

Recibido: 18 de marzo de 2014

Aceptado: 2 de abril de 2014

Del *Pop* a las nuevas prácticas populares - From *Pop* to new popular practices

Autor: Claudia Arbulú.

UNED. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política.

Resumen:

El arte se transforma a partir de las necesidades estéticas, sociales y políticas del ser humano. Para llevar a cabo esta transformación en vías de un arte del pueblo y para el pueblo, las categorías y los contenidos así como la elección de espacios alternativos para estas nuevas expresiones de arte popular que deriva de la influencia del *Pop* y de las ganas de subvertirlo, son los pilares de un pluralismo de procesos *pos-pop*. El arte urbano y las nuevas manifestaciones de lo público. El arte periférico en el centro de las ciudades y el ciber-espacio como un verdadero espacio social. El concepto de proyecto y la producción colectiva incluirá a un nuevo espectador: un participante activo.

Este arte se resiste a las instituciones y elimina la distancia entre amateur y artista, aunque respiremos algo de indeterminación e indiferenciación. Genera la actividad pública y la transdisciplinariedad, así como el cambio en cuanto a la función del arte. Ya no creamos objetos determinados, sino experiencias, simulacros y acciones performativas. El siglo XXI a través de las nuevas tecnologías y las expresiones en el espacio público intentará lograr lo que las prácticas vanguardistas del XX no lograron de forma determinante, pero para esto, como en todo, habrá que correr riesgos, como el movernos entre la efimeridad y la inmadurez en el arte.

Palabras clave: Pop art; nuevo arte popular; ciberespacio; graffiti; siglo XXI.

Abstract:

The art is transformed from the aesthetic, social and political needs of human being. To perform this transformation to an art from the mass and for the mass, categories and content and the choice of alternative spaces for these new expressions of popular art that derives from the influence of *Pop* and the desire to subvert it, are the pillars of a plurality of *post-pop* processes. Urban art and new manifestations of the public. The peripheral art in the center of the cities and the cyberspace as a real social space. The concept of project and collective production will include a new spectator: an active participant.

This art resist to institutions and eliminated the gap between amateur and artist, even we breathe some indeterminacy and lack of differentiation. Generates public activity and transdisciplinarity as also the change of the art function. We do not create specific objects, we create experiences, simulations, and performatives actions. The XXI century across the new technology and public expressions seeks to achieve what XX century failed, but as in all this will have to take risks, such as moving between the ephemeral and teh immaturity in art.

Key words: Pop Art; new popular art; cyberspace; graffiti; XXI century.

Introducción

Mediante "una conciencia nueva y activa" (Popper, 1989) y en un "entorno social en el que los diferentes aspectos de la vida de una comunidad moderna puedan encontrar sitio" (Lifschitz, 1981), el artista promueve que el espectador participe y se involucre en acciones fuera de los lugares de culto hegemónicos. Estas acciones se establecen en espacios alternativos y cercanos a las masas: las propias calles, que serán las nuevas "paletas" y los nuevos "contenedores" que nos conducirán a descubrir las verdaderas causas cotidianas de las manifestaciones sensibles del hombre (Marx y Engels). Porque el "periodo -puramente- estético" terminó con Goethe y Hegel (Lifschitz, 1981).

Estos actos constructivos "que aspiran a edificar un nuevo entorno o a modificar el antiguo y sobre todo, la participación del espectador" (Popper, 1989), democratizan el proceso, contenido y canales distributivos de un arte "producto" de todos y "para todos".

Hacia los espacios alternativos y más cercanos a las masas (Marx, 2000)¹: Las calles

"La actividad creadora y la vida intelectual" deben realizarse en una comunidad" cuyas intenciones y lazos culturales, sociales y políticos estén establecidos con rigor, y cuya organización democrática asegure una cohesión y una dinámica a la vez artística, psicológica y material en sus micro-grupos". A pesar del fortalecimiento de la individualidad del artista a través del "tag" o etiqueta del graffitero (en el caso del graffiti), la "crew" o grupo de personas en estos nuevos comportamientos, un arte de colectivos, debe responder a las necesidades no sólo estéticas sino más bien sociales y políticas del hombre. Es un arte del hombre y para el hombre, donde se apropia de los canales de expresión y distribución para ser medio transformador de una sociedad que dista mucho de ser la comunidad que necesitamos para expresarnos con libertad lejos de las convenciones institucionales y el voraz mercado del arte, el que en apariencia acerca la obra de arte "mediante su atractivo sensorial al espectador" pero que más bien la aleja

¹ "La sobrepoblación proporciona esas masas".

como “mercancía que le pertenece y que él siempre teme perder. La relación falsa con el arte es hermana del miedo por la propiedad” (Adorno, 2004).

Así los artistas hoy promotores y los espectadores-participantes tras los fotomontajes (Marchán, 1969) de índole político, los llamados *conceptualismos* de cariz social o mejor dicho, los *nuevos comportamientos artísticos* (Marchán), con la democratización del “*objet trouvé*” duchampiano y la cotidianeidad de la sociedad postindustrial en las imágenes *Pop*, se funden en contenidos comunes y a veces contradictorios con nuevos procesos creativos y comunicacionales. Como vemos, estos procesos expresivos se desarrollan en un entorno cada vez más público y a la vez cada vez más tecnológico, éste encarnado como espacio social: el ciber-espacio.

El arte Pop como antepasado estético e ideológico

Desde la “naturaleza muerta derivada de la publicidad y acorde con el “precisionismo” de la cultura de masas” (Marchán, 1995) como vimos en los años veinte con “*Odol*” (1924) del americano Stuart Davis, o el potente collage de Richard Hamilton de tan sólo veinticinco cm. “*Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*” (1956), con la palabra *POP* por primera vez en un fállico “chupa chup” que nos preñó a todos², se inició la configuración de las expresiones de la civilización *Pop* (Marchán, 1969).

En cuanto a las premisas conceptuales, Hamilton sostuvo que el *Pop* debía ser popular -diseñado para un público masivo-, transitorio (con solución a corto plazo), prescindible -fácilmente olvidable-, de bajo coste, fabricado en serie, juvenil -dirigido a la juventud-, ingenioso, sexy, truquero, atractivo y un negocio a gran escala; aunque lograr esto no era fácil, como apuntara Hughes, pues más que un arte hecho por el pueblo, el *Pop* era

² Un jamón enlatado, un televisor, el logotipo de Ford en la lámpara de la mesa, la marquesina de cine con Al Jolson, una aspiradora, grabadora, una cama de motel diseño cebra y la pareja de músculos y abdominales como anfitriones, nos ofrecen la perfecta imagen del arte *Pop* británico que se presentó en 1956 en la exposición “*This is tomorrow*” en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) y que ya se fraguaba en conversaciones en 1952, entre Alloway, John Machale, el crítico de arquitectura Reyner Banham y artistas como Eduardo Paolozzi o Richard Hamilton.

hecho “por profesionales altamente cualificados para un público masivo” (Hughes, 1991).

