muy hermosa pero no hay que decirlo!”²⁷. Pintura y fotografía serán íntimas amigas hasta 1859. Luego dejarán de quedar los miércoles para tomar un café y la fotografía empezará a decir aquello de “tenemos que hablar” y en este caso ella quiso alzar su propia voz. Una de propia.

“Algunos artistas ambicionan más que la realidad: la ilusión de la realidad”²⁸, ¿Será esa misma ilusión la que invade la idea que defiende en este trabajo?

²⁶ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 123

²⁷ Ibid. Página 124

²⁸ Ibid. Página 126

Llegada la ruptura, llegará el reproche: el artista le dirá al fotógrafo aquello que se le dijo a él mismo siglos atrás, y lo reducirá al campo de las artes mecánicas. La fotografía no puede ser arte, solo algo que debe calentar los motores del artista. Estalló una guerra entre amantes: algunos repudiaron a la fotografía, otros la defendieron cual leones.

Gimpel empieza su duodécimo capítulo con el título “El artista en el estadio final de su evolución”. Quizá este estadio final tiene algo que ver con la pérdida de la inocencia. El artista empieza a ser consciente de sí mismo, y aunque ya lo era desde hacía tiempo, ahora cobra una consciencia distinta. Gimpel nos habla del ejemplo de Gauguin:

En verdad, Gauguin no sufrió tanto como lo deja entrever en sus cartas, donde exagera el sufrimiento para apiadar a sus destinatarios y pedirles que le manden dinero. Esa miseria que describe forma parte de una leyenda que te hábilmente a su alrededor con la ayuda de su entorno” Incluso un amigo Charles Morice dirá de él “ingenió para componerse una leyenda, para apartarse de sus contemporáneos en una perspectiva inmemorial (...) Así como los hagiógrafos de la alta Edad Media contaron la vida de los santos y cantaron sus alabanzas sin el menor sentido crítico, los historiadores del arte contaron y cantaron la vida de Gauguin, ese genio del arte... (...) solo leyenda. La verdad es más prosaica²⁹

Quizá la palabra clave sea esta, leyenda. Se sabían artistas, pero también se sabían valores de mercado. Una vida trágica era el equivalente a una subida en bolsa. Pero Gauguin no fue la única leyenda que nació a partir de ese momento. Otras leyendas como la locura de Van Gogh o la personalidad tormentosa de Schiele, crearon nuevos valores a su vez. Y así, concedores de ese nuevo poder que ostentaban empezó el juego. El artista siempre ha querido jugar, y de hecho ha jugado con el público. Esta vez jugaron también con su bolsillo y su hipocresía: “se necesitan novedades que motiven al público estúpido comprador”³⁰.

Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido,
del que salían negras tropas
de larvas, que a lo largo de estos vivos jirones
-espeso líquido- fluían³¹

Baudelaire escribía este poema en un momento donde la palabra por excelencia era decadencia. En un momento donde surge el simbolismo, pero acompañado del mismo adjetivo. Momento en que el romanticismo empieza a abandonarse de verdad, donde el arte por el arte vive un nuevo giro de timón. Baudelaire fue, si nos situamos en una clase de primaria, el que siempre te roba el bocadillo antes de salir al patio. Creo, incluso, que hoy podríamos considerarlo un sociopata: mostró siempre un gran desprecio por la humanidad y la participación del pueblo en la vida activa

²⁹ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 145-146

³⁰ Ibid. Página 148

³¹ Baudelaire, Charles. (2009). *Las flores del mal*. Madrid: Ediciones Catedra. Página 163-165

de las ciudades, era un acérrimo enemigo de la democracia, de la cual solo se salvaban tres hombres: el poeta, el sacerdote y el soldado.

Parémonos un momento aquí. Hasta ahora hemos visto una leve evolución de la concepción del artista dentro de las esferas del arte occidental. Idas y venidas. Subidas y bajadas. Nos sabemos de memoria cómo funciona el ascensor. Pero si nos fijamos, siempre hay algo que se repite, una tónica. Como esas parejas que siempre terminan por infidelidad. El artista siempre ha sido dos cosas: o un marginado o un ente en alguna esfera superior. O quizá, ha sido siempre las dos cosas, y la segunda solo le ha dado la marginalidad de la primera. En cualquier libro de autoayuda moderno, uno encontrará como consejo para no volverse ligeramente loco [más loco en todo caso] que la libertad da miedo. Es decir, nadie en su sano juicio querría compartir su vida con una persona libre, ya que la libertad ajena, aunque siempre envidiada, causa vértigo. El precio de ser libre es, por tanto, la soledad. Sin ser esto un libro de autoayuda, y extrapolando este ejemplo a lo que venimos viendo aquí, podemos considerar que el artista nunca fue del todo un Dios, o mejor dicho, nunca hubiera podido ser un Dios, si antes no hubiera estado marginalmente apartado de la sociedad. Y ese estar a parte solo fue posible porque fue considerado como un ser superior. ¿Tienen la imagen en la cabeza de un niño jugando con una moneda, haciéndola pasar de dedo en dedo? Pues nosotros somos, ahora, ese niño.

Baudelaire defenderá que el arte debe divorciarse, de una vez, de la representación de la naturaleza. Y así llegamos al arte moderno. Artistas como Baudelaire o Huysmans defenderán lo artificial por todos los medios. Un artificial que podemos vincular sin ninguna duda al pop art de Warhol, por ejemplo. Antes de llegar a él, y siguiendo el cronograma de Gimpel, debemos tener en cuenta a Hegel y su defensa de la importancia de la Idea. El espíritu del arte y la Idea serán sus dos grandes pilas. “Hegel se lanza a largos desarrollos (...) la afirmación del papel del espíritu en el arte, de la importancia de la Idea en relación a la forma”³². Pero, ¿qué es la idea?

Existe en Barcelona el laberinto de Horta. A primera vista parece un juego de niños. Como un chasquido de dedos. Des de las escaleras, visto des de arriba, parece fácil así que uno siempre se anima a entrar en él, aunque una vez dentro la perspectiva se vuelve confusa. Hay preguntas que parecen simples pero esconden en ellas un laberinto peliagudo. Para poner solo un ejemplo, ¿Qué es el arte?, o siguiendo nuestro hilo argumentativo: ¿Qué es una idea?. Parece simple. El arte es pintura, escultura y arquitectura, acompañado con pequeñas dosis de artes menores o aplicadas. Pero el arte se ha sobrepasado a si mismo des de hace demasiado tiempo. Como un borracho en su quinto whisky, incapaz de recordar que le ha llevado hasta allí pero encontrando mil motivos más para seguir bebiendo. Deberíamos bebernos más, dicho sea de paso.

³² Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 154

El arte es la pincelada que da vida a los ojos de una Menina, movimiento al mar de Manet o a la mano de un hijo de *Laocoonte*, para tirar de tópicos. Para Frida Kahlo el arte era su realidad, para Michelangelo divinidad y para Frank Lloyd solo algo que se pudiera vender. Es la grieta, el salto al vacío y la caída de brucees que siempre nos propone el arte contemporáneo. Es el ombligo de un Schiele, el rostro sin definir pero absolutamente expresivo de la *Gundinga* de Amelia Peláez, y la descripción de Venecia de Thomas Mann. Pero también hay cuadros heridos que ni nos dignamos a escuchar. Podríamos hacer aquí una lista, larga y tediosa, de artistas y sus obras, intentando comprender cuales son arte y cuáles no. Pero no sería justo. Ni cierto. Quizá el arte solo sea el momento, el instante y la curiosa casualidad que hizo encender la bombilla a quienes hoy tenemos por artistas. Ha nacido una idea.

Quizá arte solo es Bukowski borracho de vino, y la mancha de ese vino, y el vino mismo. Pero sobretodo es arte lo que llevó a Bukowski a emborracharse, hasta caer rendido entre las piernas de una mujer. Es Chinaski no recordando la noche anterior. Hay abuelos que huelen a libro viejo. Y es fantástico. Arte es la nostalgia que nos lleva a sentarnos en un banco en un paseo marítimo, al instinto de robar una moneda en una fuente de deseos, la vecina de enfrente tendiendo la ropa en una cuerda común. El arte es como la tensión, la pasión y el miedo que existe entre una pareja en pleno enfado intentado solucionarlo en silencio en un vagón de metro. Y un espejo roto es arte, haciendo poéticamente reales esos añicos que nos guardamos adentro.

Pero en realidad es arte todo aquello que despertó al genio. La Idea de Hegel. A los tres deseos, pedirle solo uno y volver a empezar, siempre inspirado, siempre caótico, siempre perdido camino a encontrar algo. Y un día, pincel en mano, lápiz en moño, cámara en bolso, nosotros también nos llamaremos artistas. Aunque sean solo dos segundas de absoluta ingenuidad. A veces está todo permitido. Como aquella niña juguetona y traviesa que pregunta “¿puedes hacerme una foto que salga con los ojos cerrados?” Y a tu pregunta de porque te responda más segura que nada “porque nunca me he visto con los ojos cerrados”. Cerrémoslos, pues.

La idea común de todos los intelectuales simbolistas de la época no es la expresión de la representación del mundo exterior sino el yo del escritor o del artista. Lo que cuenta no son los objetos que nos rodean sino la interpretación que les dan las inteligencias y las sensibilidades individuales. En relación al hombre, sujeto pensante, el mundo, todo lo que es exterior al yo, no existe sino según la idea que nos hacemos de él³³

Lo que cuenta o le da sentido a la obra o el momento de su realización, es la idea que sale de dentro del artista en cuestión. Ese sacarse de dentro es lo que hace que sus obras se impregnen de ellos. Es imposible, visto des de esta perspectiva, desligar a uno del otro, y debemos saber, en consecuencia, que es lo que piensa, lo que vive y lo que siente el artista. Ligado a esto debemos

³³ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 154

nombrar a Maurice Denis y los artículos que publicó sobre Albert Aurier y los simbolistas. En uno de esos textos se leía: “El tema del pintor está en él... Todos los espectáculos, todas las emociones, todos los sueños, se resumen para él en combinaciones de manchas, en relaciones de tonos y tintes, en líneas”³⁴. El yo interior del artista será lo que dará a luz las obras, sin ellos, ya no con sus manos, su técnica o su conocimiento, sino sin ellos, ellos mismos como individuos pensantes y sensibles, la obra no podría existir.

Gimpel termina su obra hablando de la actualidad de su religión, centrada en el momento de su escritura en los inicios del 2000. Esta nueva religión que empezó como algo elitista, en el sentido de pequeño grupo de “afortunados” que podían formar parte de ese círculo, se termina convirtiendo en un lugar donde cada vez hay más adeptos. El motivo de esas múltiples nuevas incorporaciones no es otra que la relación que se establece de forma más contemporánea entre el arte y el capitalismo. Esa nueva relación surgió del cambio de centro. Como es bien sabido el papel de Italia y Francia como centros del arte, que luego acogió Londres, se fue descentralizando poco a poco llegando hasta Estados Unidos. Este, gracias sobre todo por los efectos de las dos grandes guerras y del periodo entre ellas, y sus estragos, en la vieja gran Europa, se convirtió en el nuevo centro artístico que dio a luz a nuevas personalidades y movimientos, y empezó a gestionar el arte como anteriormente habían hecho las capitales europeas. Será en el otro lado del charco donde arte y capitalismo encontraran el lugar idóneo para empezar su romance: “Quisiéramos mostrar (...) cómo la obra de arte se ha convertido en una acción de Bolsa y cómo las leyes fiscales norteamericanas contribuyeron a integrar la religión del Arte en la economía capitalista”³⁵.

Las leyendas, como hablábamos de Gauguin, supieron ponerse un precio. Esa voluntad de ser enmarcados en un cartel en oferta, dio pie a lo que aquí nos remite Gimpel. Esa valor de mercado o acción de Bolsa que poco a poco puso precio no solo al arte, entendiendo aquí novedad, técnica, formato, tema o idea, sino también a quien había detrás de todo esto: la personalidad. Y es aquí donde vuelvo a formular la pregunta que he formulado antes: ¿Cómo poner precio a una personalidad?

Una segunda consecuencia del nacimiento de la obra de arte es la dificultad de evaluar su precio. ¿Cómo evaluar una personalidad? ¿Cuál es el precio de un sentimiento expresado? Hasta entonces se evaluaba un cuadro o una escultura según un patrón que tenía en cuenta las horas de trabajo y el precio de los materiales empleados. (...) -se- abre

³⁴ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 158

³⁵ Ibid. Página 165

ampliamente el camino a una vasta comercialización de las pinturas y de las esculturas. Y a la especulación. Desde su nacimiento, la religión del arte es una religión de la ganancia³⁶

De la misma forma, o quizá como consecuencia de esto, el espectador dejó de ser un mero observador, crítico en potencia o detractor de base, para ser un comprador. Nadie con un poco de criterio artístico, o con voluntad de ser admitido dentro del círculo de los entendidos del arte, podía permitirse vivir sin estar rodeado con alguna de esas obras, o personalidades.

Solo aquellos que poseían un gran capital pudieron hacerse con estas obras, o pudieron abanderar artistas que empezaban a destacar, como es el caso más que conocido de Peggy Guggenheim y Jackson Pollock. Lo que parecía como una abertura de esta religión del arte, terminó siendo la creación de otro círculo más para incluir, solo, a una minoría. La antigua y tradicional disputa entre que era importante en el arte, si el tema, la técnica o la idea deja de pronto de interesar. Lo que interesaba en ese momento y sigue interesando ahora es quién da más dinero, que nombre da más ganancia, por qué personaje, leyenda o mito debemos arriesgar si queremos hacernos ricos gracias al arte. Me pregunto, por ejemplo, para poner solo un ejemplo reciente, cual es la seguridad o el grado de seguridad de que el cuadro *Salvator Mundi*, es de Leonardo Da Vinci. Las dudas sobre ello están allí, pero se vendió por 450 millones de dólares a finales del año pasado. Si uno lee cualquier crítica periodística de la obra, a parte de un par de dudas formuladas de forma repetitiva en todas ellas, se halaga la mano del florentino. ¿Será la misma consideración a la técnica si dentro de unos años se descubre que no es obra suya?

En los años sesenta, cuando la "vanguardia" desterró el gesto, impugnó la expresión y rechazó la idea de una creatividad esencial (...) la marca autenticadora que ocupa un lugar tan preeminente en la peculiar estructura de deseo e intercambio del mercado del arte. No sólo se compra una obra de arte en concreto (el título), sino también "algo" que sólo posee un individuo (el nombre). La garantía de ese "algo", que consiste en que un objeto aparezca investido de subjetividad artística, es un gesto o, más explícitamente, una firma³⁷

Esa firma es lo que importa. Así de fácil. Una firma que esconde una vida, una personalidad o un mito, que hace que nuestros ojos se complazcan o se escandalicen delante de cierta obra artística. Aunque desde la perspectiva de Hauser, una de 1975, la importancia de la firma parece que va en declive: "En contradicción parcial con el irrealismo del siglo actual, y junto con los medios crecientes de comunicación, (...) se fue desarrollando cierta indiferencia ante el argumento artificialmente constituido y en general estereotipado, y debido al descubrimiento de la

³⁶ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 49-50

³⁷ Kelly, Mary. (2001). Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En Wallis Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (Páginas 41-62). Madrid: Editorial Akal. Página 90

reproducción técnica de las obras de arte, por otro lado, cierto menosprecio de la firma artística auténtica, individual³⁸, aunque él partía de un declive vinculado a un Benjamin que veremos en breve y que traía consigo una reproducción nueva de las imágenes.