En Estados Unidos ya en 1943, Davis elabora un listado de sus influencias (Hughes, 1991), además de mencionar que el desarrollo del arte moderno en Europa probablemente había llegado a su fin. Aunque es bueno apuntar que en “la Unión Soviética, el *Pop* circulaba adaptado a fines subversivos y clandestinamente bajo el nombre de “*Zotz Art*” (Danto, 2005). Lo que pasaba es que el voraz consumismo norteamericano en los años cincuenta, desechaba y reemplazaba constantemente objetos de uso cotidiano. Estos “desperdicios” y la basura de la calle se convertirían en los materiales preciados de este “moderno” arte del desperdicio como vemos en las obras de Robert Rauschenberg, sin la pretensión a ser nada más que eso mismo: desperdicios, no como la transfiguración del pretensioso “objeto encontrado” duchampiano que ya desde 1917 con *La Fuente*, inspira a la inserción de lo cotidiano en el arte europeo. Rauschenberg apuntaba: “Realmente yo tenía una especie de norma personal. Si daba toda la vuelta a una manzana (Nueva York) y no encontraba lo bastante como para trabajar, iba a la siguiente manzana y le daba otra vuelta en cualquier otra dirección...pero ya está. Las obras tenían que parecer al menos tan interesantes como cualquier cosa que sucedía fuera de la ventana” (Hughes, 1991). Asimismo, Jasper Johns quien “era tan artista *Pop* como Cezanne cubista” con su obra junto con la del mencionado Rauschenberg “desencadenó la disposición de ánimo que hizo que el arte *Pop* pareciera culturalmente aceptable” (Hughes, 1991).

Entre las galerías Sidney Janis y Castelli de Nueva York y la galería Sonnabend de París (Berger, 1976), el *Pop* norteamericano parte de una reacción al expresionismo abstracto (Danto, 2005) que “extrajo de la cultura de masas: la repetición” (Warhol) y la “uniformidad dentro de la superabundancia” (Hughes, 1991). Es bueno apuntar que Andy Warhol fue acogido por un mundo que tenía la predisposición para acoger sus formulaciones, porque como en la *Teoría del Arte Institucional* de George Dickie (2005), “es una obra de arte (a) si es un artefacto y (b) al que una persona o personas que actúen en nombre del “mundo del arte” (Danto, 1964) le han atribuido el prudente estatuto de “candidato a apreciación” (Danto, 2005). Warhol expresó: “Quiero ser una máquina” e imitó la publicidad. Convirtió el mundo del arte en el negocio del arte (Hughes, 1991). Porque como dijo Baudrillard: “Warhol es la verdadera metamorfosis

maquinica. Porque Warhol es el primer introductor al fetichismo” (Baudrillard, 2006). Jackson Pollock había ya declarado quince años antes que quería ser la naturaleza. Oldenburg en 1967, estaba “a favor de un arte que sea político-erótico-místico” (Hughes, 1991). Lichtenstein en 1969, trató “sobre la imágenes surgidas en el mundo comercial, [...] no quiere decir que el arte comercial sea terrible, o “¡mira adónde hemos ido a parar!”; puede que esto sea un hecho sociológico, pero no es el tema de este arte” (Jiménez, 1997).

Pluralismo de procesos pos-pop: Aquí nos ubicamos

A pesar de promover un arte comercial, el propio arte *Pop* devino en un pluralismo artístico disconforme con el sistema comercial del arte (mainstream), que en los últimos años de la década de los setenta en los Estados Unidos impulsó los antecedentes de los nuevos procesos metafóricos *pos-pop* de exorcismo personal y colectivo: las nuevas prácticas populares.

Es así como desde los años setenta tras el *conceptual* y un retorno a la pintura (Grupo 70, Supports-Surface) -sin necesidad del cuadro como soporte- y la sustitución del ojo humano por la cámara fotográfica -la cual “no es consciente de lo que observa”- (Nemser, 1971) el fotorrealismo -descendiente directo del *Pop* e inspirado en las obras de Ed Ruscha- (Meisel, 1970) pondrá en “acción” un proceso reduccionista del traslado de las fotografías de imágenes de las revistas, paisajes urbanos, símbolos de status y deshechos a la pintura por medio de métodos mecánicos (Morley, Close, Salt), así como el desarrollo del énfasis en los reflejos y en las luces de la hiperrealidad.

El afán ya no será mostrar la realidad sino la hiperrealidad, lo cual sin duda, nos hará ingresar en un mundo de simulacros. Artistas como los del grupo “*Pictures Generation*” de Nueva York: Richard Prince, Robert Longo, Sherrie Levine o Louise Lawler trabajaron con las imágenes y los medios para dar forma a nuestro “nuevo” universo sensible. El objetivo del rompimiento con la modernidad más que buscar en los orígenes “era indagar en las estructuras del significado” (Guasch, 2000) y abrirse a los medios en el que cada imagen servía para mostrar otra imagen, aquí se produce un auge de la fotografía.

En cuanto al fotorrealismo escultórico las obras de los artistas *Pop* George Segal, Hanson o las de John De Andrea, son perfectos ejemplos del énfasis en la realidad que estos artistas promocionaban, dándole la espalda al origen freudiano del arte en la desviación de la realidad que compensaría a la renuncia instintiva con la relación con el orden social (Krauss, 2006).

En Alemania ya desde la década de los sesenta, con el neoexpresionismo abstracto se mostraban imágenes críticas al *Pop Art*, al *Agip Prop*, al concretismo, al naturalismo, a la *Junk Culture* y al *German Pop*, con artistas como Gerhard Richter, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff -creador del movimiento *Lidl* en 1968- (Guasch, 2000) o posteriormente con la segunda generación de neoexpresionistas a finales de la década, con obras de Jiri Georg Dokoupil, Walter Dahn o Albert Oehlen. En Francia con la figuración neoexpresionista se hacía una “mezcla de espontaneidad y de ingenuidad naif [...] lo instintivo y lo que seduce por la vista” (Guasch, 2000), con obras de artistas como Robert Combas y su figuración popular para contrarrestar los neoexpresionismos alemanes, italianos y norteamericanos. Esta ideología fue criticada como conformista por la crítica francesa Catherine Millet (1996). La transvanguardia italiana³ con la referencia inmediata de la obra de Giorgio De Chirico y el retorno a la realidad, a la tradición, a la figuración y a lo antiguo, con artistas como Sandro Chia, Mimmo Paladino o Nino Longobardi, impulsó tras las prácticas conceptuales el lenguaje pictórico clásico y la añorada temática mitológica, “una nueva mitología acorde con la nueva cultura de los modernos” (Rivera, 2010). He aquí el hombre! He aquí la nueva mitología del hombre moderno!

Imbricados con la figuración libre francesa y la transvanguardia italiana a finales de la década de los años setenta y principios de los ochenta, surge tras el neoexpresionismo alemán el neoexpresionismo americano, en el que podemos mencionar al artista de inspiración *Pop*: David Salle y los rasgos hiperrealistas de Eric Fischl. Hay que mencionar los fotorrealismos de Malcolm Morley y sus dibujos sobre la pared -cercano al *graffiti*- (Fineberg, 1995) y posteriores esculturas bidimensionales entre el

³ Término acuñado por Achille Bonito Oliva en 1979.

minimalismo y el arte *Pop* de Jonathan Borofsky, quien comentara que en cada una de sus instalaciones aspira a dar a la gente una radiografía de su mente (Rosenthal, 1984).

En España en los años ochenta, en la “era del entusiasmo” tras la dictadura militar y la intención de una “vanguardia imposible” (Marchán, 1994), se produce la apertura, el apoyo y la consecuente promoción al nuevo arte español, aunque como Valeriano Bozal (1995) apuntara, el arte de los ochenta se fraguó ya en los setenta. La “nueva generación” y “la joven figuración madrileña” con la débil presencia de los conceptualismos e influenciados por el *Pop* inglés, el énfasis en el soporte, la superficie y el color en Catalunya (Guasch, 2000), la intención de vanguardia a través de la abstracción, la obra de Luis Gordillo y la del *Equipo Crónica*, el colectivo *Atlántica* en Galicia con artistas como Antón Patiño, Menchu Lamas, Antón Lamazares o Francisco Leiro, o la presencia del País Vasco con Jorge Oteiza, representaron a los artistas españoles con una voluntad interdisciplinar, al realismo cotidiano, a la nueva figuración y a la abstracción. Hay que mencionar también a artistas como Guillermo Pérez Villalta, Jordi Teixidor, Perejaume, los escultores Miguel Navarro o Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Jaume Plensa, los neoexpresionistas abstractos como José Manuel Broto, Xavier Grau y los figurativos Frederic Amat, Ferràn García Sevilla y Miquel Barceló.

En Estados Unidos el californiano estilo *Pattern Painting* o *P&D*, se opone al minimalismo y promueve el retorno a procedimientos artesanales y el impulso decorativo con formas ornamentales relacionadas con actividades realizadas por mujeres. Impulsadas por el *Feminismo* con la “tercera mujer” que puede y hace lo mismo que los hombres (Lipovetsky, 1999), a la vez que “toma decisiones y le gusta la lencería” (Bono, 2006).

Con las teorías de Jacques Lacan y el feminismo de Craig Owens, artistas como Judy Chicago (Clark, 1997)⁴, Jo Spence, Miriam Schapiro, Jana Sterbak, Suzanne Lacey, Mona Hatoum, Robert Zakanitch o Joyce Kozloff, y la tendencia textil o la “textil trend” con el “*quilting*” (tejidos realizados por mujeres) con artistas como Milvia

⁴ “Partiendo de mis estudios de la literatura y el arte femeninos y de mis investigaciones sobre la vida de las mujeres –emprendidas como parte de la búsqueda de mi propia tradición como mujer y como artista– he llegado a la conclusión de que la falta de conocimientos generalizado sobre nuestro legado como mujeres es fundamental en nuestra opresión continua. Nos ha llevado a todas a tener un inconsciente sentimiento disminuido de autoestima y falta de orgullo en las mujeres”.

Maglione (Mainardi, 1973), se genera un arte que reivindica los derechos de la mujer y trata ferozmente su condición social.

Desde artistas mujeres de la antigüedad como Olympea, Calypso, Helena de Egipto, Irene o Marcia, Ende en los conventos de la Edad Media o Hildegarda de Bingen en el siglo XII y el feminismo de los años sesenta hasta hoy, el arte hecho por mujeres ha denunciado “los mecanismos de poder que funcionan dentro del marco cultural a través de la existencia de un discurso dominante” (Serrano, 2000). Acaso “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para exponer en el Metropolitan?”, preguntaban las activistas feministas de “Guerrilla Girls”, quienes en 1989, empapelaron las calles de Nueva York con la reflexión sobre la institución museística de que “menos de 5 por 100 de los artistas de la sección de arte moderno –añadían- son mujeres, pero el 85 por 100 de los desnudos son femeninos”. “Lo que este cartel ponía de manifiesto, con la inmediatez y concisión características del lenguaje publicitario, es una de las paradojas más inquietantes que ha presidido la relación entre las mujeres y la creación artística en la cultura occidental: la hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador” (Mayayo, 2003), porque la mujer era a la casa como el buey a la mujer, porque la mujer y el esclavo estaban en una misma línea, porque la naturaleza de un ser no tenía más que un destino, porque el griego tenía derecho de mandar al bárbaro (Aristóteles, 2007).

Lucy Lippard acerca del arte femenino:

“No tengo claro qué imagen, si la hay, constituye arte femenino” –escribió-, aunque estoy convencida de que existe una diferencia latente en cuanto a sensibilidad [...] He oído opiniones como las que el factor común es un vago telurismo, “imágenes orgánicas”, “líneas curvas” y, más verosímilmente, un “foco centralizado” (Taylor, 2000); Judy Chicago ideó este término para referirse a los significados simbólicos de las formas de la vagina.

Así como las prácticas feministas (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001)⁵ resignificando el género y promocionando el activismo contemporáneo, la figuración espontánea entre la abstracción y el realismo, buscando la banalidad y el mal gusto -*Bad painting*-, eludirá el *high art* y todas sus convenciones. Asimismo, se reivindica la fealdad con la renovación de los intereses de artistas como William Wegman o Neil Jenney, y se impulsa el *New Image painting*: mezcla de figuración, abstracción y concepto; así como la recuperación de rasgos pollockianos del expresionismo abstracto -pasando de un estado contemplativo e introspectivo del artista con su propia obra a las acciones o happenings (Rose, 1979)- y la recuperación del primer *Pop* con artistas como Susan Rothenberg, Nicholas Africano, Jennifer Bardett o Robert Moskowitz (Guasch, 2000).

En los años ochenta, los simulacionistas o posapropiacionistas en Estados Unidos acercarán nuevamente el arte al comercio. Parecen reponer objetos de una tienda abierta a un público deseoso de adquirir lo último en status y “comodidad tecnológica”. Lo que importará no será el valor de uso sino el valor de cambio (Baudrillard, 1981).

Estos objetos parecen reales pero más bien son hiperreales, conformando un simulacro dirigido a las masas pero accesible sólo a la élite, convirtiéndose así en objetos de lujo (Guasch, 2000), castigando a la “rebelión de las masas” (Ortega y Gasset, 1993)⁶ con no poder acceder a ellos. ¡Todo un simulacro! Artistas como Jeff Koons o Haim Steinbach con sus objetos en exhibición o las simulaciones de los neoabstractos como Peter Halley (1984), quien sostenía que estaban “embarcados en una búsqueda estructuralista de los

⁵ “El arte feminista a través de una gran variedad de medios, se ha hecho eco de los problemas e intereses de un nuevo feminismo emergente dando forma estética al credo “lo personal es político”, una idea que guio gran parte del arte activista en su examen de la dimensión pública de la experiencia privada. Muchas artistas feministas adoptaron el performance-art en los setenta resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo. Es interesante destacar como estas estrategias, según Lucy Lippard, incluyen la “colaboración, el diálogo y un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales, y un nuevo respeto por el público”. Hemos de señalar también que, independientemente de que dichas artistas hayan surgido en los 70, 80 y 90, los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante. No es de extrañar, por tanto, que las prácticas artísticas de los 70, que hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo”.

⁶ “Las masas se han hecho indóciles frente a las minorías; no las obedecen, no las siguen, no las respetan sino que, por el contrario, las dan de lado y las suplantan”.

significados”, harán nuevamente de los museos y las galerías los escaparates de sus obras.