Pero, ¿qué pasa cuando ese nombre, esa firma, esconde más de lo que muestra? Nuestra reacción delante un pseudónimo, por ejemplo, es ilustrativa. Dejamos de pensar en la obra y empezamos a pensar en quien se esconde detrás del nombre. ¿Será una mujer, un hombre? La pregunta es: ¿importa?. Al no saber quién ha hecho la obra nos invaden dos cosas, curiosidad y desconfianza. ¿Cómo apostar por lo que no se?. El único motivo por el que Banksy se ha convertido en una apuesta segura es porque ese pseudónimo se ha convertido en un nombre. Cada uno, en su imaginario particular, ha creado una identidad para el anónimo grafitero que complace a su subconsciente, y a partir de allí ha seguido adelante confiando en su arte. O lo que es lo mismo, nos encanta auto-engañarnos. Se nos da de maravilla, en realidad.

Es bien conocida la vieja *boutade* que reza: el Arte no existe tan sólo existen los artistas. Sin embargo, lo que en apariencia tiene esta afirmación de reducción positiva de una entidad abstracta, ideal (el Arte), a su materialidad constitutiva (los artistas), y de simplificación por tanto, pronto desaparece esta pretensión ante la cantidad de complicaciones que genera. Y ello no sólo por la inestabilidad misma que acarrea una figura conceptual como la del artista, sobre la que reinarán durante tiempo los bigotes de Dalí y otros tantos iconos similares como recordatorio de su irrisión siempre posible, no sólo. También, y ante todo, porque lo que en su día permitió al artista diferenciarse del artesano fue el carácter único de su obra frente a la producción en serie de éste y, es precisamente el estatuto de la obra de arte lo que hoy se vuelve más y más impreciso. La atención que dedicó Benjamin al problema anunciaba, sin duda, un mundo que ya es el nuestro³⁹

Morey, en su texto *Hablar y ver* nos habla del icono, y debemos detenernos en él. Hemos hablado del héroe, del mito, pero aún no habíamos llegado al icono. ¿Qué es un icono? El bigote de Dalí lo es, sin duda, pero ¿de qué? ¿del arte surrealista, onírico? ¿de la extravagancia y la locura? El icono, al igual que el nombre, tiende a la inmortalidad, aunque con el tiempo el sentido real, el original, se pierde y se derivan otros en su lugar. El tiempo lo cura todo, pero tampoco perdona nada. Quizá la salida de Morey está mal formulada y no es que el Arte no exista y que tan solo existan las artistas, sino que lo que existe, en realidad, son los iconos, los mitos y los héroes que hemos creado a partir de esos artistas. “Vivimos rodeados de imágenes que sin embargo no nos permiten ver más allá de nosotros mismos, más allá de nuestra misma mirada: son imágenes-ícono, imágenes-signo”⁴⁰

³⁸ Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 889

³⁹ Morey, Miguel. (2008). *Hablar y ver*. En Álvaro de los Ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 217

⁴⁰ *Ibid.* Página 226

Debemos hablar aquí de Walter Benjamin y de dos conceptos esenciales: el fascismo y la estilización de la política. Cuando nos habla de fascismo nos habla de que la firma del artista tiene más valor e importancia que la obra en sí. Es absurdo cuestionar a Goya, por ejemplo. Pero antes de nada debemos partir de su teoría básica: el impacto que tuvo la reproducción técnica de las imágenes: “La concepción hoy día prevalente del arte (...) está vinculada a la “reproducibilidad técnica” despersonalizadora, mecánicamente concebida, de las obras, en el sentido de Walter Benjamin”⁴¹. Esa reproducción permitió que las imágenes inundaran el mundo del mismo modo que lo hacían las palabras, como bien dice Benjamin.

Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito del arte. Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción. Sendos procesos provocan una violenta sacudida de la cosa transmitida⁴²

Pero algo fallaba: “Incluso a la más perfecta de las reproducciones le falta siempre *una cosa: el aquí y ahora* de la obra de arte, la unicidad de su existencia (...) El *aquí y ahora* del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad”⁴³. ¿Saben esa creencia popular de que comer patatas fritas con las manos, las hace mucho más ricas? Pues quizá sea lo mismo si hablamos aquí de experiencia estética. Lo que Benjamin llama autenticidad no es otra cosa que la sensación de que debemos mirar lo que el pintor miró, tocar lo que el pintor tocó, y sentir que la obra que tenemos delante no es otra cosa que una pequeña parte de ese autor mismo. Como si consiguiéramos arrancarle, a siglos de distancia, un pedacito de piel. Y eso es justo lo que Benjamin alude en que se pierde en la reproducción mecánica de las imágenes. Y esto influye en nuestra relación con la obra.

“La reproducción mecánica no invalidan la persistencia de la obra de arte, sí devalúa, en cualquier caso, su *aquí y ahora* (...) la devaluación afecta a su misma esencia, a esa vulnerabilidad que ningún objeto natural tiene: a su autenticidad”⁴⁴. Cuando Benjamin critica o expone de forma clara cuales son las consecuencias de la reproducción mecánica, lo que hace es hacernos un mapa claro sobre que perdemos con esa reproducción. Perderemos el aura, pero también perderemos algo más. Aunque podría parecernos lo mismo no lo es. La autenticidad, la esencia, su *aquí y ahora* como dice el autor. Y cuando hablamos de autenticidad hablamos de esa parte, como he

⁴¹ Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 833

⁴² Benjamin, Walter. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 16

⁴³ Ibid. Página 13-14

⁴⁴ Ibid. Página 16

dicho antes, ese pedacito de piel. El ejemplo es fácil: imaginemos que nos ponen delante un cuadro de Van Gogh. Elijan mentalmente el que más les guste. Y nos permiten tocarlo, hacerle fotos, disfrutarlo de verdad. Una vez damos por terminada la violación [como aquella que nos proponía Benedetti a la Gioconda “en pleno Louvre con la vertiginosa polaroid”⁴⁵], y en pleno orgasmo de todas nuestras facultades estéticas, nos dicen que el cuadro es falso. Falso en el sentido de que no fue Van Gogh quien lo pintó. A parte del enfado consiguiente, nos invadirá cierto desconcierto: el cuadro al que antes habíamos admirado, mientras nuestro subconsciente ideaba un plan factible para meterlo en el bolso, ahora parece otro. Ni las pinceladas parecen tan especiales, ni los colores tan brillantes, ni la obra tan especial. ¿Qué cambió? El nombre. Ya no tenemos entre las manos un Van Gogh original, un Van Gogh que Van Gogh tocó, un Van Gogh que Van Gogh miró. Tenemos un trozo de tela, pintado a imagen y semejanza que un Van Gogh. Y eso, es perder el aura, la autenticidad.

Hablando del teatro y la representación, Benjamin nos dice: “Sobre el escenario, el aura de Macbeth es inseparable, en la mirada del público, del aura del actor que lo representa. Pero grabando en un estudio, la máquina sustituye al público. Y así el aura del actor se pierde, y con él el del personaje que representa”⁴⁶. Hablaba él de teatro, pero podemos aplicarlo a cualquier campo artístico. Y podemos, nosotros, aplicarlo a lo que venimos viendo hasta ahora: si el actor de Macbeth, para el espectador, no puede desvincularse del personaje que interpreta, ¿cómo hacerlo una Menina de su Velázquez?.

Me contaba una amiga, hace unos días, que fue a teatro. Escogió *Èdip* en el Romea, dirigida por Oriol Broggi y protagonizada por Julio Manrique. En cierto momento de la conversación mi amiga me dijo algo como “el Manrique es un baboso”, a mi pregunta de porque me respondió que su Èdip, el protagonista, torturado por su devenir, arrancando se los ojos por lo que había hecho, escupía saliva sin parar por todo el escenario. Mi amiga hablaba del personaje, pero lo hacía hablando del actor. Y hacía lo que aquí nos dice Benjamin sobre el teatro. Creo que es algo que hacemos todos, constantemente con el arte. Incluso con aquellos anónimos, bajo nombres de pseudónimos, que nos son conocidos y que hemos naturalizado. Pero ¿qué pasa cuando ese anónimo se desmorona?, aquí también les dejo tiempo para pensar.

De la misma forma que Arnheim⁴⁷ predecía que con el tiempo el actor de cine se terminaría convirtiendo en un simple accesorio, me pregunto si será posible, que la biografía del artista, se convierta en el mismo accesorio ante la contemplación de sus obras, con el paso de los años.

⁴⁵ Benedetti, Mario. (2008). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial. Página 120

⁴⁶ Benjamin, Walter. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 32

⁴⁷ Ibid. Página 33

Si antes hablábamos de héroes y de mitología clásica, de leyendas de manos de Gauguin o de la iconoclastia vinculada a los conciertos pre adolescentes, quizá ahora, con el cine y demás debemos apuntar más alto incluso y hablar de estrellas. No sé cómo van de astrología, pero en todo caso no se asusten. Es fácil de comprender. Las estrellas son hijas directas del capitalismo, de la misma forma que lo es la personalidad. ¿Pensaban tener una? Parece que se la han impuesto sin que se dieran cuenta.

A medida que reduce la función del aura, el cine construye artificialmente, fuera del estudio y como alternativa, la “personalidad” del actor. El culto de las “estrellas”, fomentado por el capitalismo de los productores de películas, conserva esa magia de la personalidad que, desde hace tiempo, no es más que el encanto marchito de su carácter mercantil⁴⁸

En un momento de la película “Revólver” de Guy Ritchie se dice algo como que somos víctimas del like ajeno, un mismo like que podemos vincular con el interés de la masa de Benjamin. Ese interés es el que, como veremos un poco más adelante, despierta la vida de ciertos artistas y apaga a otros. Algunos aparecen en el foco de toda atención y a otros nos faltaría focalizar en ellos. Y ese interés es efímero, como si de algunos tipos de arte se tratara. El interés que nos despiertan así como el que nosotros mismos somos capaces de generarnos frente a ciertas cosas, dejando a otras al margen, ha marcado en demasiados sentidos el ritmo actual del mundo del arte. Un interés que, aunque no guste decirlo muy alto, va ligado al mercado. Arte es bolsa, prestigio, renombre. Pero el arte ya no es arte, en cuanto a interés artístico como tal. Para oír a este tipo de arte, latiendo como merece, uno debe alejarse del centro, de la institución, del esquema. Pero eso, igual que la posible visión de género de este tema y trabajo, es otro tema. Otro mucho mayor.

Siguiendo este mismo hilo, del capitalismo y el mercado, así como su relación con el arte, debemos tener en cuenta las palabras de Virno al hablar de las tesis de Adorno y Horkheimer en su obra *Dialéctica de la ilustración*: “El capitalismo (...) muestra su capacidad de mecanizar y segmentar aún la producción espiritual, así como lo hizo con la agricultura y la elaboración de metales”⁴⁹. Quizá el capitalismo, el mercado, el dinero, incluso el interés de Benjamin, no solo enfocan a un sentido nuestro gusto, sino también nuestro sentir. El querer parece, a estas alturas, tener precio. Y uno de alto.

Aunque Benjamin no era el único que creía esto. Hauser también vinculó parte de sus pensamientos a esta misma idea:

⁴⁸ Benjamin, Walter. (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro. Página 36

⁴⁹ Virno, Paolo. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficante de sueños. Mapas. Página 58

El impulso decisivo a la problemática del arte del presente se lo dio el hundimiento del humanismo liberal. Las fuerzas productivas materialmente condicionadas y sus correspondientes métodos de producción en el capitalismo avanzado no pudieron impedir la influencia benéfica del humanismo y del liberalismo en el arte y en la cultura. Donde el individuo pierde su dignidad y soberanía es en la sociedad de masas, y la obra de arte no pierde su aureola de singularidad y unicidad hasta que se convierte en una mercancía técnicamente reproducible. También la obra de arte mecánicamente reproducida, estereotipada, que renuncia a los rasgos peculiares de un trabajo único, tiene su origen en el talento y la habilidad de un artista individual. Pero la forma final de su recepción resulta de las condiciones del tráfico industrial y del consumo masivo de los productos. Sus antecedentes se remontan a la mitad del siglo XIX y los primeros decenios del actual. Más la situación se agudiza debido al papel creciente desempeñado por los medios electrónico, y es precisamente en el tercer decenio cuando se reconoce claramente una cisura en la evolución artística⁵⁰

A finales del siglo XIX y principios del XX hay el rumor imperante de una inminente crisis financiera en Estados Unidos. Los artistas empiezan a temblar pero Estados Unidos, tan gélido como siempre se avanza: “hoy, Pissarro tendría que inquietarse menos por las amenazas de la economía norteamericana, ya que el gobierno de los Estados Unidos, al decidir que la religión del Arte debía ser protegida y alentada, hizo votar leyes fiscales que tienden a poner los precios de los cuadros al abrigo de las fluctuaciones de Wall Street”⁵¹. Nadie se salvó del crack del 29, pero que nadie diga que, al menos, en cuestión de arte, no intentaron prevenirse.

En este sentido debemos volver brevemente a Benjamin cuando nos dice que las obras devalúan, que pierden valor, pero ¿de qué valor hablamos? ¿del económico o del sentimental?. Sea cual sea la respuesta no olviden esto: “Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer”⁵².

En su carta a Toni Negri, Raúl Sánchez empieza diciendo: “*Arte y multitud* nos arroja a la superficie contingente de un ser constitutivo, colectivo y productivo”⁵³. La muerte del autor, de forma simbólica, pensado aquí de forma individualista, aparece junto con el arte colectivo. Son múltiples los ejemplos de este arte colectivo, pero siguiendo los estudios de Negri podemos nombrar a algunos como el grupo N, constituido en Pádua a finales del 50, el Gruppo T de Milán, el Cero de Dusseldorf y el GRAV de París. Grupos que, independientemente del grito que alzarán [estudio que aquí no nos incumbe] crearon un ambiente de trabajo en equipo y que, con el tiempo, mataron al autor, a la individualidad artística: “La individualidad artística se ve activamente

⁵⁰ Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 841

⁵¹ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 170

⁵² Bourriaud, Nicolas. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Página 7

⁵³ Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta. Página 9

sacrificada en aras del objetivo de la búsqueda que, desarrollada a través del itinerario colectivo, cobra rasgos del anonimato”⁵⁴.

Hemos mencionado estos como podríamos haber mencionado otros como las Guerrilla Girls, fundado en 1985 o Gelitin nacido en 1978. “Logramos ponernos al nivel del valor cuando producimos, esto es, cuando nuestra tensión productiva se realiza a través de la colectividad (de otro modo no se realizaría)”⁵⁵.

El "aura" de Benjamín debía extinguirse en la era de la reproducibilidad técnica, sin embargo, la autenticidad continúa. Lo que se ha dado en llamar “desmaterialización” del objeto ha hecho perspicuo, totalmente explícito, que la producción de autenticidad requiere algo más que un autor para el objeto; exige la "veracidad" del discurso autoría”⁵⁶

⁵⁴ Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta. Página 41

⁵⁵ Ibid. Página 47

⁵⁶ Kelly, Mary. (2001). Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad*. Madrid: Editorial Akal. Página 95

No puedo vivir conforme a ejemplos ni voy a representar jamás un ejemplo para nadie, pero en cambio voy a darle forma a mi propia vida de acuerdo conmigo misma, eso sí lo voy a hacer, pase lo que pase.