La presencia del *Pop* y las ganas de subvertirlo estarán definidos por las nuevas expresiones y acciones populares. Vemos obras de Ross Bleckner con abstracciones de revisión de los significados del *Op Art* o el arte activista de Leon Golub, Martha Rosler, Nancy Spero, Barbara Kruger, Rita Donagh, Jenny Holzer, el activismo racial de Adrian Piper o David Hammons y Alfredo Jaar y las acciones de colectivos como *Group Material*, *Gran Fury* o *General Idea*, conformando un pluralismo de expresiones y el universo *pos-pop*.

Los artistas del cuerpo como Cindy Sherman, Robert Gober, Kiki Smith o Nan Goldin, también desarrollaban nuevas formas de expresión contra el formalismo y con reminiscencias *Pop* y conceptuales; y que decir del arte abyecto y lo escatológico como expresión poética de lo natural a pesar del concepto de belleza kantiana que debía tener el arte. Paralelamente se desarrolla la construcción social de la identidad masculina homosexual y la lucha contra los prejuicios con obras de Félix González-Torres o Matthew Barney y colectivos como *ACT UP* o *Art+Positive* cuestionando y debilitando el concepto de la otredad para determinar a otros como diferentes según lo establecido “oficialmente” y la “normalidad implícita” (Clark, 1997), aunque, en “el discurso postmoderno, el reconocimiento del otro equivale demasiado a menudo a incrustar su imagen en un catálogo de las diferencias” (Bourriaud, 2009). El multiculturalismo y el discurso de las periferias estarán también presentes con artistas como Emmanuel Kane Kwei, Lili Dujourie, Jimmie Durham, Eugenio Dittborn o Guillermo Kuitca.

El más artístico y pequeño vandalismo posible: El graffiti

En las calles además de los *happenings*, el rey será el *graffiti* -del italiano *graffiare*: garabatear- (Garí, 1995; Aguilera, 1979; Leandri, 1982 y Ruiz, 1992), un nuevo neoexpresionismo con antecedentes en el *action painting* de Jackson Pollock y en las *plate paintings* de Julián Schnabel, quien incluyó textos y palabras convirtiéndose en el “monstruo del ego” y el artista laureado de la era Reagan (Sandler, 1996).

La transgresión constituye la esencia del “noema” del *graffiti* (Barthes), porque “siempre hubo arte en un acto criminal” (Mailer). “El graffiti es el grado cero de la violencia, el más pequeño vandalismo posible” (Leandri) y entender el *graffiti* sin esta dimensión esencial es sencillamente no comprender su más básico sentido de producción (Garí, 1995).

Algunos de estos artistas están influenciados por el *Pop*, el cómic y los lenguajes de los mass-media y otros con un gran contenido ideológico y político como expresión de las minorías (Baudrillard, 1974). Aunque pueda tratarse “de un fenómeno regresivo que impulsa a los mutantes a marcar su territorio, un poco como lo hacen ciertos bichos con la ayuda de un chorro de orina [...] –como señala el escritor Regis Hauser (1992)- contrariamente al *tag* egocéntrico y fijado en su insignificancia, el graffiti sí que comunica”. Para Roland Barthes (1986) “es bien sabido que lo que hace el graffiti no es, a decir verdad, ni la inscripción, ni su mensaje, es el muro, el fondo, la mesa; a causa de que el fondo existe plenamente, como un objeto que ya ha tenido una vida, la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático: lo que está de más, de manera supernumeraria, fuera de lugar, eso es lo que turba el orden, o mejor, en la medida en que el fondo no está limpio, es impropio para el pensamiento (lo contrario de la hoja blanca del filósofo) y por tanto resulta apropiado para todo lo demás (el arte, la pereza, la pulsión, la sensualidad, la ironía, el gusto: todo lo que el intelecto puede lamentar como otras tantas catástrofes estéticas)”.

Desde las pintadas urbanas en los metros y en las oficiales “*writers corners*” con pinturas murales como obra comunitaria, estas manifestaciones sígnicas del discurso del poeta urbano continuarán en una sociedad que necesita y debe expresarse. “Al fin y al cabo, la pulcritud extrema, en una pared, siempre será una invitación para la locuacidad extrema” (Garí, 1995).

En Madrid, podemos mencionar a Juan Carlos Argüello “*Muelle*” como pionero del *graffiti* en los años ochenta⁷ (Suárez, 2011), a *Los Flecheros* centrados en el *tag* y la

⁷ Palabras de “Muelle”: “Cuando pintas te sientes vivo y por un momento te olvidas de que eres masa. En esta ciudad hay demasiada mierda y demasiada soledad [...] de este modo le regalamos a la gente un poco de nosotros mismos”.

flecha “punk” con artistas como Toro, Fer, Alien, Eletey, Jojass o Shat 2 Talk, entre otros.

En los noventa, el “efecto Montana” de las pinturas específicas para graffiteros de la empresa “Montana Colors” facilitará la producción de *graffitis* dentro y fuera de España. El *posgraffiti* ya de los años dos mil, se acerca a los museos siendo más gráfico que textual (Suárez, 2011),, como vemos en las obras de Alberto de Pedro, Ana Botella Crew, APE, ARYZ, Axelvoid, BCBruta Crew, Borondo, Sam3, Remebe, Raúl Cabello, Padu, Nana Mutante, Ovni, Spok, Spy o XLF-Crew.

Artistas como Miljenko Horvat o Gordon Matta-Clark se interesaron en las pintadas urbanas; en el caso de Matta-Clark, el artista produce sus “alternativas” fotografiando las pintadas de los metros, cortándolas y superponiéndolas como un collage dinámico que devuelve el cinetismo al paisaje urbano (Popper, 1989).

En la multiplicidad de los años ochenta, el florecimiento de los neos y las tendencias reduccionistas con John Armleder, Imi Knoebel, Helmut Federle, la vuelta a la historia de Gerhard Merz, el minimalismo escultórico de Reinhardt Mucha o Harald Klingelhöller, lo neobjetual de Christian Boltanski y Tony Cragg, la “nouveau piel” de los objetos pintados por Bertrand Lavier, los cuestionamientos sobre autoría de Philippe Thomas o Rosemarie Trockel con reflejos del movimiento feminista alemán (Bettina Semmer, Jutta Koether), el neonconceptual de Ian Hamilton Finlay, las fotografías de Bern y Hilla Becher, Thomas Struth o Andreas Gursky, nos acercarán aún más a la configuración del nuevo y diverso *arte popular*.

El artista como tecnólogo y el ciber-espacio como espacio social

Como vemos, la influencia del arte *Pop* ha sido indudable, pero además, la naturaleza conceptual, la apropiación de imágenes, textos, sonidos y otros recursos acercarán al arte de los “nuevos medios” a las tecnologías (Tribe y Jana, 2006) y al *ciber-espacio* como espacio social. Éste será “un arte que opera una revolución formal en su “ámbito”, pero también un arte que sale de su gueto, que transgrede su concepto, que rehúsa su

institucionalización: una practica utópica y alegre que trastorna la producción y el consumo regulados por la ideología" (Popper, 1989).