Mirada retrospectiva. Compendio de algunos recuerdos de la vida, Lou Andreas-Salomé

CUANDO SE ESCONDE

Robert Capa, Blu y Banksy

Gustave Metzger ha pasado a la historia como el creador del arte autodestructivo. En su *Manifiesto del arte autodestructivo*⁵⁷ de 1959, defendía a capa y espada obras que debían destruirse a sí mismas. El niño que sobrevivió al Holocausto huyendo a Gran Bretaña, pensaba que “El hombre es capaz de crear cosas maravillosas, pero también puede acabar con todo, y con el nacimiento de las sociedades industriales nos condenamos a la autodestrucción”⁵⁸. Una

⁵⁷ El hombre de Regent Street es autodestructivo.

Los cohetes y las armas nucleares son autodestructivas.

Arte Auto-Destructivo.

La caída de la caída de las bombas de hidrógeno cayendo.

las ruinas, en cuanto pintorescas, no son interesantes.

El arte autodestructivo recrea la obsesión por la destrucción, proceso al que los individuos y las masas están abocados.

El arte autodestructivo demuestra el poder del hombre tanto para acelerar y como para organizar los procesos destructivos de la naturaleza.

El arte autodestructivo refleja el perfeccionismo compulsivo de la fabricación de armas, puliéndolo hasta la destrucción.

El arte autodestructivo es la transformación de la tecnología en arte público. La inmensa capacidad productiva, el caos del capitalismo y del comunismo soviético, la coexistencia de sobreproducción y hambre; el constante incremento en el almacenamiento de armamento nuclear, más que suficiente para destruir las sociedades tecnológicas; el efecto desintegrador de la maquinaria y de la vida en personas que ocupan áreas sobre urbanizadas...

El arte autodestructivo es un arte que contiene en su interior un agente que automáticamente conduce a su destrucción en un plazo de tiempo que no ha de exceder los veinte años. En cambio, otras formas de arte autodestructivo precisan de manipulación. Hay formas de arte autodestructivo en las que el artista tiene un control férreo sobre la naturaleza y el plazo del proceso desintegrador, y hay otras formas en las que el artista apenas tiene control sobre ellos.

Los materiales y las técnicas empleados en la creación de arte autodestructivo incluyen: ácido, adhesivos, balística, lienzo, ceniza, combustión, compresión, cemento, corrosión, cibernética, caída, elasticidad, electricidad, electrólisis, retroalimentación, vidrio, calor, energía humana, hielo, propulsión a chorro, luz, carga, producción en cadena, metal, películas, fuerzas naturales, energía nuclear, pintura, papel, fotografía, escayola, plástico, presión, radiación, arena, energía solar, sonido, vapor, resistencia, terracota, vibración, agua, soldadura, cable, madera.

El arte autodestructivo es un ataque contra los valores capitalistas en su camino hacia la aniquilación nuclear.

⁵⁸ Autor no identificado (Marzo 2017) *El arte de Gustav Metzger: cuando la destrucción se convierte en forma de creación*. Recuperado de <https://www.lamonomagazine.com/larges/el-arte-de-gustav-metzger-cuando-la-destruccion-se-convierte-en-forma-de-creacion/>

autodestrucción que podemos vincular, como no, a nuestros artistas. Decía Gimpel que “Aún ningún artista ha realizado su propia autodestrucción”⁵⁹, pero Yoko Ono, en cambio, nos propuso que el artista debía autodestruirse en su *Instructive autodestruction*: “Use your blood to paint. Keep painting until you faing. Keep painting until you die”⁶⁰. Volveré a esto más adelante pero de momento les pido que nos suicidemos. Decía Nietzsche en su *Nacimiento de la Tragedia* que “Lo mejor de todo es para ti absolutamente inalcanzable: no haber nacido, no *ser*, ser nada”⁶¹. Él también hablaba de un suicidio, y aunque hablaba del de la tragedia [algo que a nosotros no nos incumbe], sí que nos interesa el hecho de desaparecer.

Pero antes de suicidarnos, hagamos introspección. Callemos un momento, silenciémonos, y escuchemos como nos late desde dentro.

Hauser nos habla de ese silencio. Aunque lo haga desde la literatura, su reflexión no deja de sernos útil: “Su primera explicación tanto psicológica como sociológica es que el enmudecimiento se debe al miedo y al horror ante los indicios aparentes del hundimiento del orden de vida social e individual. Se trata de un fallo de las palabras ante lo terrible, de un temor a llamarlo por su nombre, un signo de desesperación que sólo puede indicarse con silencio. (...) El silencio no resulta así más que algo negativo, una defensa y una protesta”⁶².

Acostumbrados a la protesta chillona, al grito abanderado y a la lucha con lema, el hecho de defender y protestar con un silencio me parece, aparte de poético, mucho más eficaz. El poder que conlleva no podrán negarme que es ensordecedor. Como ese silencio a dos voces de Benedetti⁶³. La importancia de ese silencio no es otra que la de cambiar las reglas, o visto desde otra perspectiva, la de encontrar otra regla con la que luchar. ¿Y si ese silencio es el primer paso a un anónimo? Porque ser anónimo no es otra cosa que silenciar una parte de algo. Puede ser el nombre, o una vida entera sin necesidad, incluso, de esconder el rostro. Pero el silencio imperante está presente en todos aquellos que por voluntad propia, decidieron y deciden apagar el foco que ilumina alguna parte de ellos que no les interesa mostrar. Nacho París Bouza, interpretó ese silencio como una derrota: “Y a pesar de todo, o precisamente por todo eso, creo que no es la mejor solución invitar al silencio a la inacción, callarse, dejar de intervenir y no reclamar aquellos que consideramos necesario”⁶⁴. Pero callarse, susurrarse, a veces no es una derrota, sino una

⁵⁹ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 164

⁶⁰ Cox, Tony (Agosto 1966) *Instructive Auto-Destruction*. *Art and Artist*. 1 (5), 16-20. Página 17

⁶¹ Nietzsche, Friederich. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial EDAF. Página 72

⁶² Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 945

⁶³ Benedetti, Mario. (2002). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Editorial Edhasa. Página 12

⁶⁴ De los Ángeles, Álvaro (Ed.) (2008). *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 112

forma de lucha. A veces, el que menos chilla es el que más alto habla en una habitación. A veces, esconder es la mejor forma de enseñar.

Isidoro Valcárcel Medina, en el artículo 85 del capítulo III, de su obra *Ley del Arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*, nos dice sobre el anonimato:

1. La creación anónima de obras será absolutamente respetada como actuación de pleno derecho.
2. Tanto el Artistas como el Artista Profesionalizado podrán hacer uso del anonimato. Para los casos de truke o venta, y al ser obligatorio el trámite documental de la CATA dispuesto en el artículo 70.1, será preciso que actúen a través de un hombre bueno
3. La obra anónima que incumpla los requisitos morales o legales será objeto de identificación y su autor, sancionado si se descubre que el anonimato sólo se usaba por razón de escamotear la baja calidad y otro motivo que pudiera resultar reprochable⁶⁵

Para Valcárcel Medina parece que si uno quiere, todo es posible. Nos lo enseñó antes con ser artista, y ahora con ser anónimo. Pero creo que Valcárcel confunde anonimato con seudónimo. Pero ¿qué diferencia hay?

Se entiende por seudónimo el nombre que cierto artista escoge para presentar su obra. También podemos considerar seudónimos todos esos nombres que han escogido ciertos personajes históricos como Donatello para Donato di Niccolò di Betto Bardi, El Greco para Dominikos Theotokòpulos o Quino, el padre de Mafalda, que escondía a Joaquín Salvador Lavado. Por decirlo de forma fácil, un seudónimo es un apodo que está permitido dentro de la legislación vigente: “El seudónimo goza de protección por diversos instrumentos de la propiedad intelectual por lo cual para su registro deben observarse ciertas formalidades tanto en la marca como en la protección del seudónimo en sí”⁶⁶. Pueden ser seudónimos transparentes o bien cerrados. Los primeros son aquellos dónde la identidad real es conocida por todos, mientras que el segundo es cuando el individuo que hay detrás es escasamente conocido, o muy receloso de su identidad. Alguien a quien se ha visto, o podido entrevistar por ejemplo, en contadas ocasiones.

En el caso de un anónimo es cuando la identidad de un individuo es, por causas voluntarias o no, desconocida. En ese caso, sobre todo si es de forma voluntaria, y en caso de que pueda influir en contra a la legislación vigente, puede ser perseguido y castigado por la ley de forma penal. El seudónimo siempre estará defendido por el mismo artista, mientras que el anónimo será defendido o representado por su editor, en el caso de un escritor, o por su representante en el

⁶⁵ Valcárcel, Isidoro. (2008). *Ley del arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Diputación de Valencia: Sala Parpelló. Página 40

⁶⁶ Navarro, Guillermo (Febrero 2012) *La difícil tarea de proteger un seudónimo*. Recuperado el 3 de abril de 2018 de <http://www.mipatente.com/la-dificil-tarea-de-proteger-un-seudonimo/>

caso de un artista. De la misma forma, un seudónimo puede ser registrado como una marca, un derecho que debe solicitar el mismo artista, mientras que un anónimo, cómo es evidente, no.

Como bien he dicho en mi introducción, pero, un seudónimo, a mi parecer, puede ser considerado una forma de anónimo. Déjenme explicarme para que pueda comprenderse el hilo argumental de mi trabajo a partir de aquí. Banksy es un seudónimo. Es un nombre o apodo que el mismo artista ha escogido para presentar su obra. Pero Banksy no es un seudónimo, Banksy es un anónimo. Banksy es ese seudónimo utilizado como herramienta para conseguir un anonimato, y que se ha establecido como un nombre propio. Pero no deja de ser un seudónimo utilizado para un fin mayor: conseguir un anonimato que de otra forma no podría conseguirse.

En la antigüedad, sobretodo en el campo de la literatura, el seudónimo fue utilizado de forma habitual para realizar obras de carácter crítico, sobretodo político y social. Y quizá esa es la misma razón de ser de muchos de los anónimos que podemos tener hoy en mente.

Pero mi pregunta aquí es simple: ¿es posible ser anónimo? "En términos legales, la libertad del hombre se sigue de su auto-posesión, de ahí surge su derecho de adquirir propiedades, además de ser él mismo de su propiedad. De este modo, cuando el artista vende su propiedad pictórica (productos) o su trabajo (como ocurre en una *performance*) no hace más que confirmar su libertad"⁶⁷. ¿Es mayor esa libertad cuando se trabaja desde la libertad, con toda rotundidad, de esconder su autoría? Si no somos, nos permitimos ser, o que nos "sean", nos crean, nos produzcan desde el imaginario individual para formar, con el tiempo, uno de colectivo, y así, aquél que no tiene nombre, termina por tener uno, que a falta de ser corroborado por él mismo, es corroborado por nuestras ganas de etiquetar, en un proceso obsesivo y maligno, de saber en todo momento, quien es y qué es lo que nos interpela con un poco de psicología.

Estamos condenados a la creación eterna. Y eso también lo decía Nietzsche. Y ya que poseemos entre las manos ese poder, que mejor que utilizarlo bien. A modo de ejemplo, me gustaría destacar una breva crónica⁶⁸ de hace unos años. El título es entre esclarecedor y preocupante: *La Mona Lisa firmada por Van Gogh*. En la breve reseña se hace patente una problemática: "Más de dos quintos de los encuestados admitieron que nunca habían visitado alguna de las galerías de arte británicas, que se vanaglorian de tener algunas de las mejores colecciones del mundo"⁶⁹.

⁶⁷ Kelly, Mary. (2001). Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal. Página 90

⁶⁸ Autor no identificado (Octubre 2003) *La Mona Lisa formada por Van Gogh*. Recuperado el 3 de abril de 2018 de <https://www.lanacion.com.ar/533305-la-mona-lisa-firmada-por-van-gogh>

⁶⁹ Ibid

Pero el problema no es que no visiten las galerías [aunque una cosa lleva a la otra como dice mi madre], el problema es la falta de conocimiento ante el arte que en ellas se guarda.

Que nadie entre 18 y 24 años pueda identificar a Klimt como el pintor de *El beso* es grave. Muy grave. Y también es curioso. Quizá el mayor generador de anónimos de nuestro tiempo no es otro que la misma incultura imperante. Si durante la edad media, por ejemplo, los autores eran en mayor parte anónimos era porque la cultura de la creación y de las ideas no se tenía tan presente como ahora. Hoy parece pasar lo mismo pero con las grandes obras, las que se supone que son mega conocidas, siendo incapaces de adjudicarles una autoría.

Otro ejemplo: en la fotografía de guerra, o el foto periodismo, el motivo habla por sí solo. Es allí donde, aunque las fotografías no sean anónimas, terminan siéndolo, ya que pocas veces nos acercamos a la cartelera para ver quien disparó. El motivo es tal, tan fuerte, tan directo, nos cuestiona tanto y nos interpela de forma tan brutal, que con eso tenemos suficiente. No hay más que darse un par de vueltas en cualquier exposición del World Press Photo para poder apreciarlo. El único nombre que se lee con detenimiento es el del ganador y, a veces, el de la sección de naturaleza. Pero no ocurre eso con obras, ya no fotográficas sino en general, dónde el tema o el motivo no nos pertenece o no nos identifica. Es en ese punto donde buscamos algo más, y ese algo más es, la mayor parte de los casos, quién se esconde detrás. La idea, en cambio, lo que vio nacer a esa obra, el motivo por el cual se realizó, es siempre lo que viene después de todo, o termina siendo vinculado a la biografía: si Picasso estaba triste era por algo, si Kahlo sufría era por algo, si Pollock bebía era por algo. Y ese algo no es una idea, una corazonada o un momento de brillante lucidez extrapolable de su vida, sino que su vida, una vivencia concreta, nos parece que le dio la vida. Y ese es, a mi parecer, el primer error que cometemos al enfrentarnos a obras de los conocidos como Grandes Artistas. Quizá aquí, el generador de anónimos no es otro que la falta de curiosidad.

El discurso moderno construye la categoría del texto artístico. Debe demostrar su índole pictórica sin caer en la plurificación radical, conservar la evidencia de un tránsito sin imponer el problema de la interpretación, mostrar un temperamento sin hacer referencia a determinantes sociales. Es preeminentemente "expresivo" y se da primordialmente en el nivel de la "imagen". Por el contrario, las producciones anónimas que, de alguna manera, no se conforman a la unidad y a la homogeneidad del paradigma pictórico, y expresan la creatividad esencial del sujeto artístico no es que sean meramente marginales; ¡es que ni siquiera son arte (...) Pese que en apariencia la abstracción libera el gesto de las limitaciones figurativas, en realidad produce aún con mayor exactitud el efecto imaginario de un *chiaroscuro* transcendental, en virtud del cual el espectador reconoce en la marca del sujeto, una humanidad esencial que le permite fundir afablemente la mirada del artista,

esa visión única, con la suya, pues ve en esa imagen una creatividad esencial que autentifica la índole estética de su experiencia al tiempo que valida el objeto como arte!⁷⁰

Mary Kelly, artista del arte conceptual publicó en otoño de 1981 el texto *Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna* donde hace una reflexión sobre las exposiciones temporales como forma de muestra de las artes plásticas a partir del siglo XIX. En dicho artículo habla del cambio de paradigma entre la forma tradicional del mecenas como entidad privada a una de pública que viene dada por el estado. Todo esto vinculado con la expansión de la industria editorial vinculada al arte, de la figura del crítico de arte y la modernidad. Es en este texto donde encontramos afirmaciones como está hablando del trabajo de Hirst y Kingdom: “Así, la autoría artística que produce la obra de arte, tras pasar por instituciones y discursos que determinan sus condiciones de posibilidad específicas, adopta la forma fundamental del sujeto burgués; creador, autónomo y propietario. En cierto sentido no hay "alternativa" a ese paso; desde el momento mismo en que la obra de arte entra en circulación queda sancionada por la ley como propiedad de un sujeto creador”⁷¹. Es decir, el nombre no lo damos nosotros, y en consiguiente el anónimo tampoco, sino que nos viene dado por instituciones y discursos. Lo que nosotros le damos, en cambio, es su poder o valía.

La crítica crea una narración biográfica, que al igual que la historia del arte, el cómo nos viene enseñada hasta ahora, lo que hace no es crear objetos artísticos, sino que crea sujetos artísticos para dichas obras. “El dilema crítico es la producción de sujetos artísticos para obras de arte en un tiempo en que su autenticidad (y su valor de mercado) aún son provisionales. La crítica moderna se hace particularmente precaria cuando pretende emplazar intenciones creativas tras objetos que son particularmente refractarios a estos esfuerzos o incluso, en el caso de algunas obras conceptuales, carecen por completo de tales intenciones”⁷².

Continúa sus argumentos con una clara crítica a Greenberg, considerado el padre de la crítica artística moderna sobre todo por la atención que este mostró sobre la materialidad del objeto. Para ella hay algo más, algo más allá de la pura materia que el objeto conlleva. Algo más invisible pero mucho más importante en su sentido, en su raíz. Cuando hablamos de Greenberg, aunque no lo hagamos con profundidad, debemos quedarnos con su idea de que, y hablando de los pintores modernos, debía tenerse en cuenta solo la experiencia visual, cómo la única experiencia que debía tenerse en cuenta.

⁷⁰ Kelly, Mary. (2001). *Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna*. En Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal. Página 88-90

⁷¹ Ibid. Página 91

⁷² Ibid. Página 91

Esta creación de sujetos no es otra cosa que la creación que hemos visto antes de leyendas y mitos. Unos que ahora debemos intentar esconder. De todas las teorías que he leído para poder dar forma a este trabajo, de todas las exageraciones que he leído de como llegaría el fin del arte, me he hecho muy fan de la siguiente: “la cordura de no complicarse con mujeres legítimas o ilegítimas”. Su convicción era que, tarde o temprano la mujer, si le hubiera abierto su corazón, habría matado, en él, el sentimiento del arte”⁷³. Como puras Empusas, Lolitas, Medeas. El castigo de Zeus a la humanidad por el engaño de Perseo. Hablaba así Théophile Gautier, francés, poeta, dramaturgo, crítico literario, fotógrafo y, como han podido comprobar, gran amante de las mujeres. En sus obras nos habla de cómo la mujer aniquilaba, sin ningún pudor, al artista. Como mujer permítanme aniquilar a unos cuantos y esconder a otros. ¿Preparados? Empecemos, pues.

Al establecer la identidad, el estatuto autoría del objeto artístico se hacía cada vez más dependiente de la extensa documentación sobre la instalación o sobre el proceso de producción de la obra, así como del comentario crítico, en el que se incluyen declaraciones del artista. (...) En última instancia, se hacía tan necesario como conveniente para el artista salir a escena (...) lo que se eliminó en el nivel de la sustancia significativa de la labor creador (gesto, materia, color) (...) reapareció en la figura del artista: su persona, su imagen, sus gestos⁷⁴

Les propongo un juego. Piensen mentalmente en tres artistas anónimos. Tres artistas que quieren ser anónimos. Tres artistas que por voluntad de ser y no por obligación de ser, han decidido permanecer en el anonimato. ¿Los tienen? Pues bien, les presento un listado de silencios, y de formas de silencio, que deberíamos tener en cuenta.

Robert Capa fue un silencio conocido. Más que un anónimo, o un seudónimo, lo suyo fue un juego, por una parte, y una declaración de intenciones por otra. Aunque en realidad lo fue todo. André Friedmann era hijo de Pest, centro de la vida artística e intelectual de lo que hoy conocemos como Budapest. El pequeño judío Bandi [como lo llamaban] un día se enamoró. Lo hizo de la también judía Gerda Taro. Llegada a París huyendo de los nazis, se enamoró del joven con la cámara en la mano, preparado para comerse el mundo. Y de hecho, el niño que nació con un dedo de más, lo consiguió. Se hicieron novios, de los juguetones, pasionales y curiosos, y crearon un todo en uno: un artista anónimo, seudónimo del propio André, un juego y una declaración de intenciones:

Según su relato posterior (...), Gerda y él decidieron inventarse un fotógrafo americano, rico y triunfador llamado Robert Capa. André, que se haría pasar por el ayudante de revelado de Capa, sería en realidad el autor de las fotografías que Gerda enviaría como

⁷³ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 109

⁷⁴ Kelly, Mary. (2001). Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna. En Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal. Página 94-95

realizadas por Capa. En el caso de que algún editor quisiera conocer a Capa o hablar con él, Gerda inventaría alguna excusa. (...) Capa fue concebido en parte como un personaje imaginario - como un álter ego- y en parte como un seudónimo para André. (...)

La treta funcionó bien al principio (...) Gerda, convertida en el agente del “celebérrimo” Capa, se las ingenió para convencer a los editores parisinos de que la reputación internacional de su cliente le impedía vender sus fotografías por menos de 150 francos por unidad, el triple de la tarifa habitual. Los editores pagaban gustosos el precio demandado por las fotografías “de Capa”, las mismas fotografías por las que probablemente se habrían negado a pagar cincuenta francos si hubieran sabido que eran obra del refugiado André Friedmann⁷⁵

Ambos crearon lo que hoy es conocido como el mayor fotógrafo de guerra, de barricada, de milicianos a punto de morir. Sean o no montajes. Supieron jugar bien sus cartas, y crearon un mito, una leyenda. Ambicionaron ser y fueron. Volviéndose eternos. Lo que pasó con el tiempo es que André se convirtió en Robert. La fantasía, el juego, se hizo real en su imaginario, y así el secretismo de esos primeros tiempos donde nadie conocía a Capa, ahora se diluyó. El anonimato había terminado. Empezaba el seudónimo. El álter ego que había creado junto a Taro [aunque muchos aseguran que fue solo Taro quién ideó su creación], formó parte de él durante toda su vida y su carrera artística, hasta que llegó a ser aquello que un día había imaginado: un hombre rico y exitoso. Si nos ponemos rudos, quizá sea verdad que uno se crea su propio destino. Vuelvo a recordarles que esto no es un manual de autoayuda, por cierto.

Hoy todo el mundo conoce la historia que hay detrás el nombre, pero aún así nos sirve de ejemplo e inspiración porque aunque hoy conocemos los detalles, Capa empezó con el espíritu que me gustaría hacer patente en estas líneas. Con el espíritu de voluntad de querer ser escondiéndose de quién era, y jugar con esas cartas para conseguir lo que quería. Como bien nos dice el fragmento que hemos citado lo que surgió como un juego entre dos amantes inmersos en una de esas frágiles burbujas, era también una declaración de intenciones. Sabedores de cómo funcionaban las cosas, decidieron crear un fotógrafo exitoso, no un fotógrafo nuevo que buscaba suerte, sino uno que ya la había encontrado. No le limpiaron solo la cara, por decirlo así, sino que le compraron el traje. El éxito llamó al éxito. Sus fotografías tenían otro valor: la misma fotografía no valía lo mismo bajo el nombre de un judío húngaro, que de un exitoso americano. Lo que cambió el precio entre esas dos imágenes [aunque recordemos que son la misma imagen] no era otra cosa que la vida que llevaba con ella. De tan simple es ridículo.

Imaginen otro panorama posible: Taro y Capa trabajaron juntos en el frente. Se sabe que incluso intercambiaron sus cámaras en múltiples ocasiones. ¿Y si el miliciano no es ni tan siquiera de Capa? ¿Le volvemos a bajar el precio?

⁷⁵ Whelan, Richard. (2003). *Robert Capa. La Biografía*. Madrid: Ediciones Aldeasa. Página 108

Curiosa e interesante me parece la reflexión que hace Kristen Lubben en su artículo *Reportaje Capa & Taro* sobre la dificultad de separar la obra de ambos artistas, de intentar poner un nombre determinado en los distintos negativos resultantes de su trabajo. En cierto momento se pregunta lo siguiente: “¿Decidieron trabajar ambos fotógrafos juntos y promocionarse como equipo debido a un impulso colectivista nacido de a sus ideas izquierdistas o para satisfacer al romántico deseo de fusionar sus identidades personal y profesional? ¿Se debió quizá a una lúcida valoración de la realidad profesional del mundo de la prensa?”⁷⁶. Pero creo que la única pregunta que debería importar es si todo eso importa. Si Taro y Capa hubieran llevado a su personaje hasta el extremo conservando su absoluto anonimato, si incluso no lo hubieran vinculado con ellos, y con el paso del tiempo no se hubiera sabido que ambos trabajaron bajo ese seudónimo, las fotografías serían siendo igualmente buenas, potentes y salvajes hasta la animalidad. Serían la muestra real, casi palpable de una realidad guerrera y combatiente que de otra forma no hubiera salido nunca a la luz. Hubieran seguido siendo fotografías que parecen la piel de mil corazones latiendo al unísono, la mirada perdida de quienes miran al objetivo, como otro anónimo que parece insignificante pero que en realidad es el que le da el poder a todo el trabajo. Seguirían siendo fotografías que inundan, por un momento, el recuerdo de cualquiera. Aunque haya nacido en el 2000. Pero si todas ellas no hubieran ido unidas a un nombre que fue creado como leyenda y que luego se convirtió en una, todas ellas se hubieran quedado encerradas en un baúl, como recuerdos de familia, o hubieran pasado a la historia como material puramente periodístico. Pero no, es mucho más rentable [económicamente hablando] explicar la historia de un Romeo y Julieta fotógrafos: uno muerto por una mina y la otra por un tanque. Cuanto más dramatismo mejor.

Si me permiten ser como la vaca de Danto, que conocerán dentro de un ratito, voy a intentar mirar esta imagen [*Muerte de un miliciano*. 1936] con toda inocencia, como si no supiera nada del que disparó [pongo el ejemplo de esta pieza por ser la más conocida y la más común entre el subconsciente fotográfico del público al hablar de Capa, pero el argumento es válido para cualquier imagen que realizó durante el transcurso de la guerra civil española]. ¿Que podría llegar a pensar a cerca de esa imagen si no conociera nada del autor? Ya no solo del autor real, sino incluso del personaje inventado. ¿Cambiaría en algo la potencia del tiro, el dolor en el rostro, la nostalgia que se despierta la primera vez que uno la ve? Quizá, si el que disparó [la cámara y no el fusil] no fuera una leyenda, esta fotografía tampoco hubiera llegado a serlo. Y nos hubiéramos perdido otro miliciano muerto. Otro más. ¡Ah no!, esperen, que en realidad no nos hubiéramos perdido un miliciano muerto, sino una fotografía de Robert Capa. ¿Comprenden la diferencia? Es aterradora, ¿no les parece?

⁷⁶ Lubben, Kristen (2011). Reportaje Capa & Taro. En Cynthia Young, *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Capa, Chim y Taro*. Madrid: Editorial La Fábrica. Página 123

Digo que la obra de Robert Capa es anónima en el sentido de que en cierto momento no pudimos conocer al artista. No porque no pudiéramos, sino porque ellos no quisieron que los conociéramos. La obra tiene creador, uno que muy seguro de lo que está haciendo y de sí mismo, decidió ocultarse bajo un seudónimo, bajo un álter ego, o bajo cualquier otra herramienta que hace posible seguir siendo anónimo. La voluntad de ser de la que les hablaba antes, y a la que quiero hacer aquí bandera blanca y apología absoluta.

Debo confesarles que hay un pequeño lugar donde ser anónimo es mucho más fácil: la literatura. Son múltiples los ejemplos de escritores que a lo largo de la historia han decidido por propia voluntad esconder su nombre real bajo uno o incluso varios seudónimos para presentar sus obras. El hecho de su relación con el lector, la propia lectura, facilita en ciertos casos que sus nombres sean anónimos durante períodos de tiempo relativamente largos. Y crean, todo cabe decirlo, una relación curiosa con el espectador, ya que estos no saben quién escribe, así que se imaginan a quien más les place. Pero como muchas cosas en este trabajo, esto también sería otro tema. Y otro de mucho mayor.

Solo a modo de apunte quería recalcar dos autores: Kierkegaard y Anne Desclos. Al primero me gustaría recalcarlo por sus palabras: “La razón esencial de mis seudónimos es el expresar diferentes modos de existir y de concebir la vida, sin que éstas correspondan a mis propias convicciones”⁷⁷ y a la segunda por las palabras que el periodista y poeta Juan Gustavo Cabo dijo referente a ella [la cual firmaba sus obras como Pauline Réage]: “Con Pauline lo que pasó fue que la gente se enteró quién era y se desilusionó porque la escritora era una persona normal, común y corriente”, y agrega “cuando se revela la identidad de alguien que se mostraba como un personaje misterioso se pierde un mito que es lo que le gusta a la gente”. Y esta es la mejor forma de resumir lo que viene a continuación.

Otro cajón del mundo del arte que parece seguro si uno quiere ser sin ser, es el mundo del arte callejero. Sé que han pensado en Banksy. Pero esperen un poquito.

Bienvenidos al extraño mundo de la fama moderna, en la que para ser alguien es mejor no ser nadie. De alguna manera, estamos volviendo a las reglas del mundo medieval, en la que los mayores logros artísticos y tecnológicos fueron creados por innovadores anónimos. Aunque hoy en día existe una diferencia, los misteriosos artistas actuales cultivan un aura de secretismo, prefiriendo permanecer en la sombra que disfrutar de las ventajas que

⁷⁷ Autor no identificado (Agosto 2016) *La magia del misterio y el anonimato*. Recuperado el 12 de abril de 2018 de <https://www.semana.com/cultura/articulo/autores-anonimos-y-seudonimos-celebres-en-la-literatura/498180>

ofrece su condición de famosos. (...) Los nuevos artistas anónimos desprecian las medias tintas. No es que quieran esconderse, es que prefieren *desaparecer*⁷⁸

¿Han oído hablar de Blu? Se supone que nadie sabe quién es Blu, y es difícil saber de él, sobre todo por el hecho de que la cobertura mediática a su alrededor no tiene ni punto de comparación con la que tiene Banksy. Supongo que es por el hecho de como interpretamos, nosotros los espectadores, a los dos artistas, [algo que veremos más adelante cuando hablemos propiamente de Banksy]. Pero es innegable el hecho de que, aunque ambos han escogido el anonimato como forma de presentación para su obra, Blu camina en una línea mucho más al margen, mientras que Banksy se ha vuelto un mito, y por lo tanto, una curiosidad, un misterio que todos pretenden desvelar. “En cuanto al aspecto comercial, está estrechamente unido al artístico. Aunque no es justo generalizar pues existen artistas como el italiano Blu totalmente desinteresados del aspecto comercial. ¡Y precisamente por eso le amo!”⁷⁹.

Blu es un artista de arte urbano que lleva en activo, al menos, los últimos 20 años. Italiano, de Bologna. Empezó a pintar por la región de la Emilia-Romagna. Con trabajos en todo el mundo, se caracterizan por sus murales de gran escala, integrados en el paisaje urbano e industrial. Empezó con el aerosol y experimentó con otras técnicas para conseguir ese estilo visual dramático con figuras sarcásticas “que oscilan entre lo cómico y lo ridículo, pero también en lo dramático mediante la gestualidad de los rostros representados”⁸⁰. Murales que uno considerará de seguro muy bonitos a primera vista, pero al tiempo [si quiere] descubrirá que no esconden nada bonito en su mensaje. Murales guerrilleros, de granada de mano y mirilla en el cañón.