Tras la fotografía, la cinematografía y el cine experimental surgen nuevas estructuras narrativas. El formato de representación del videoarte se basará en el tiempo, en la experiencia temporal que el espectador determina por su permanencia frente al monitor. Se utiliza el bucle para repetir el video constantemente. Así, con la tecnología del vídeo se abrirá la "tercera ventana" (Virilio, 1981). Aquí veremos obras de pioneros del videoarte como Wolf Vostell, Nam June Paik, Dan Graham, Peter Campus, Bill Viola, Dara Birnbaum, Gary Hill, Fabrizio Plessi, Bruce Nauman, Marie-Jo Lafontaine, Martha Rosler, Marcel Oldenbach, Tony Oursler, Antoni Muntadas, Frances Torres, Eugènia Balcells o Carles Pujol.

"Gracias a las secuencias de cortes, a una nueva estética de la imagen y a superficies múltiples de proyección, transformamos el "paseo" de la memoria de lo real en algo íntimo y misterioso [...] Visualizamos la energía en el documento creativo-video, y la transformamos en otra dimensión. [...] en el videoarte la presencia y la actitud (y la actividad perceptiva) del espectador es importantísima" (Lozano, 2007). Esto lo vemos en obras de artistas como Juan Crego, Patxi Serrano, Alexandre Arrechea, Raúl Cordero, Eduardo Moltó, René Francisco, Miguel Ángel Gasco, Daniel Gasco, Amparo Carbonell, Maribel Doménech, Ángel Lozano, Muricio Abad o el grupo *TACICC*.

A pesar de las facilidades que el videoarte ha brindado a los artistas, podemos mencionar alguna crítica sobre el simulacro que este arte construye a través de la comunicación entre el espectador y la pantalla: "La interfaz vídeo sustituye toda presencia real, hace superflua toda presencia, toda palabra, todo contacto, solamente a favor de una comunicación-pantalla-cerebro-visual [...] Nicho carcelario con sus paredes-vídeo" (Baudrillard, 1989).

La rapidez de la sociedad occidental capitalista contagió a las periferias. Las ciudades se han configurado como "un entorno configurado por la máquina". Ya en 1913, el escritor francés Charles Péguy comentaba que, "el mundo ha cambiado más en los últimos treinta años que desde los tiempos de Jesucristo" (Hughes, 1991)..

El hombre se presenta como hacedor de máquinas y montajes como en la obra de Raoul Hausmann de 1921, o el autorretrato de El Lessitzky de 1924, como obrero-artista y demiurgo de la mirada artística en la era de la “desobjetivación, desindividualización y descorporeización” (Subirats, 1997). “En nuestro tiempo, el artista se ha convertido en la verdadera base de cualquier poder científico de percepción o de contactar con la realidad” (Hughes, 1991).

Las sociedades no paran de exigir cambios y novedades que calmen el ansia de espectáculo y simulacro efímero. Así que, el arte “se acelera y amplía sus horizontes gracias a las nuevas tecnologías. Ahora abogamos por una creación digital en la que confluyen diversas expresiones como realidad virtual y aumentada, arte interactivo, instalaciones multimedia, *net-art*, inteligencia artificial, etc....con diferentes disciplinas. Pero quizás sean los conceptos de materia, tiempo/espacio y el de narración/ficción los que más han incidido en la renovación del lenguaje del arte y por tanto del videoarte” (vv. aa. 2007).

Se produce el “desarrollo de las tecnologías de la información y el potencial creativo que implican los programas de proyección. Generación, tratamiento y manipulación técnica de la imagen-digital” (vv. aa. 2007), serán las herramientas para proyectar la revolución que vive actualmente el arte. Vemos obras de artistas como Shu Lea Cheang, Mary Flanagan, Olia Lialina, Mark Napier, Alexei Shulgin, John F. Simon, Cornelia Sollfrank o Wolfgang Staehle en el *Festival Ars Electrónica* en la ciudad de Linz en Austria principalmente. O al grupo *La societe anonyme* fundado en 1990; o al propio Stelarc con sus cuerpos cibernéticos y al artista cibernético Simon Penny: “La realidad virtual es a lo real lo que una imagen es a un dolor de muelas” (Rekalde, 1997). Aunque ya en los años sesenta, Morton Heilig “el padre de la realidad virtual”, construyó su “*Sensorama*” para la experiencia de inmersión total y la “experiencia teatral”.

Estas expresiones polisensoriales y polartísticas integran más al público en el proceso de creación. La ciencia y la tecnología serán poderosos estímulos para determinar una nueva estética que “facilita el desarrollo del individuo en el seno de unas estructuras sociales, cuyos factores positivos y negativos se complementan dialécticamente, y en el que el poder de decisión estética es compartido por todos” (Popper, 1989). Esto lo vemos en la obra del catalán Jaume Xifra, en la que sus retratos psicomórficos hechos

por ordenador hacen que el espectador decida y se convierta en coautor de su propia imagen.

La participación física en el arte reactivo que cambia con la presencia y actividad del público, en donde las obras ven, escuchan, sienten y se transforman con la presencia del participante, esta presente en obras como “*Small Planet*” de Myron Krueger y “*Millenium Venus*” de Sharon Grace.

Otorgándole la razón a Marcel Duchamp, con el *net-art* tenemos un arte como “retardo en bits” (Brea) y sin darle la razón a Freud tenemos una “diferición realizada” y no una “realización diferida”. El *net-art* lejos de “realizar la verdad de lo anterior” (Mcluhan), realiza la verdad del medio siguiente. Lo “que viene ya no será más una cultura de archivo. Sino y acaso, una de acontecimiento, una cultura-tiempo. Donde la antigua se efectuaba como cultura ROM, ésta que viene sólo se afectará como cultura RAM, memoria de proceso y no ya, más de lectura, de recuerdo y recuperación, de archivo” (Brea, 2004).

El crítico finlandés Erkki Huhtamo apunta que los antecedentes del arte virtual más que en la tecnología, están en los trabajos de Fluxus, *E.A.T.* o los Situacionistas (Lozano-Hemmer, 1974) y en las ideas de cambio y el impulso a fluir constantemente. Y como apunta Simón Marchán Fiz (2012): “La gráfica cibernética guarda estrecho parentesco morfológico con las estructuras de repetición y los microelementos del arte óptico”. El arte hecho por ordenador genera un pluralismo de posibilidades como vimos en la exposición en 1994, organizada por la *Fundación Arte y Tecnología de Telefónica*, que incluía: realidad virtual, telepresencia, vídeo interactivo, post-fotografía, escultura sonora, robótica y CD-ROM, con materiales “nuevos” como sensores, electromagnetismo, ultrasonido, microfonía óptica y electromecánica, superordenadores, workstation PC, pantalla sensorizada, reconocimiento de voz, cámara de vigilancia, efectores, sensores infrarrojos, radares, guías inerciales, display heads-up, software, chips de silicio, robótica, lasers, vídeodisco laser, modelado 3D, ray-tracing, bases de datos visuales o realidad virtual.

Estas obras también podemos verlas en exposiciones como el Festival Art Futura de España, Eventos ISEA, Art and Virtual Environments de Canadá o el European Media

Arts Festival de Alemania, con obras de artistas como Mario Canali, Marcello Campione, Pedro Garhel, Monika Fleischmann, Christian Bohn, Wolfgang Strauss, Esther Mera, Catherine Richards, Jeffrey Shaw, Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, Nell Tenhaaf o el escultor cinético Trimpin.