Hay dos ejemplos para entender esa lucha: el primero es su obra *Hombre Banano* realizado en Nicaragua y bautizado así por la propia población de la ciudad. Y no es mal nombre. Lo que se ve es exactamente eso: un gigante hombre hecho a base de plátanos como símbolo de las protestas de los trabajadores de las plantaciones de bananas de la revolución sandinista. El segundo es el auto borrado que realizó en 2016. La ciudad de Bologna acogía gran multitud de sus murales, realizados en los últimos 20 años. Blu pidió a jóvenes activistas que borrarán todos y cada uno de esas obras de las calles de Bologna. Lo hacía como protesta hacía la institución cultural Genus Bonoiae, que gracias al apoyo de una fundación bancaria inauguró una gran exposición sobre el arte urbano. Entre sus obras, algunas fueron arrancadas, sin permiso de sus artistas, de las paredes de la misma ciudad. Como su propio grito anunciaba, el museo no consiguió tenerlo a él.

⁷⁸ elbuenjuicio (Junio 2016) *Banksy, Daft Punk, Elena Ferrante: el nuevo culto al artista anónimo*. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de <https://elbuenjuicio.wordpress.com/2016/07/20/banksy-daft-punk-elena-ferrante-el-nuevo-culto-al-artista-anonimo/>

⁷⁹ García-Osuna, Vanessa. (Abril 2015). Banksy: el origen. *Tendencias del arte* (nº82) Páginas 30-32. Recuperado el 12 de abril de 2018 de http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2015-04_tendencias.pdf

⁸⁰ Fernando Galván, Luis (Junio 2015). *Cine y arte: Graffiti en movimiento; los cortometrajes de Blu*. Recuperado el 12 de abril de 2018 de <http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-graffiti-en-movimiento-los-cortometrajes-de-blu>

Quizá es por eso por lo que le llaman el Banksy italiano, aunque a mi parecer, lo realmente vandálico, en todo esto, es que le pongan ese nombre.

Blu no ha trabajado siempre solo, al igual que Banksy, ha realizado obras en colaboración con otros artistas. Me gustaría destacar el caso de *Muto* y *Combo* [este último realizado junto al pintor, músico y cineasta David Ellis]. Aunque hay muchos más ejemplos de ello. Y es esa misma página la única que nos cuenta lo que podemos o no podemos saber de Blu. Y es fantástico.

Antes de conocerlo, llegué a la conclusión que era mejor confesarles que ser anónimo era imposible. Solo me encontraba con nombres que en realidad eran seudónimos, artistas que se sabía de alguna forma quienes eran. Esquivaban las entrevistas y las cámaras pero no su auténtica identidad. Pero apareció Blu y creí, por un breve momento, que ser anónimo era posible. Pero sigo pensando que no. De ser así, el mundo estaría lleno de anónimos artistas combatientes en sus respectivas luchas. No solo habría tres anónimos en este trabajo, o lleguemos a 10 por todos los que de seguro no he sabido encontrar, sino que habría muchísimos más. Pero no los hay. No existen. Aunque esperen un momento. Quizá no se trata de la posibilidad de ser anónimo, sino de la voluntad de serlo. Quizá es que son pocos los que se atreven a pasar a la historia sin rostro, y a vivir en esta sin un reconocimiento claro y el bolsillo vacío. Quizá son pocos los que prefieren borrar sus obras a que el MoMA las exponga. Quizá son pocos, los que saben alzar la voz sin abrir la boca. De los que, como les decía antes, menos chillan pero consiguen ser los que más alto hablan en una habitación.

También es cierto que muchos de los caminos que aquí hemos obviado son caminos anónimos, pero caminos que anulan una voluntad de ser como he dicho antes. Los artistas de talleres, las mujeres artistas o los colectivos solo presentan en anonimato como consecuencia de una realidad social, política o cultural que les impide ser quienes son, o quienes quieren ser. Aquí lo importante es esa voluntad y no obligación de convertirse en anónimo. Así que si uno se para a pensar aunque sea dos minutos, se dará cuenta de algo: ¿Cuántos artistas anónimos, voluntariamente anónimos, existen, a parte de Blu? Creo que el único que podríamos nombrar, y que se convierte por tanto en la guindilla de nuestro pastel, es a Banksy. Y a parte de la guindilla, es nuestra excepción de la regla. “Ser anónimo te da una libertad infinita. Te permite ser lo que quieras sin atarte a una imagen, a un estereotipo, a una expectativa. Ser nadie, ser nada, te permite ser todo (...) Pero hay quienes han luchado para mantenerse ocultos y así ser música, crear conceptos, arte, creatividad y no rostros”⁸¹. Juan Sebastián Barriga Ossa hablaba aquí de música, con grupos como The Residents, pero podemos apropiarnos de sus no rostros para continuar.

⁸¹ Sebastián Barriga Ossa, Juan (Septiembre 2016) *En el anonimato: 5 bandas en las que no sabemos quiénes tocan. Sin nombre, sin rostro, solo música genial*. Recuperado el 2 de mayo de 2018 de <https://noisey.vice.com/es/article/nnebkg/en-el-anonimato-5-bandas-en-las-que-no-sabemos-quienes-tocan>

Ser anónimo te permite ser todo sin ser nada. Pero ni todo ni nada describen exactamente lo que significa mantenerse en el anonimato.

El caso Banksy es una excepción. Hablar de él requiere tiempo e imaginación a partes iguales. La realidad de su anonimato hace patente una serie de preguntas de difícil respuesta. Aunque creo que todos aquí mantenemos una parte inocente en nosotros, también creo que ninguno sea ingenuo. Alguien, y ese alguien de seguro es un gran plural, sabe quién se esconde tras el nombre. Me fascina, si se me permite hablar tan claro, como ese nombre no ha salido aún a la luz. Es cierto que hay una gran multitud de teorías sobre quién es. Pero vamos a obviarlas hasta que ninguna de ellas sea del todo real. Intentemos partir de este punto sin las múltiples consideraciones “posibles” sobre quién es Banksy. Sobre todas esas teorías que uno encuentra con 10 minutos de su tiempo libre si entra en google. Y así, quizá, consigamos fascinarnos.

Los innovadores anónimos nos resultan más atractivos, más modernos, quizá hasta más de fiar. En fin de cuentas, pierden más que ganan en este juego de la fama. Viven vidas ordinarias, sin ser reconocidos cuando salen a la calle, igual que cualquier otra persona. Por eso puede que los veamos como más auténticos, algo que no deja de resultar irónico teniendo en cuenta su total ausencia de la escena pública. (...) Pero puede que haya todavía otra explicación probable, quizá la más alentadora de todas. Puede que sea porque en este nuevo milenio el público se está ya cansando del narcisismo constante de esta cultura de la fama. Después de haber sido testigo de miles de auto-fotos de las Kardashian y haber escuchado a miles de raperos fanfarrones y haber visto miles de anuncios en la tele con los mismos deportistas... ¿no es normal desear algo un poco menos ostentoso y vanidoso?⁸²

En una de mis primeras sesiones, mi terapeuta me habló del *eneagrama de las pasiones*. Una relación de pasiones en las relaciones que uno establece con su entorno. Me dijo que el mío era el 3-6-9: Vanidad, Miedo, Pereza. Nunca estuve de acuerdo con ello. Quizá porque mi 3 me impedía aceptar mi 6 y mi 9. Pero ya que ha salido la palabra vanidoso, me pregunto qué tal si analizamos esto con un poco de psicología.

Los anónimos nos parecen atractivos, más de fiar. Que lo bello es bueno, ¿les suena?. Pierden más que ganan. Supongo que eso es dependiendo del que habla: no todo el mundo quiere ser reconocido con lo que hace. A veces, aunque pocas, existe gente que con sentirse realizado tiene suficiente. En lo de vivir vidas ordinarias entraríamos en relativismos. ¿Qué es ordinario? ¿Lo normal? ¿Qué es normal? Porque lo del salir del rebaño debería ser ya, cuestión de máxima urgencia. Los vemos como más auténticos. No, los vemos con más morbo, más curiosidad y más fuera de todo lo que tenemos bajo control. Lo de la adrenalina es verdad. No nos parecen más

⁸² elbuenjuicio (Junio 2016) *Banksy, Daft Punk, Elena Ferrante: el nuevo culto al artista anónimo*. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de <https://elbuenjuicio.wordpress.com/2016/07/20/banksy-daft-punk-elena-ferrante-el-nuevo-culto-al-artista-anonimo/>

auténticos, sino que nos hacen sentir más interesantes. Y si, es normal desear algo un poco menos ostentoso y vanidoso, pero lo único que hacemos es convertir aquello que era inocente en pura vanidad. Si partimos desde esta perspectiva, podemos encontrar insultante la exposición del Moco Museum en Amsterdam, o la del museo de Bristol, dedicada única y exclusivamente al trabajo del Banksy. ¿Porque? Pues por la simple razón de que nos pasamos, básicamente por donde más nos place, la opinión del artista respecto a su obra. Y a falta de que él hable, nosotros hablamos por él, y hacemos lo que siempre se hace: coger un nombre y ponerlo en un pedestal. La hostia, con perdón, va a ser enorme.

Sean cuales sean las razones, bienvenido sea este nuevo culto al anonimato. En una época en que los cotilleos sobre los artistas han desplazado a la interacción con las obras de arte, los innovadores anónimos nos han obligado a devolver nuestra mirada al producto de su creación. Esto no es nada malo y estaríamos equivocados si pensáramos que no se trata más que de una tendencia o una moda pasajera. Quizá lo que debiéramos hacer es seguir esa estrategia cuando contemplemos obras de arte de las que sí conocemos la identidad del artista⁸³

El anónimo Banksy puede ser considerado desde múltiples perspectivas. Ulrich Blanché en su artículo *Banksy y Damien Hirst. Estrategias artísticas frente a la sociedad de consumo* lo considera desde una perspectiva económica. Cuál es la posición de ambos artistas frente a la cultura del consumo, como el capitalismo aparece representado en sus obras y cómo, centrándose en Banksy, su obra consigue, mediante la caricatura, mostrar una crítica hacia la situación política imperante.

También lo podemos considerar desde la perspectiva de una diversión impetuosa. La libertad de la que hablábamos antes. Una que se lee por los poros en el artículo dedicado a Steve Lazarides de Vanessa García Osuna, para *Tendencias del arte*⁸⁴: aduanas, ratas, quedadas en granjas para pintar [literalmente} vacas, grabados que se vendieron por 44 mil dólares después de meses colgados tras la puerta del dormitorio y hablaremos del ron, porque hemos dicho que vamos a obviar las hipótesis. Una de las exposiciones que más me ha gustado de Banksy, es *Crude Oils*. Lo es por dos motivos: por el hecho de que el mismo artista fue quien quiso realizarla [podríamos volver aquí a Amsterdam o a Bristol como ejemplos de todo lo contrario] y por la temática escogida. En dicha exposición, a parte de las 200 ratas vivas que uno podía considerar compañeras de visita [y en ese sentido es interesante leer la pequeña crónica que aparece en el

⁸³ elbuenjuicio (Junio 2016) *Banksy, Daft Punk, Elena Ferrante: el nuevo culto al artista anónimo*. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de <https://elbuenjuicio.wordpress.com/2016/07/20/banksy-daft-punk-elena-ferrante-el-nuevo-culto-al-artista-anonimo/>

⁸⁴ García-Osuna, Vanessa. (Abril 2015). Banksy: el origen. *Tendencias del arte* (nº82) Páginas 30-32. Recuperado el 12 de abril de 2018 de http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2015-04_tendencias.pdf

artículo de García Osuna sobre la exposición⁸⁵], Banksy se apropió de cuadros considerados icónicos, famosos, de los que aparecen entre los top 100 de cualquier lista de esas que se titulan “obras de arte que debes tener en cuenta” o cosas así. Se hizo suyos a Hooper, Millet, Warhol... A Van Gogh se le murieron los girasoles, a Vetriano les cortaron el rollo y a Monet le destrozaron el jardín. Pero dejando a un lado la diversión nada divertida de ese acto, quedémonos con el hecho de apropiarse de algo.

Al coger esas obras y “modificarlas” lo que hizo en realidad era poner sobre la mesa todas las cartas. En palabras de su representante, la exposición hablaba y nos mostraba “the vandalized paintings reflect life as it is now we don't live in a world like constables hay Wain anymore and if you do there's probably a travelers camp on the other side of the hill the real damage to our environment is not done by graffiti writers and drunken teenagers but by big business and lazy architects exactly the people who put gold framed pictures of landscapes on their walls and try and tel the rest of us how to behave”⁸⁶. Pero des de mi opinión creo que también puso en cuestión la autoría de la obra. Se aprovechó de ella, de su renombre, de los grandes nombres de la historia del arte, se los hizo suyos, y bajo su nueva firma, la firma de Banksy, las dejó huérfanas de autoría. Les puso un nombre, pero las dejó sin autor. Nadie pudo leerlas como lo hacía hasta ahora, con una biografía detrás que le daban buena parte de su sentido. Les mató la vida dándoles otra, una vida nueva.

Supongamos que hubiera escogido obras de artistas que no fueran conocidos. Amigos y parientes en formato artista frustrado que hubieran pintado paisajes bucólicos, retratos de época y bodegones con naturalezas muertas, y Banksy las hubiera cambiado, añadiendo los mismos motivos que añadió en los cuadros que finalmente utilizó. Estoy 100% segura que la repercusión no hubiera sido la misma. Nos lo hubiéramos planteado [en caso que la cobertura mediática hubiera sido tal como para que pudiera llegar hasta nosotros] como el experimento de un par de amigos a finales de grado que querían saber que pasaba si se introducían elementos, a primera vista, descontextualizados de las obras que los acogían. Pero no. La reflexión que llevamos a cabo es totalmente distinta. ¿Porque razón uno se mete a ver cuadros acompañado de 200 ratas? Ratas, vivas y coleando, entre tus pies. Me pregunto cuántos perderían el tiempo haciéndose selfies con tales acompañantes.

Banksy consiguió en esa exposición, pero creo que consigue siempre con sus trabajos, despertar las dos caras de la luna. Saca lo mejor y lo peor de nosotros mismos, y lo sabe. Y se divierte. Y

⁸⁵ García-Osuna, Vanessa. (Abril 2015). Banksy: el origen. *Tendencias del arte* (nº82) Páginas 30-32. Recuperado el 12 de abril de 2018 de http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2015-04_tendencias.pdf

⁸⁶ rosaliogalvan (Agosto 2006). *Banksy Crude Oils* [Video]. Recuperado el 12 de marzo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=ZiEyzUW007U>. Minuto 02:15

vuelve a por más. Nos vuelve vanidosos, hipócritas e irracionales, y nos demuestra llevándonos al límite [sin que nos demos cuenta de ello] lo muy vanidoso, hipócritas e irracionales que podemos llegar a ser. Nos cuestiona con un ejercicio tan básico como conseguir que nos cuestionemos a nosotros mismos. “Aunque todo aquel que adopta un seudónimo está ofreciendo al Mundo una ficción de sí mismo, la mayoría de las ficciones revelan muchas cosas acerca de quienes las cuentas”⁸⁷. Y también creo que nada de eso sería posible si supiéramos quien hay detrás de Banksy. Un hombre inglés, una mujer, un colectivo, un grupo de amigos que decidieron un día de borrachera petarlo todo, el cantante de un grupo de música, un grupo de artistas. Piénsenlo, el ejercicio que conseguimos hacer gracias a no saber quién es tan valioso, que no merece la pena quitarle la máscara.