Pero, es bueno apuntar que el arte tecnológico corre el riesgo de poca maduración y efimeridad, ya que “vivimos en la sociedad que promueve el cambio constante, y en la que todo aquello que carece de la condición de innovación, no parece tener validez ni artística, social o comercial. Las tecnologías con posibilidades comerciales aceleran su desarrollo con la intencionalidad de llegar lo antes posible al mercado. Los *massmedia* nos saturan cada día con la irrupción sucesiva de nuevos medios –o las mejoras de los ya existentes-, al tiempo que se convierten en víctimas de éstos. El arte a su vez, condicionado por la carrera tecnológica, acelera los procesos de estudio, asimilación y aplicación de la tecnología a la práctica artística. Al margen de aceptar teorías cíclicas, se aprecia la irrupción contante de novedades tecnológicas con posibilidades de aplicación artística, ya sea en la concepción, materialización o distribución de la obra. Irrupciones que impiden el normal desarrollo de una práctica artística coherente, por una falta de tiempo de maduración y reflexión entre una y otra novedad tecnológica” (Lauzirika, 1997).

Así como Paul Valéry (1999) reflexionara, “igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen desde lejos a nuestras casas [...] así seremos alimentados por imágenes visuales y sonidos que acudirán a nosotros y nos abandonarán con una simple señal”. Pero esto no nos importa, más bien nos gusta, pues en la sociedad posdisciplinaria de la “*era del vacío*” o en el “*imperio de lo efímero*” (Lipovetsky, 1986, 1990) o simplemente la *posmodernidad*, la moda de la efímero también invade los rincones de las expresiones culturales actuales. Como mencionara Gilles Lipovetsky (2006), en estos tiempos de los “hiper”, de incertidumbres y riesgos, de una fiebre consumista de satisfacciones inmediatas y un futuro inseguro y precario, se impulsa la frustración del consumidor de la economía del superconsumo tras la continua reactivación de sus necesidades a través de la estrategia del deseo (vv. aa. 1985); esto en todas sus necesidades y como no, en la necesidad del arte.

La cultura underground en las calles

El economista estadounidense John Kenneth Galbraith (1960) sostuvo que, “tan grande ha sido el cambio, que muchos de los deseos del individuo, ya no son ni tan siquiera evidentes para él mismo. Sólo se le presentan cuando son sintetizados, elaborados y nutridos por la publicidad y las técnicas de ventas, y éstas, a su vez, se han convertido en una de nuestras profesiones más importantes e inteligentes. Pocas personas a comienzos del siglo XIX tenían necesidad de un agente de publicidad que les dijese qué era lo que querían”. Pero lo que importa es el progreso (para lo que habría que dilucidar que significa progresar), al precio de lo que sea, de sacrificar nuestra vida instintiva o reprimir la espontaneidad (Freud, 2009).

Esta situación aunque propone al artista como parte de un sistema activador de los deseos de la efimeridad y las técnicas de venta, genera a su vez, un sentimiento de nostalgia, no sólo en los “espectadores-participantes-coautores-consumidores” del arte, sino en los propios promotores de los sentidos: los artistas. Esta “actual nostalgia de los artistas se identificará con la búsqueda de mayores certezas” (Maldonado, 1999).

En esta búsqueda, se crea paralelamente al sistema del arte una cultura *underground*. Como vemos, esta nueva cultura impulsa la creatividad en las calles: “el único lugar en el que los individuos literalmente entran en contacto los unos con los otros es fuera de la burbuja de sus casas, pantallas y productos de consumo. La calle es el único lugar donde sabemos que algo es real, sin que sea exagerado ni interpretado. Los montajes públicos gratuitos se sublevan contra el consumo sumiso. Son por definición, formas de protesta subversiva” (Gavin, 2008).

Estos montajes públicos o protestas, como los textos o carteles pintados de los ingleses “Caliper Boy” o las reordenaciones urbanas del colectivo “CutUp”, las “nuevas” señales de tráfico como dispositivos de control de Brad Downey o las que se funden con el entorno de Cayetano Ferrer, las “presencias” lingüísticas de Eine o los textos decorativos junto a objetos encontrados de Michael Genovese, el colectivo “Faile” de Estados Unidos, las pinturas geométricas en la ciudad de Madrid de Eltono, los montajes pictóricos en zonas rurales e industrializadas de Samuel François, los montajes fotográficos del parisino Jerome Demuth “G*”, el humor de las intervenciones del

holandés Influenza, los “invasores del espacio” de Invader, los moldes de materiales sintéticos que se integran con la naturaleza de Mark Jenkins, el antivandalismo con las soluciones del manitas-urbano Leopold Kessler, el grupo de “tejedores” callejero Knitta, las “tiritas” de diferentes colores y dimensiones de Carla Ly “On_Ly”, la basura útil y escultórica del australiano Psalm, el graffiti y las performances de Robin Rhode, los dibujos a carboncillo de grandes dimensiones de Jorge Rodríguez-Gerada, los monocromáticos de Skullphone, las perturbadoras imágenes de Judith Supine, los montajes callejeros de los Thundercut, la combinación de graffiti y diseño industrial del polaco Truth, los colibríes de Dan Witz o las pinturas en lugares insospechados del brasileño Zezao, son sólo algunos (o muchos) ejemplos de las nuevas prácticas populares que invaden nuestras calles.

Como vemos, estas creaciones colectivas con no menos aportaciones inventivas crean el camino para el advenimiento de un “nuevo arte popular”, que a diferencia del arte popular del pasado el artista como intermediario aporta técnicas y procesos creativos sin practicar un arte como disciplina específica (Popper, 1989).

Las prácticas artísticas en el medio urbano que son calificadas también con el binomio de arte contextual, suponen que el artista lleve a cabo su intención de intervenir en un contexto particular (Martel, 2007). “La “realidad” se convierte en polo de interés corriente, en un tema de atracción” (Ardenne, 2006), con obras de Hilario Álvarez, Nieves Correa, Mar Núñez, La Fiambrera Obrera. Nes pas plier, Parados APEIS, Las Agencias, Maelström, Red de Lavapiés o Priority for People (Claramonte, 2011) y grupos como *El lobby feroz* (ELF) con obras desde 1998, que se definen no como un colectivo social ni artístico sino como una metodología de trabajo para promover y ejercer “presiones”. “Llamamos arte colaborativo al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo de relación, es decir libera una obra de arte...” (www.sindominio) En esta línea vemos a los anticapitalistas *Adbusters* y sus ataques a los medios de comunicación, a la contrapublicidad de la *Revista Malababa*, al sabotaje contra el capital de *Scpp.org*, al hurto a multinacionales de *Yomango.org* y *net*, a la tienda alternativa al sistema de la moda: *Mayday*, a las acciones para desenmascarar a las corporaciones multinacionales y a la “corrección de identidad” que promueve el dúo de activistas *The Yesmen* formado por Andy Bichlbaum y Mike Bonannode.