Llegará un día, dentro de unos años, cuando se sepa quién es Banksy. Se sabrá, como pasa siempre, porque habrá fallecido o alguna de esas cosas, y cuando llegué ese día, la revisión de su obra parecerá obligatoria, y absolutamente violenta. Y pondría una de mis manos en el fuego, de que no será la misma. Todo lo que descubramos del autor, nos influirá, como no lo hace ahora, en la recepción de su obra. Y será una pena.

En una entrevista que concedió el ex representante de Banksy, Lazarides, a la agencia DPA, se le preguntó si creía posible que algún día el artista revelará su identidad a lo que respondió: “No tengo ni idea. Traté de convencerlo de que dijese quién es hace muchos años, pero él decía que la gente esperaba que fuese un Brad Pitt a lomos de un caballo blanco enfrentándose al Estado Islámico y vencéndolo con tan solo una mano”⁸⁸. ¿Notan el miedo? El miedo a ser puesto, como todos los demás, en un bonito cajón de la historia del arte. El miedo a ser juzgado más por la vida de uno que por el trabajo de uno. El miedo a romper la membrana invisible pero absolutamente necesaria, para poder reflexionar frente a sus paredes como niños atónitos ante algo que no sabemos interpretar del todo pero que en el fondo sabemos que forma parte de nosotros mismos. Miedo a perder el respeto, ya no de la crítica o el mundo del arte, si no de uno mismo, al verse fallar ante algo que es, por encima de cualquier cosa, una declaración de intenciones. El miedo a ser, sin dejar de ser, absolutamente libre.

“El lector está en todo momento preparado para transformarse en escritor, es decir, en alguien que describe, pero también prescribe. En tanto que experto- aunque no lo sea tanto por lo que sabe acerca de un tema, cuento por la posición que ocupa- consigue acceder a la condición de autor”⁸⁹.

⁸⁷ Whelan, Richard. (2003). *Robert Capa. La Biografía*. Madrid: Ediciones Aldeasa. Página 110

⁸⁸ Autor no identificado (Junio 2017) *Lazarides, el guardián del secreto de Banksy (o casi)*. Recuperado el 19 de marzo de 2018 de <https://www.rionegro.com.ar/cultura-show/lazarides-el-guardian-del-secreto-de-banksy-o-casi-CA3046037>

⁸⁹ Benjamín, Walter (2001). El autor como productor. En Wallis, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal. Página 300

Lo decía Benjamin, hablando de la literatura y la prensa burguesa soviética, pero nos habla de igual forma de lo que venimos viendo aquí. Nos habla de ese espectador, en tanto que ojos que miran, como aquél que crea algo. La cuestión es que quizá, lo que estamos creando alrededor de Banksy se nos está escapando de las manos. Para entender esto les recomiendo el documental *Saving Banksy* de Colin Day. Lo encontrarán en Netflix. Y no tiene desperdicio.

Antes les he pedido un suicidio. Les pido disculpas por la exageración, pero creo que sería un buen ejercicio, el de matar unas cuantas vidas la próxima vez que tengamos la suerte y la oportunidad de conocer a un artista nuevo. Aunque si queremos conocer a alguno de los ya conocidos de nuevo, quizá el ejercicio también nos sea útil.

¿Por qué molestarse a pintar? (...) La esperanza de inmortalidad y recompensa, me atrevería a decir, podría ser parte de la motivación

La realidad del artista. Filosofías del arte, Mark Rothko

TEORÍAS SOBRE UNA HISTORIA DEL ARTE SIN NOMBRES

Heinrich Wölfflin, Daniel G. Andújar, Nicos Hadjinicolau, Marina Garcés y Miguel Morey

Llegados a este punto la bandera que me gustaría defender es la posibilidad de tratar la historia del arte como si las biografías de los artistas fueran anónimas. Me explico: la vida del artista tendría que ser tratada como anónima en el sentido de que deberían ser considerados solo como importantes los acontecimientos que él decidiera que lo son. O dicho de otra forma: el artista debería ser analizado, cuestionado y juzgado más allá de lo que hace fuera de su momento artístico, por decirlo así, o solo por este mismo. La necesidad, casi en forma de súplica de hablar de lo que es realmente importante. Obviando lo que de otro lado sólo debería tratarse como algo curioso tomando un café. Y vuelvo aquí a las relaciones de cama de Picasso, a los accidentes de Kahlo y a las absentas de Toulouse-Lautrec. Vuelvo aquí a la imposibilidad de enfrentarnos a una obra si esta, de antemano, ya tiene una lista tediosa de elementos y datos que se supone que debemos conocer y tener en cuenta para, supuestamente, poder entender la obra. Porque no es así.

Si son múltiples los autores [y en estos autores no hago distinción entre pintores, escultores, escritores, fotógrafos....] que han intentado, con mejor o peor fortuna, esconder su nombre es por la voluntad de algo. Y esa voluntad es lo que, creo, articula todo este trabajo. La voluntad de que la obra final, sea o no buena, deba considerarse por lo que es: fotografía, pintura, novela o escultura. Porque, si no, luego terminamos en el error de que ante un dibujo de Picasso, sin saber que es de Picasso, todos digamos “esto mi sobrino también lo hace” pero ante la cartelera de Picasso todos digamos “es genial”. ¿Genial el qué? ¿El trabajo personal y estudio que llevó a Picasso a aprender a pintar como un niño, o nuestra hipocresía ante el hecho de que Picasso parece incuestionable por todo lo que sabemos de él?.

Toni Negri, en su carta dirigida a Gianmarco sobre lo abstracto y, hablando del cambio que estaba sufriendo la realidad y por lo tanto, la verdad, decía y reclamaba que había que despojarse hasta de la propia biografía. Vacíarse las venas.⁹⁰ Hablaba él de la necesidad de un cambio en la representación y en lo representado, pero me parece un buen lugar de partida para lo que vamos a hablar aquí, que no es otra cosa, dicho sea de paso, que la defensa de una historiografía del arte que se desprenda, como bien dice Negri, de la propia biografía. Una visión que desliga la vida de las obras. Una historia del arte que sea del arte y no del artista.

Dentro de la historiografía tradicional son múltiples los autores que han defendido una nueva visión de la historia del arte. Heinrich Wölfflin, crítico suizo de finales del XIX principios del XX, defendía una historia del arte sin nombres. Aunque su planteamiento era puramente técnico, me parece un buen lugar de partida.

Había, por fin, que hacer una Historia del Arte en la que se pudiera seguir en sus distintas fases la génesis de la visión moderna, una Historia del Arte que no sólo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto, en series sin lagunas, cómo ha brotado de un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo a tectónico, etc. (...) cuadernos ilustrados que había de constituir la base indispensable de esta Historia del Arte sin nombres⁹¹

Para Heinrich Wölfflin, el arte era algo más que vidas y vivencias, eran cambios, sociedades, guerras... y era necesario, casi como una necesidad primaria, afrontar el arte desde otra perspectiva. Debía quitarse el polvo al estante, dejar las visiones platónicas y empobrecidas hasta la extenuación, y empezar a ver de verdad. Hacía falta una nueva forma de entender el arte, entender sus cambios, sus desvíos, sus nuevos modos y estilos más allá de la vida del artista. "Ocúpase de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas"⁹².

En su obra cinco parejas marcan el ritmo: lo lineal y lo pictórico; superficie y profundidad; forma cerrada y forma abierta; pluralidad y unidad y claro e indistinto. Una a una, el autor deconstruye y, construye a la vez, una nueva forma de entender y ver el arte, con su respectiva historia, esta vez social, puramente artística, técnica. Aunque bien es cierto, según Wölfflin, que el historiador del arte es capaz de detectar esa mano, la mano del artista, por las particularidades propias de su pintura, de cómo aprendió él a pintar e incluso nos ayudará a distinguir signos de carácter personal que nos lleven a una personalidad, un temperamento como él lo denomina, un artista

⁹⁰ Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta. Página 24

⁹¹ Wölfflin, Heinrich. (1989). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. Página 15-16

⁹² Ibid. Página 18

al fin y al cabo, en concreto. Pero eso no debe desvirtuar el argumento de base, lo que realmente debe considerarse y tenerse en valor a la hora de juzgar una obra artística.

Eso crea grupos y cajones que han llegado a nosotros. Y solo la vida de algunos de ellos, se hace más imperante que las de los demás. La pregunta es ¿porque?. Partamos de estas tres descripciones: la primera nos habla de Cézanne, la segunda de Baudelaire y la tercera de Warhol. A ver que les parecen.

Cézanne es el tipo de artista romántico y bohemio que se encierra en una torre de marfil, inestable, ardiente, irritable, sensible a crisis de depresión y de melancolía, solitario, tímido pero prodigiosamente orgulloso, que huye de la sociedad y de las responsabilidades, del trato con los hombres y hasta con los amigos, hostil al progreso y a la razón, indiferente a la miseria y a los destinos humanos, y para quien el arte es un refugio, un salvavidas, un sustituto, una compensación (...) - y en palabras de John Rewald- Los que lo vieron entonces me lo describieron terrible, alucinado y aun bestial, una especie de divinidad sufriente⁹³

¿Cómo ignorar semejante definición? ¿Cómo poder juzgar sus obras después de saber todo esto? ¿Como vernos a nosotros reflejados de forma totalmente empática en sus personajes sabiendo todo eso de él?

Baudelaire llega a proclamar la superioridad de lo artificial sobre lo natural: la superioridad de una caja de música sobre un ruiseñor, la de una mujer maquillada sobre una madona rústica. “Para mí, la mujer no es bella sino con sombra en los ojos, maquillaje en el rostro y Rouge en los labios”. El mismo, un día, se teñirá los cabellos de verde. Todo lo antinatural le gusta. Ama la depravación⁹⁴

¿Es necesario saber estos detalles? Imaginarnos a Baudelaire en la pica del baño con un tinte de dos centavos, ¿nos hace verlo más genio? ¿Cómo más loco, extravagante y lunático nos lo muestren, mejor artista será? ¿Cuándo, en realidad, necesitamos estos detalles para poder apreciar los textos, en este caso, de un artista? ¿Su poco amor por las mujeres, me hace a mí, mujer, más crítica frente a su obra? ¿Y si era, sin ánimo de defender algo que no puedo saber con exactitud, un simple juego literario para provocar a cierto ámbito de la sociedad y no solo una creencia acérrima? ¿Hay alguien en la sala que pueda decirme que Baudelaire no utilizó esos comentarios para provocar? ¿Cuál es la verdad? ¿No es Baudelaire si no otra leyenda como lo fue Gauguin?

⁹³ Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA. Página 143

⁹⁴ Ibid. Página 152-253

Decir que Andy Warhol es un artista famoso no es más que un mero lugar común, Pero, ¿de qué tipo de fama goza?⁹⁵

Y esta sí que es una buena pregunta.

Daniel G. Andújar nos habla, en su texto *Herramientas del artista. Unas notas. Unas palabras clave. Unas imágenes*⁹⁶, de la actual situación de la imagen. Haciendo hincapié y referencia a estas nuevas herramientas que nos anuncia en su título: la digitalización de los formatos físicos de las obras y trabajos, cambios a la accesibilidad a dicha obra del público o las nuevas tecnologías y su papel en esta sociedad de la información en la que vivimos, entre otras. Cómo bien nos avisa, nos dice: “Cada vez estamos más cerca de un sistema controlado y dirigido, con contenidos preelegidos, censurados y abiertamente comerciales con el único propósito de un consumo intervenido, de una ideología teledirigida”⁹⁷.

Desde su posición postcapitalista, donde el Estado está perdiendo el protagonismo, en pro del conocimiento, Andújar hace un análisis escueto pero intenso de los medios de comunicación tradicionales como la radio, la televisión o la prensa, así como de la escuela y educación en general. Bajo su punto de vista ambos necesitan no solo una reestructuración, sino también una nueva forma de mirar, de saberse a punto de ser comidos y saber cómo evitarlo. Los nuevos tiempos los han desvirtuado, desconectado incluso, en una especie de contradicción irónica, ya que su función básica es la de conectar (nos). Y lo mismo con la educación. Todos ellos, bajo la mirada de Daniel G. Andújar, deben adaptarse a los nuevos tiempos, buscando nuevos planteamientos, nuevos métodos, adquirir nuevas miradas y abrir otras fronteras mentales. De lo contrario, ellos mismos van a potenciar su desaparición. Como ven, lo del suicidio no era sólo una provocación literaria. Andújar hace una llamada a la batalla, como una imagen literaria de la icónica imagen del tío Sam diciendo que nos necesita. Y lo dice desde su posición de artista:

Debemos entrar en esta batalla, asumiendo responsabilidades. Es el momento de poner las cosas patas arriba, repensar y cuestionar cómo podemos traducir, leer, en este nuevo contexto. Descubriendo lo que hay detrás de estas imágenes, enseñando a descodificar, ayudando a abrir el código del armazón visual, mostrando el reverso de todo esto, exhibiendo sus entrañas. Es un lenguaje que está lleno de capacidades, pero que está inmerso en un campo de batalla por su control. El lenguaje puede cambiar el mundo, o debería. Y esta es una de las herramientas más eficaces del taller del artista⁹⁸

⁹⁵ Hughes, Robert (2001). El ascenso de Andy Warhol. En Wallis, Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal. Página 45

⁹⁶ De los Ángeles, Álvaro (Ed.) (2008). *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 73-90

⁹⁷ Ibid. Página 74

⁹⁸ Ibid. Página 77

Wölfflin nos hablaba de la técnica, y Andújar del lenguaje. Ninguno de los dos evita al artista, pero ambos ignoran su vida. Su biografía. Su primer beso. Y esta idea es una que me parece justa. Cuando estoy defendiendo la voluntad de ser anónimo, lo que defiende es la voluntad de ser. Defiendo la capacidad individual de un artista para determinar su propia condición como tal, pudiendo, queriendo y logrando esquivar el esquema establecido. Pero es la misma voluntad que debe respetarse y ser posibles para todos aquellos que no quieren ser anónimos, pero marcando, eso sí, una línea fina pero clara entre el conocimiento del artista y la violación salvaje a su vida.

Otro historiador que debemos tener en cuenta es a Nicos Hadjinicolaou con su obra *Historia del arte y lucha de clases* de 1973. El griego de filiación marxista, dedicado en cuerpo y alma a la sociología del arte, defendía en ese texto que la obra de arte es un instrumento para la lucha de clases. En dicho texto Hadjinicolaou expone que existen tres obstáculos que nos impiden analizar u obtener una definición del objeto artístico de forma científica, “y, por lo tanto, a un conocimiento científico de la producción de imágenes y de su historia”⁹⁹. Esos tres obstáculos, vinculados a la ideología burguesa y su evolución, son una imagen clara de la historia del arte en sí. Porque cómo bien nos dice el autor, esta historia del arte ha estado marcada como disciplina científica por la ideología burguesa desde sus orígenes.