Los retos a los que se ha tenido que enfrentar este arte de contexto como un arte táctico, es ganar la batalla y como arte estratégico, es planificar y ganar la guerra (Clausewitz). El eslabón de conexión entre ambas es el arte operacional “orientado a preparar y conducir operaciones” (Claramonte, 2011), que conecta los medios tácticos con los fines estratégicos.

Y para estas “operaciones”, el artista debe conocer el mundo en el que se mueve y expresa, de forma directa. Porque “los seres humanos, como otros animales, consiguen conocer el mundo de forma directa, moviéndose en el ambiente y descubriendo lo que éste ofrece y no representándolo en su mente” (Ingold, 2008).

Estas nuevas acciones populares podemos verlas también en las Documentas de Kassel. Las Documentas 10, 11, 12 y 13 por ejemplo, de 1997, 2002, 2007 y 2012 respectivamente, expusieron un arte sobre el tema de la calle, lo urbano, las viviendas como contenedores de ilusiones, las disímiles geografías (Buerger, 2007), la migración y las diferencias sociales y conflictos armados en un mundo de desigualdades de derechos. “En un tiempo en el que se habla de enormes complicaciones y enmarañamientos, no solamente en el mundo del arte sino también en la esfera social y política, hay que volver a cuestionarse los pensamientos estéticos y las representaciones artísticas, y no solamente en las artes plásticas. De este modo la décima documenta de Kassel evitó el eterno tema de que no hay nada nuevo bajo el sol y más bien se cuestionó las grandes preguntas de la actualidad y cómo el arte las refleja” (Godoy, 2002). Entre estos artistas podemos mencionar a Vito Acconci, Lygia Clark, Walker Evans, Jean-Luc Godard, Dan Graham, Richard Hamilton, Nancy Spero, Art & Language, Gordon Matta-Clark, Jeff Wall, Eva Hesse o a la escultora india Sheela Gowda.

Conclusiones

Aunque Mikel Dufrenne (1973) sostuvo que la expresión “arte popular” ha degenerado en que “no designa ya un arte del pueblo para el pueblo, sino uno u otro: o bien un arte del pueblo, es decir “cierto tipo de artesanía espontánea” que oponemos al auténtico

arte, el de los artistas; o bien un arte para el pueblo, que naturalmente llamamos un arte de masas, más o menos ligado a los mass-media. Puesto que la noción misma de pueblo se ha disipado, siendo sustituida por la masa [...], el arte se ha degradado a un pasatiempo”.

“El nuevo arte popular se sitúa más allá de un “ecologismo” regresivo y de una urbanización a ultranza, de un individualismo exacerbado y de una “masificación” debilitadora, de un profesionalismo esotérico y de un amateurismo primitivo. Saca efectivamente sus temas y el material de sus acciones de la inspiración original de diversas etnias, llegando a menudo a los orígenes mismos de toda experiencia física y mental del hombre, aboliendo al mismo tiempo la distancia que en principio separa lo amateur de lo profesional” (Popper, 1989).

Esta distancia se acorta y genera la actividad pública, la cual ha aparecido “como resultado del “autoanálisis” de las necesidades y aspiraciones estéticas de la población” (Popper, 1989). Aunque “el artista verdadero, concluye Freud, es capaz de elaborar sus imágenes y modelarlas hasta que expresen fielmente los contenidos de sus propias fantasías. Cuando tiene éxito, sus represiones quedan por el momento desbordadas y disipadas” (Deutsch, 1963). Pero al crear arte, indudablemente, “el artista está siempre implicado con un público, dado que el objeto que crea es del tipo de los que se presentan a un público” (Dickie, 2005). Tan público como una huelga. Por lo que, “[...] no digáis que los artistas son unos trabajadores como los demás; decid que los trabajadores son unos artistas como los otros; una hermosa huelga es también una obra de arte, una obra de arte que retorna a su origen, verdaderamente popular” (Popper, 1989).

Pero debemos preservar siempre el derecho a la seriedad del arte. Porque “una vez que (el arte) renuncie a su derecho a la seriedad, ya estará acabado, y su función esencial como ámbito del pensamiento libre y de sentimiento irreglamentable se habrá ido al garete” (Hughes, 1991).

Porque, “[...] hoy todo es posible, aunque como consecuencia de esta apertura radical que algo sea una obra de arte ha dejado de eximirle de las sanciones a las que se expondría si formara parte sin más de la vida cotidiana. La responsable del intento de

asesinato de Andy Warhol, Valerie Solanis, podría haber sostenido de un modo convincente que su intento de disparar sobre él había sido una performance pero sus derechos según la Primera Enmienda no quedaron vulnerados cuando acabó afrontando las consecuencias legales del intento de homicidio. El compositor Karlheinz Stockhausen declaró que el ataque terrorista al *World Trade Center* de Nueva York el once de septiembre de 2001 había sido “la mayor obra de arte de todos los tiempos”. Como su lenguaje transmitía una admiración extrema, fue desacreditado de inmediato, pero el hecho de que semejante afirmación pudiera llegar a formularse subraya la absoluta apertura a este territorio, por monstruoso que pudiera ser estrellar aviones de pasajeros en edificio abarrotados de gente para crear una obra de arte” (Danto, 2005).

Por esto, cuidado con que el arte se haga “*to be for the birds*”⁸. La redefinición de las prácticas artísticas nos muestran que ya “no existen “obras de arte”. Existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural y, juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos [...]” (www.aleph)

Porque, “el arte puede escoger cuantos temas de discurso desee, el único contenido que cuenta es en cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, al nivel de las estructuras, en modo de formar” (Eco, 1990). Aunque finalmente, “lo fundamental del arte contemporáneo es no entender nada. [...] Ese no entender nada significa vaciarse totalmente para inventarse a sí mismo y así poder entender algo” (Rivas, 2013).

Porque, “la obra, hoy, no es ya, no puede ser ya lo que ha sido; las mutaciones de la práctica artística son innegables y han producido un cambio decisivo en el sentido y la función del arte” (Dufrenne, 1972). Las diferencias entre lo transdisciplinar se disuelven. El arte se hace indeterminado e indiferenciado, a la vez que efímero y de carácter transitorio. Cuidado con hacer del arte “una noche en la que todos los gatos

⁸ Expresión inglesa: “Que no sirve para nada”.

sean pardos” (Hegel, 1969)⁹. Porque el arte nunca puede dejar de enfrentarse a lo instituido (Castoriadis), pero nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante (Kant). Y el enfrentamiento no debe repugnar, sino movilizar y transformar. ¡Evitemos pues lo repugnante!.

⁹ “Ser, puro ser, sin ninguna otra determinación. En su intermediación indeterminada es igual a sí mismo, y tampoco es desigual a otro; no tiene ninguna diferencia ni en su interior ni hacia el exterior. Por vía de alguna determinación o contenido, que se diferenciara en él, o por cuyo medio fuese puesto como diferente de otro, no sería conservado en su pureza. Es la pura indeterminación y el puro vacío. No hay nada en él que uno pueda intuir, si puede aquí hablarse de intuir; o bien él es sólo este puro, vacío intuir en sí mismo. Tampoco hay nada en él que uno pueda pensar., o bien éste es igualmente solo un pensar vacío. El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad, la nada, ni más ni menos que la nada”.