Esos tres obstáculos son en primer lugar la concepción de la historia del arte como historia de los artistas, en segundo lugar la historia del arte como parte de la historia general de las civilizaciones, y en tercer lugar la historia del arte como historia de las obras de arte. El segundo obstáculo nos habla de esa historia vinculada al espíritu de las sociedades, de una época concreta, y el tercero en cuando a esas obras aisladas de las clases sociales y su ideología, negando la relación entre obra, ideología y lucha de clases. Aunque lo que más nos interesa hoy aquí es el primer obstáculo. Este nos habla de cómo las obras, al estar estrechamente relacionado obra y artista, impiden tener una concepción más profunda de la imagen y la ideología que en ellas se guarda. Y no es nada nuevo, “Es la tesis más antigua y la más extendida todavía hoy, puede que no en el ámbito universitario, pero en todo caso en los escritos de vulgarización relativos al “arte”¹⁰⁰

Si analizamos a fondo este primer obstáculo, veremos que partimos de un eje central muy claro: la vida del artista como eje para explicar su obra. Podemos partir de ese eje y analizarlo desde una visión psicológica (la personalidad del artista), psicoanalítica (el inconsciente del artista) o del medio (el entorno del artista), pero ambos nos llevarán, como veremos, a la misma conclusión.

⁹⁹ Hadjinicolaou, Nicos. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XX ediciones. Página 20.

¹⁰⁰ Ibid. Página 20

Tratar de restablecer el proceso creador, es decir los motivos psicológicos que han engendrado cada imagen y que se supone que producirán el mismo efecto en el espectador, considerar la obra final como la objetivación del proceso creador, todo esto es perfectamente legítimo desde el punto de vista de una psicología que tiene como objetivo el conocimiento del hombre que ha producido la imagen; pero carece en cambio de interés en cuanto al conocimiento de la imagen misma¹⁰¹

Volvemos aquí a lo que ya hemos visto antes: no obviamos al artista, pero sí a su vida. Aunque el conocimiento y la vida del artista es de interés, según Hadjinicolau, éste no debe ensombrecer, incluso superar, el interés por la obra misma, ya que después perdemos la posibilidad de conocerla realmente y caemos en el error común del que venimos hablando. La personalidad del artista no debe devorarnos a la hora de enfrentarnos a una obra artística. Debemos separar ambas realidades: la real y la pictórica. El error es pensar que todos y cada uno de los elementos que conforman una obra surgen de la vida misma del artista. Y aunque salen de él, de su adentro, no tienen por qué ser una muestra tangible y real de una experiencia vivida fuera del foco mediático. Quizá es simplemente un interés, una bombilla encendida a tiempo, un momento de inspiración. Nada más. Pero lo que hacemos no es otra cosa que un juego de identificación del yo. A ver quién lo tiene más grande. Aunque lo que deberíamos aprender a hacer es saber cuándo de su *yo* puso el artista en su obra, y ser capaces de obviar todo lo demás.

Quizá el problema que aquí se nos muestra no es otro que el de dos disciplinas que se han mezclado con el tiempo: la psicología del arte y la historia del arte. Dos disciplinas que podrían bien considerarse dos cabos de una misma cuerda, complementándose mutuamente en el estudio profundo de las dos. Pero, en cambio, lo que ha sucedido ha sido no una complementación, sino una devoración: una se ha comido, literalmente, a la otra. Y así, nos encontramos hoy hablando de vida, cuando deberíamos hablar de obra.

Si dejamos la personalidad y hablamos del inconsciente, analizando esto desde una perspectiva psicoanalítica, veremos que el problema de relación entre las dos disciplinas es el mismo. Me gustaría compartir esta cita que Nicos recupera de la obra de Sigmund Freud: “[El instinto sexual] pone a la disposición de la labor cultural grandes magnitudes de energía, pues posee en alto grado la peculiaridad de poder desplazar su fin sin perder grandemente en intensidad. Esta posibilidad de cambiar el fin sexual primitivo por otro, ya no sexual, pero psíquicamente afín al primer, es lo que designamos con el nombre de capacidad de *sublimación*... Resulta así que mucha parte de las energías utilizables para la labor cultural tiene su origen en la represión de los elementos perversos de la excitación sexual”¹⁰².

¹⁰¹ Hadjinicolau, Nicos. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XX ediciones. Página 23

¹⁰² Ibid. Página 27

Señores, si alguno de ustedes pretende ser artista, revisen antes su vida sexual. Quizá por eso Picasso, Pollock y Warhol son tan buenos. Aunque ya nos avisaron las Bistecs “Historia del arte, penes con pincel”¹⁰³. ¿Entienden ahora el motivo por el cuál pongo en duda el narcisismo que impregnamos en la figura del artista? Aunque en su momento los estudios de Freud sobre el psicoanálisis vinculados al arte abrieron un par de ventanas, debemos hoy releerlos cautelosamente, en pro de una visión más real y menos fantasiosa. Porque a veces uno solo ve lo que quiere ver. A veces sucede que el chico que nos gusta se ha quedado realmente sin mechero, aunque imaginemos que solo lo usa como excusa para dedicarnos un par de palabras, mientras guarda el suyo en el bolsillo de los pantalones. Como decía mi abuela, el ladrón piensa que todos son de su condición.

Solo para ponerles un ejemplo real: en lo que llevo de semestre me han hablado de Lou Andreas Salome en dos asignaturas distintas. En ambas se me ha dado la misma definición. Las palabras eran tan similares que si hubiera sido una información que presentara un mínimo de interés hubiera pensado que los dos profesores habían cogido, literalmente, una cita de algún libro para definirla. La descripción era algo semejante a que Lou era uno de los personajes más interesantes del siglo XIX-XX, ya que había conseguido [y esto fue literal] liarse con Nietzsche, Rilke y Freud. ¿Aplauden conmigo?

Según el propio Freud, “el fin de nuestro trabajo era el esclarecimiento de las coerciones de la vida sexual y la actividad artística de Leonardo”. Este fin es totalmente ajeno al de la historia del arte¹⁰⁴

O debería serlo. Ni la personalidad ni el inconsciente del artista pueden afectarnos a la hora de recibir sus obras, como tampoco son válidos para interpretar los hechos históricos como bien se queja Hadjinicolaou. “*Hablando con propiedad, no hay ni puede haber una psicología de la imagen o una psicoanálisis de la imagen. Pero puede haber una psicología y un psicoanálisis de los productores de imágenes, los cuales pueden servirse del arte de las imágenes, como material en bruto, como documento*”¹⁰⁵. Volvemos a lo mismo, descartando la vida del artista, pero no al artista.

Pero, ¿y su entorno, el medio? ¿Puede servirnos? Es de creencia popular que el artista vive influido por la sociedad y la época en la que vive. Una creencia, que como bien nos cuenta Hadjinicolaou, nos llega gracias a los trabajos de Hippolyte Taine. Este, a su vez, nos dice que la obra de arte está inscrita en el autor y en lo que rodea a este. Nico tirará por tierra sus tesis en tan

¹⁰³ Las Bistecs (Febrero 2015). *HDA* [Video]. Recuperado el 6 de mayo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=rwMdR6scTeI>. Minuto 00:38

¹⁰⁴ Hadjinicolaou, Nicos. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XX ediciones. Página 31

¹⁰⁵ Ibid. Página 33

solo tres líneas y al fin simplemente lo termina uniendo con las teorías psicológicas que hemos visto hasta aquí. Con su respectiva problemática. Seguimos, pues, sin ser capaces de encontrar una fórmula que nos permite un conocimiento científico de las obras, según el historiador griego.

Resumiendo las tres explicaciones que hemos visto [psicológica, psicoanalítica y del medio], culmina: “a pesar de las diferencias esenciales, [tienen] una base común: para las tres, los productores de imágenes son el punto de referencia para la explicación de sus obras y, por lo tanto, prácticamente, la historia de la producción de imágenes no es otra cosa que la historia de los artistas “creadores” de las obras”¹⁰⁶.

Nicos Hadjinicolaou cierra su capítulo sobre esta primera problemática hablando de dos conceptos: las tres explicaciones unidas bajo la forma de las monografías de los artistas y la concepción de la historia del arte como historia de los artistas que forma parte, e incluso deriva, de la ideología de clases de la ideología burguesa. “Con Lorenzo Ghiberti (*I commentarii*, ca. 1445), Vasari (*Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ca. 1550) y Benvenuto Cellini (*Autobiografía*, 1562) comienza con esplendor esta historia de la historia del arte concebida como historia de los artistas que tiene como objeto verdadero, pese a todas las apariencias, a los hombres-creadores y no a sus productos”¹⁰⁷.

Y ya que hablamos de Vasari, hablemos de la verdad. “La verdad está en peligro de extinción”¹⁰⁸. Aunque en realidad, si hablamos de verdad debemos hablar de Marina Garcés.

Aunque el mundo global no ha borrado las desigualdades sociales sino que las ha extremado, sí que ha anulado el lugar privilegiado desde el que mirar el mundo y el monopolio de las capacidades para interpretarlo y crear sentido. Los lugares se han multiplicado hasta el punto de que parecen haber desaparecido y las capacidades se han diseminado. ¿Quién habla? ¿Quién piensa? ¿Quién crea? Más allá del espejismo unitario de la globalización y sus productos y mercado, hoy no sabemos desde qué garaje, barrio o idioma se están creando herramientas para construir los sentidos de la realidad. Contra la realidad única del mercado global se abre la sombra incierta de un (no-) saber anónimo del que nadie tiene las claves de interpretación¹⁰⁹

En este texto “La honestidad con lo real”, Marina Garcés hace una reflexión sobre la importancia de la relación entre lo honesto y lo real en un momento donde la banalidad contemporánea parece coger demasiado camino. El arte que consiga esa unión será un arte implicado con el mundo y el

¹⁰⁶ Hadjinicolaou, Nicos. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XX ediciones. Página 36

¹⁰⁷ Ibid. Página 45

¹⁰⁸ Orihuela, Antonio. (2008). Letra pequeña. 25 poemas para herramientas del arte. En Álvaro de los Ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 162

¹⁰⁹ Garcés, Marina. (2008). La honestidad con lo real. En Álvaro de los ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 210-211

tiempo en el que vive. Y esa unión, según Garcés, solo se consigue, más allá de técnicas y temas, con la voluntad y el anhelo. La misma voluntad de Nietzsche, ese sí a la vida como único remedio al nihilismo. Una de verdad. “Este escrito es una apuesta y una llamada, un voto de confianza y a la vez una exigencia”¹¹⁰. Nuestro mundo actual, sigue Garcés, ha bipolarizado las partes, las ha alejado y extremado a nivel social, pero también intelectual. La multitud de posibilidades en ese sentido ha crecido exponencialmente. De ahí sus preguntas reiterativas: ¿Quién habla? ¿Quién piensa? ¿Quién crea? La crítica, el crítico, son los que valoran, los que atestiguan de forma autónoma, lo que es arte y quiénes son sus amigos. Pero, ¿quién es la crítica, qué es el crítico? ¿La crítica son los padres? Supongamos que aquí no tenemos los mismos problemas que nuestros amigos los filósofos: nuestro lenguaje es claro, sabemos de lo que hablamos. Los conceptos mentalistas no son lo nuestro, somos fisicalistas hasta la médula. Si fuera así deberíamos ser capaces de responder esas tres preguntas de Garcés. Pero no podemos. ¿Porque? Ella sigue escribiendo y llega al anónimo, un no saber en forma de sombra que todos miran pero nadie sabe interpretar. Pero todos lo miran, y esa es la cuestión.

Porque cuando lo que siempre ha funcionado, deja de hacerlo, tendimos [por desespero y frustración] a girar la cabeza hacia aquello que no conocemos, a todo aquello que tuvimos durante mucho tiempo como un “yo nunca” y termina siendo un “y porque no antes”. Y es aquí donde el anónimo, siguiendo con la teoría y el pensamiento de Garcés, adquiere su centro o su momento, para convertirse en una opción, una de voluntaria y propia delante una realidad cambiante que no convence ni sirve a todos. Es posible ser anónimo por voluntad propia. Incluso me atrevería a decir que debería ser siempre así. Que no debería existir otra opción posible.

Y así llegamos a nuestro postre picante. Podría parecer contradictorio lo que leerán a continuación, pero he creído necesaria una visión contraria. Una visión que nos juzgara y nos cuestionara el argumento creado hasta ahora, para coger así más fuerza aún lo que venimos defendiendo.

Antes les hablaba de Morey y el signo. Volvamos a él y leámoslo: “¿Diremos entonces que, para que la obra siga siendo arte, la imagen no puede dejar de estar acompañada por las palabras, so pena de que “no dure más que el tiempo furtivo de nuestra mirada...”?”¹¹¹. Morey utiliza las palabras de Deleuze en *L'Épuisé* para hablarnos de lo que para él es importante en la imagen. Para Deleuze hay que valorar no la técnica o el formato, sino la energía. Una que se marchita de forma rápida y nos deja sin imagen. Es decir, lo que la imagen hace al crearse, es morir. Al nacer, en realidad, ya ha muerto. El arte solo es la inseguridad delante de ese final: el artista que

¹¹⁰ Garcés, Marina. (2008). La honestidad con lo real. En Álvaro de los ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 215

¹¹¹ Morey, Miguel. (2008). Hablar y ver. En Álvaro de los Ángeles (Ed.), *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló. Página 219

dice siempre en voz alta y cargado de frustración que nunca ha terminado una obra. Es la tensión de la imagen, su interior, lo que le da forma y valor. Una tensión, ya dejando a Deleuze, que podemos vincular al artista en general. La tensión interna de una imagen no es otra cosa que la tensión interna del artista, extrapolable y hecha visible gracias al arte.

Si tomamos esta reflexión desde esta perspectiva, el arte y las obras deben ir, de forma totalmente natal, por decirlo así, pegadas al artista. Es él y su vida, no solo sus conocimientos, los que le dan vida, así que separar productor de producto sería, sin lugar a dudas, un error. Y es en este sentido dónde también podemos volver a las palabras de Deleuze utilizadas por Morey, y nos daremos cuenta que decir que la imagen no puede dejar de estar acompañada de palabras no es, sino, otra forma de decir, o defender, el hecho de que separar autor y biografía no puede ser posible, o en todo caso, es necesario no hacerlo.

No vamos a entrar aquí en el debate infinito, e infinitamente cansinos, de que es arte. Pero si nos tomamos la licencia de decir que arte no es otra cosa que la vida del artista, con sus miedos incluidos, hechos realidad, podemos entender que artista y obra, biografía y objeto artístico, no pueden dejarse de la mano. Cómo dos enamorados en ese primer mes burbuja dónde todo parece perfecto. Aquí el anónimo voluntario al que estamos buscando y al que defendemos, no tendría cabida o, en todo caso, carecería absolutamente de sentido. Nos faltaría una de las patas de la silla, nos caeríamos de culo, y ante el enfado no llegaríamos a la reflexión personal, auto crítica, que nos permite hacer siempre una obra anónima. Si miramos como Morey y Deleuze, nos faltaría algo, y ese algo sería todo. Ambos hablaban de la difícil relación entre el hablar y el ver, esa crisis del lenguaje, esas no lágrimas de Nietzsche. Pero las crisis, son siempre positivas.

No sé si recuerdan que antes les hablaba de una vaca. Arthur C. Danto, en su obra *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica* nos habla del ojo inocente. Explicando una anécdota sobre los cuadros realistas y la presencia de una vaca, nos dice: “Eso es un ojo inocente. La vaca no sabe nada de historia, ni de religión, ni de arte. Pero si reacciona, es que debe ser posible reaccionar a imágenes como si fuesen cosas, sin saber nada de historia, ni de religión, ni de arte. ¿Hay ojos inocentes en pintura?”¹¹². La pregunta es simple, pero responderla plantea ciertos problemas.