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*, Madrid: Akal, 25.
- Aguilera, V. (1979). *Diccionario del arte moderno*. Valencia: Fernando Torres, 257.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. Murcia: Azarbe, 14.
- Aristóteles. (2007). *Política*. Madrid: Alianza, I, II, 97.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986, 170-171.
- Baudrillard, J. (2006) *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 37.
- _____ (1989). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 36.
- _____ (1981). *Simulacres et simulation*. París: Gallilée. 139.
- _____ (1974). Kool Killer. Les graffitis de New York ou l'insurrección par les signes. En *Papers*, Barcelona: Barral, 3.
- Berger, R. (1976) *Arte y comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 24.
- Blanco, P. Carrillo, J. Claramonte, J. Expósito, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 83.
- Bono, F. (23-12-2006). *Hay una tercera mujer que toma decisiones y le gusta la lencería*. Valencia: El País.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*. París: Denoël, 30.
- Bozal, V. (1995) *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe, 587.
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac, 69-70.
- Buergel, R. (2007). La migración de la forma. En VV. AA.; *¿Modernidad? ¡Vida!*. Documenta 12, Madrid: Brumaria, 189.
- Claramonte, J. (2011). *Arte de contexto*. Donostia: Nerea.
- Clark, T. (1997). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, 148.
- Danto, A. (2005) *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós, 41.

- _____ (1964). The artworld. *Journal of Philosophy*. 61,19, 571–584.
- Deutsch, F. (1963). *Cuerpo, mente y arte*. En VV. AA., *La situación actual de las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones 3, 60.
- Dickie, G. (2005) *El círculo del arte*, Barcelona: Paidós.
- Dufrenne, M. (1973). L`art en Occident. En *Le Courier*. París: UNESCO, 6.
- _____ (1972). *Oeuvre d`art*. En *Encyclopédie Universalis*. París, 12, 13-18.
- Eco. U. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, introducción s/n.
- Fineberg, J. (1995). *Art Since 1949: Strategies of Being*. Londres: Laurence King. 445-446.
- Freud, S. (2009). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 186.
- Galbraith, J. K. (1960). *La sociedad opulenta*. Barcelona: Ariel, 45.
- Garí, J. (1995). *La conversación mural*. Madrid: FUNDESCO, 23.
- Gavin, F. (2008). *Creatividad en la calle. Nuevo arte underground*, Barcelona: Art Blume, 7.
- Godoy, L. (2002). *Documenta de Kassel. Medio siglo de arte Contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 219.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza, 343.
- Halley, P. (1984). La crisis de la geometría. En *Arts Magazine*, 48, 10.
- Hauser, R. (1992). *Les murs se marrent*. Levallois-Perret: Editions Manya, II, 7.
- Hegel, F. (1969). *Ciencia de la Lógica, La doctrina del ser*. Buenos Aires: Solar, I, I, I.
- Hughes, R. (1991). *El impacto de lo nuevo*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 342-344.
- Ingold, T. (2008). Tres en uno: Cómo disolver las distinciones entre cuerpo, mente y cultura. En VV. AA., *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*. Madrid: AIBR, II, 22.
- Jiménez, J. (1997). La disolución del futuro. En VV. AA., *Arte en la era electrónica* (p. 19). Barcelona: Goethe-Institut.
- Krauss, R. (2006). El psicoanálisis en el arte moderno y como método. En VV.AA., *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Lauzirika, A. (1997). *Aproximaciones a los tecnológico desde el arte*. En VV. AA, *Lo tecnológico en el arte*. Barcelona: Virus, 73.

- Leandri, A. (1982). *Graffiti et société*. Tolosa: Universidad de Toulouse-Le Mirail, 3.
- Lifschitz, M. (1981). *La filosofía del arte de Karl Marx*, Madrid: Siglo XXI, 1981, 13.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 18.
- _____ (1999) *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama. 21-28.
- _____ (1990). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1986). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano-Hemmer, R. (1994). Arte virtual y reactivo. En *Arte Virtual*, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 13.
- Lozano, A. (2007). *Arte y nuevas tecnologías. Mírate, míranos*. En catálogo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 35.
- Mainardi, P. (1973). Quilts: The Great American Art. En *The Feminist Art Journal*, 3.
- Maldonado, T. (1999). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 214.
- Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 132.
- _____ (1995). Las Vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930). En VV. AA., *Summa Artis*. vol. XXXIX (p. 283). Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1994). Los últimos veinte años. En *Arte en España 1918-1994*. Colección Arte Contemporáneo. Madrid: Alianza, 49.
- _____ (1969). El "Pop Art" como tendencia de vanguardia. En *Tercer programa* (R: N: E). 14, 64-65.
- Martel, R. (2007). *Veinte años de arte contextual*. En *Inter*, Quebec, 8, 36.
- Marx, K. (2000). *El Capital*. Madrid: Siglo XXI, 787.
- Mayayo, P.; *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 21.
- Meisel, L. (1970). Twenty-two Realists, En catálogo del Whitney Museum of American Art. Nueva York.
- Millet, C. (1996). *L'art contemporaine en France (1987)*. París: Flammarion, 231.
- Nemser, C. (1970). An Interview with Chuck Close. *Artforum*, 51.

- Ortega y Gasset, J. (1993). *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa Calpe, 42.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación*. Madrid: Akal, 248.
- Rekalde, J. (1997). Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético. En VV. AA., *Lo tecnológico en el arte, de la cultura vídeo a la cultura Ciborg*. Barcelona: Virus, p. 13.
- Rivas, J. (25-03-2013). Entrevista a Guadalupe Echevarría. Bilbao: El País.
- Rivera, J. (2010) El espíritu extrañado de sí mismo. En VV. AA., *Hegel: La odisea del espíritu*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 253.
- Rose, B. (1979). *American painting: The eighties*. Nueva York: Grey Art Gallery and Studio Center, 4.
- Rosenthal, M. (1984). Catálogo de la exposición de J. Borofsky. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 14.
- Ruiz, E. (1992). *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 255.
- Sandler, I. (1996). *Art of the Postmodern Era*. Nueva York, Icon editions, 1996, p. 430.
- Serrano, A. (2000). *Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza y Janés ed., 34-41.
- Suárez, M. (2011). *Los nombres esenciales del arte urbano y del graffiti español*. Madrid: Lunwerg, 2.
- Subirats, E. (1997). *Linterna Mágica*, Madrid: Siruela, 106.
- Taylor, B. (2000). *Arte Hoy*. Madrid: Akal, 19.
- Tribe, M. Jana, R. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Colonia: Taschen, 8.
- Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 246.
- Virilio, P. (1981). La troisième fenêtre. En *Cahiers du cinema*. 322, 35-40.
- VV. AA. (1985). *Tendencias del arte en Nueva York a partir de 1985*. Nueva York: Colección Sonnabend, 325.

Recursos Digitales

www.aleph-arts.org/lsa/ [Consulta: 21 febrero de 2013]

www.aleph-arts.org/lsa/lisa47/manifiesto.html [Consulta: 25 febrero de 2013]

www.sindominio.net/fiambrera/colaborat.htm [Consulta: 14 mayo de 2013]