En la escolástica medieval se hablaba del derecho natural, según el cual el hombre tendría ciertas características que no pueden ser alienadas. La iglesia defendía que Dios, al crear al hombre, le había dado ciertas características, una de ellas la racionalidad. En filosofía del derecho, se habla de dos derechos: el natural y el positivo. El segundo son esas leyes que pueden cambiar según un interés o un contexto, y que nacen de un acuerdo político. Leyes temporales que se rigen dependiendo de la región en la que nos encontremos. El primero, en cambio, son valores y

¹¹² Danto, Arthur C. (1992). *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Editorial Akal. Página 31

principios inscritos en la misma característica de la racionalidad. Derechos eternos y universales. Según la tradición católica es un derecho natural todo aquél que no va en contra de la racionalidad. Hasta aquí, todos muy contentos, hasta que llegaron los empiristas chillando a viva voz: ¡Las leyes naturales no existen! Y ensordecieron a todos a su paso. Según ellos, las leyes naturales no son otra cosa que construcciones culturales. El hombre es un animal social, cultural, no natural. Lo que para nosotros es natural, es simplemente el resultado de una naturalización de algo que por sí solo no es natural. De ahí, la compleja relación de un mismo tema en culturas distintas.

Me refiero a esto para hablar de esos ojos inocentes en arte de los que habla Danto. ¿Existen? Podríamos jugar con la mirada de un niño, por ejemplo, y nos daríamos cuenta de que ve cosas que nosotros no vemos, reflexiones que en su mundo de cinco años tienen sentidos que nosotros hemos perdido a los veintidós. Pero ese niño no tiene un ojo inocente, tiene un ojo cultural. Se le ha enseñado a mirar, a pensar y a sentir de determinada manera, de forma totalmente sutil e inocua, como placebos, y lo que ve no es otra cosa que el resultado de lo enseñado.

Pero podemos conseguir, o eso creo, ojos inocentes, si jugamos con lo que sabemos y con lo que no. Es decir: no podemos des-culturizarnos, pero podemos potenciar esa parte de nosotros que desconoce lo que tiene delante. Ese ojo inocente podría plantearse una posibilidad delante de una obra anónima, con seudónimo o con nombre falso. Podría ser inocente desde ese punto infantil de opinar desde la propia experiencia. Ya que la cultura nos ha educado, debemos centrarnos en esas ranuras que no puede llenarnos. Así que el ojo inocente de Danto, solo tendría posibilidad, delante de la ignorancia de un factor, de un tema o de una información, aunque siempre estaría involuntariamente vinculado a la condición cultural, y no humana [si volvemos a los empiristas] del hombre.

Cómo ya nos avisó Wittgenstein, cualquier observación o mirada está cargada de teoría.

La sinceridad, que además no es ningún concepto estético sino moral y romántico por añadidura, presupone en el arte que el autor de una obra nos hable personalmente, y si no lo hace con los protagonistas de su historia, que se identifique al menos con el locutor y narrador. Desde el abandono de la teoría romántica del arte, el lugar de esta persona clara, idéntica a sí misma, lo ocupó la figura variable del artista, que no tiene que haber sufrido el destino y los problemas de sus personajes, no poseer su carácter y sus disposiciones, sino únicamente manejar las “imágenes” de sus potencialidades¹¹³

¹¹³ Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor. Página 887

CONCLUSIÓN

Este trabajo debería tener muchísimas más páginas. Debería analizar de forma mucho más profunda la experiencia estética y de forma mucho más filosófica el concepto en sí de anonimato. Así que me gusta pensar que esto es un apunte, una introducción y un esquema de un proyecto que empecé con curiosidad y he terminado con ganas de más.

El camino desde un análisis de la figura del artista, hasta Wittgenstein ha sido, incluso, divertido. ¿Cómo afrontar si no la situación? La falta de bibliografía sobre el tema, o la dificultad de encontrar un estante con más de dos libros sobre el tema, ha complicado y divertido a partes iguales la búsqueda. Es posible, incluso, que muchos de los textos que he utilizado no hablen de forma directa sobre el anonimato ni de los artistas bajo su forma, pero me ha parecido importante apropiarme de muchas de sus tesis para acercarme a la que era mi tesis principal. Releerlos desde ese prisma y encontrar posibles lecturas que nos han sido, o eso creo, útiles para llegar aquí.

Esto también ha sido una introspección, una excusa para sacarme de dentro y un buen motivo para motivarme en algo que llevo tiempo rondando: Ni Banksy, ni Capa, ni Benjamin, ni muchos más eran nuevos en mi vida. Como ya dije en la introducción, la motivación de este trabajo no era el de descubrir la bombilla, sino la de destriparla, y me gusta pensar que lo hemos logrado. Aunque sea un poquito.

También he partido del enfado, pero les anuncio que me he relajado un poco. Aunque no del todo. El enfado sigue ahí, igual que la impotencia, pero me parece que he llegado a un punto de tregua conmigo misma: no he resuelto el misterio, pero me he roto un par de esquemas a mi misma, y eso siempre es un buen punto de partida. No sé si les dije que las crisis eran buenas. En todo caso, lo son. [Vuelvo a recordarles lo del libro de autoayuda]. Me gusta sorprenderme de muchas cosas que he llegado a entender y cuestionar en estas páginas. No sé si notaron en el tono empleado el principio de romanticismo pre adolescente que sentía por Banksy. Aunque lo sigo sintiendo, no vamos a engañarnos a estas alturas. Pero creo que es un amor mucho más maduro, ahora. Se me ha roto la burbuja y he visto otra realidad. Su voluntad de ser me fascina y engancha a partes iguales, pero las minucias que lo hacen posible [y que se me continúan escapando de las manos] me hacen pensar que tras él, la realidad no es tan fascinante. Pero estoy convencida, [convencida nivel de poner una mano en el fuego] que cuando dentro de unos años esté sentada en una de esas sillas que un día me regaló mi abuelo, con una trenza blanca enorme que me llegué a la altura del pecho colgando por uno de mis hombros, y abra el diario, alguien habrá descubierto quien se esconde detrás de Banksy. Ese día, cambiará muchas cosas.

A día de hoy me sorprende como cada vez que uno relee algún artículo de Banksy de hace unos años, se encuentra con la descripción de obras que hoy ya no existen. La mayoría de ellas han sido borradas. Me pregunto si dentro de unos años, cuando Banksy deje de pintar, nos encontraremos hablando solo de un nombre del que nadie sabe nada, ya que no tendremos obras que mostrar. Y eso sí que será una auténtica leyenda.

Lo de Blu ha sido mucho más como dos amantes. No lo conocía, lo conocí de rebote y casualidad, y fue todo adoración. Una que espero que siga a partir de ahora con los pies más en el suelo y los ojos más en su trabajo. La reflexión sobre él, en mi silla con mi trenza dentro de unos años, seguramente será la misma que Banksy. Pero debo confesarles que hay una pequeña parte de mí que espera que sus identidades no salgan nunca a la luz. Que siempre que queden así, tal como están. Que nada se rompa.

Robert Capa, quizá el artista que se me puede cuestionar más fácilmente, está aquí como aprendizaje personal. Verán yo estudié fotografía durante tres preciosos años. Han pasado seis años desde eso. El semestre pasado estuve viviendo en Madrid y un día en el metro, con esos periódicos de dos páginas sensacionalistas que te dan a las 7 de la mañana, leí la historia de la fotografía que había salido a la luz de Gerda Taro. Ese día descubrí que Robert Capa no se llamaba Robert Capa. Creo que pueden hacerse una idea de lo muy sumamente inútil que me sentí. Yo, que me llenaba la boca diciendo que había estudiado fotografía, no sabía quién era realmente Robert Capa. Les permito una risa de condescendencia. Así que decidí ponerlo en estas páginas e intentar hacer patente el proceso que viví: escribí mientras lo descubría. Así que si leen con un poco de paciencia, creo que notaran los ojos abiertos como búhos en las entrelíneas.

Fuera de esos tres nombres, me pareció interesante y necesario un muy resumido estudio de historia y tesis. Por un lado la historia que nos ha llevado hasta aquí, considerando el artista como lo consideramos, y por otro lado las tesis que nos piden y nos permiten ver como posible, un camino que no sea el que hemos cogido, ya que nos viene dado, hasta ahora.

Quizá la crítica más dura ha sido para la burguesía. No creo que sea una burguesía histórica, o del pasado, creo que sigue latente y latiendo a día de hoy. Y la crítica me parece justa. Aunque la burguesía sea alta, baja o hipócrita, compra obras de arte en pro de su posición social. Entenderán que no hay nada como tener un Picasso en el baño, para mirarlo curiosamente mientras uno mea. O un trozo de calle de Palestina en el comedero con Banksy, aunque no sepamos quién es ese Banksy. Cuidadosamente colocado al lado del televisor para comentarlo mientras se cena. Lo que sabemos, y lo que importa, es lo que vale el Picasso del baño y el Banksy del comedero.

En uno de los textos utilizados, una entrevista a Lazarides referente a Banksy, he utilizado un número de la revista Tendencias del arte. No tiene nada que ver con el anónimo, pero les recomiendo que se lean todos los demás artículos para entender lo que les intento decir aquí. A uno se le despierta su lado Beatrix Kiddo. Con mono amarillo y katana incluido. Y es que lo que le da valor a una obra no es la obra, ni el artista, ni la vida de ese ni la de su prima. Lo que le da valor es el mercado, y nos parece bien. Eso es lo grave. Pero el valor real, el auténtico, el que hace que la obra sea obra, que el artista se artista, y ese algo que nos hace sentir y que nos llena de ganas de poseerlo, eso a nadie parece importarle. Bueno si, pero a la larga se le olvida. Apostar por lo seguro siempre es mejor. El arte con preservativo.

Madona tiene a Frida Kahlo, a algunas de sus más aclamadas obras, porque dice que siente empatía con ella, que sus vidas y sus sufrimientos se parecen. Me pregunto si sentirá la misma empatía por una artista cuyo valor de mercado sea, básicamente nulo y de la que nadie reconozca su nombre. Y mucho menos el apellido.

Debo confesarles que quizá comencé más rebelde y abanderada de lo normal. Quizá no deberíamos ser tan radicales. Quizá no deberíamos eliminar los nombres de la historia del arte. Quizá debemos seguir hablando de personas reales, si ellos quieren ser reales, con el mismo respeto y voluntad de ser de los anónimos aquí vistos. Pero lo que sí sería necesario, en formato urgencia, sería que fuéramos capaces de desvincular vida y obra. O quizá enseñar el arte sin la vida de los autores, y que cada uno, con su curiosidad personal, aumentara su experiencia estética con los conocimientos que más le gustasen. Y ponernos a prueba, de paso. Así el cojín de la zona de confort correspondiente, empieza a dejar de tener la forma de nuestro culo. ¿Ya les he dicho que esto no es un libro de autoayuda, verdad?

BIBLIOGRAFIA

Autor no identificado (Junio 2017) *Lazarides, el guardián del secreto de Banksy (o casi)*. Recuperado el 19 de marzo de 2018 de <https://www.rionegro.com.ar/cultura-show/lazarides-el-guardian-del-secreto-de-banksy-o-casi-CA3046037>

Autor no identificado (Octubre 2003) *La Mona Lisa formada por Van Gogh*. Recuperado el 3 de abril de 2018 de <https://www.lanacion.com.ar/533305-la-mona-lisa-firmada-por-van-gogh>

Autor no identificado (Agosto 2016) *La magia del misterio y el anonimato*. Recuperado el 12 de abril de 2018 de <https://www.semana.com/cultura/articulo/autores-anonimos-y-seudonimos-celebres-en-la-literatura/498180>

Autor no identificado (Marzo 2017) *El arte de Gustav Metzger: cuando la destrucción se convierte en forma de creación*. Recuperado el 20 de abril de 2018 de <https://www.lamonomagazine.com/larges/el-arte-de-gustav-metzger-cuando-la-destruccion-se-convierte-en-forma-de-creacion/>

Baudelaire, Charles. (2009). *Las flores del mal*. Madrid: Ediciones Catedra.

Baudrillard, Jean. (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

Benedetti, Mario. (2008). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Benedetti, Mario. (2002). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Editorial Edhasa.

Benjamin, Walter. (2016) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Editorial Casimiro.

Bourriaud, Nicolas. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Cox, Tony (Agosto 1966) Instructive Auto-Destruction. *Art and Artist*. 1 (5), 16-20.

Danto, Arthur C. (1992) *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Editorial Akal.

elbuenjuicio (Junio 2016) *Banksy, Daft Punk, Elena Ferrante: el nuevo culto al artista anónimo*. Recuperado el 20 de marzo de 2018 de <https://elbuenjuicio.wordpress.com/2016/07/20/banksy-daft-punk-elena-ferrante-el-nuevo-culto-al-artista-anonimo/>

Fernández, Emilio (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la información, Madrid

Fernando Galván, Luis (Junio 2015). *Cine y arte: Graffiti en movimiento; los cortometrajes de Blu*. Recuperado el 12 de abril de 2018 de <http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-graffiti-en-movimiento-los-cortometrajes-de-blu>

García-Osuna, Vanessa. (Abril 2015). Banksy: el origen. *Tendencias del arte* (nº82) Páginas 30-32. Recuperado el 12 de abril de 2018 de http://www.tendenciasdelarte.com/wp-content/uploads/pdf/2015-04_tendencias.pdf

Gimpel, Jean. (1979). *Contra el arte y los artistas*. Barcelona: Editorial GEDISA.

Gómez Fuentes, Ángel (Marzo 2016) *Blu, el Banksy italiano, cancela todos sus espléndidos murales de Bolonia*. Recuperado el 15 de marzo de 2018 de http://www.abc.es/cultura/arte/abci-bansky-italiano-cancela-todos-esplendidos-murales-bolonia-201603122114_noticia.html

Hadjinicolau, Nicos. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XX ediciones.

Hauser, Arnold. (1977). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor.

Las Bistecs. (Febrero 2015). *HDA* [Video]. Recuperado el 6 de mayo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=rwMdR6scTel> Minuto 00:38.

Marrades, Julián (Ed.) (2013). *Wittgenstein. Arte y filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés editores.

Navarro, Guillermo (Febrero 2012) *La difícil tarea de proteger un seudónimo*. Recuperado el 3 de abril de 2018 de <http://www.mipatente.com/la-dificil-tarea-de-proteger-un-seudonimo/>

Negri, Toni. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Minima Trotta.

Nietzsche, Friederich. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial EDAF.

rosaliogalvan (Agosto 2006). *Banksy Crude Oils* [Video]. Recuperado el 12 de marzo de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=ZiEyzUW007U> Minuto 02:15

Rothko, Mark. (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Editorial Síntesis.

Sebastián Barriga Ossa, Juan (Septiembre 2016) *En el anonimato: 5 bandas en las que no sabemos quiénes tocan. Sin nombre, sin rostro, solo música genial*. Recuperado el 2 de mayo de 2018 de <https://noisey.vice.com/es/article/nnebkg/en-el-anonimato-5-bandas-en-las-que-no-sabemos-quienes-tocan>

De los Ángeles, Álvaro (Ed.) (2008). *El arte en cuestión*. Diputación de Valencia: Sala Parpalló.

Valcárcel, Isidoro. (2008). *Ley del arte. Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte*. Diputación de Valencia: Sala Parpelló.

Virno, Paolo. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficante de sueños. Mapas.

Wallis Brian (Ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Editorial Akal.

Whelan, Richard. (2003). *Robert Capa. La Biografía*. Madrid: Ediciones Aldeasa.

Wölfflin, Heinrich. (1989). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

Young, Cynthia. (2011). *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la guerra civil española de Capa, Chim y Taro*. Madrid: Editorial La Fábrica.