

# ¿FIN DEL ARTE O FUSIÓN DE LO DIFERENTE? EL ARTE EN LA FRONTERA DE LA POSMODERNIDAD

M.º DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI

## 1. PRIMERA REFLEXIÓN

En la actualidad nos encontramos en una etapa fronteriza, donde todavía navegamos entre dos siglos<sup>1</sup>; si bien estamos en el terreno de la llamada posmodernidad, en la que el cosmopolitismo y las nuevas tecnologías y formas de comunicación traspasan normalmente los espacios acotados por la modernidad para encontrarnos con el arte contemporáneo; y donde nos preocupa lo frágil del discurso de críticos y poetas para sostenerse en el espíritu socioestético de la población presente.

Durante el siglo xx y a lo largo de muchas décadas se habló de la muerte y del fin del arte<sup>2</sup>. Por eso en el título de mi conferencia, he incluido una reflexión en la que se abre un interrogante y se da posibilidad a una afirmación. Un interrogante: ¿Estamos en el fin del arte?, que parece demasiado escatológico y sobre todo aparece como una pregunta arriesgada, pero que sin embargo recoge un axioma, al haber sido convertida en una proposición evidente, que no puede ser obviada. El fin del arte ha llegado, en parte. Mas no temblemos pues nadie se cree que el arte haya muerto, sino que su supervivencia se entiende tras incluir otros medios, que no son solamente los de la representación captada por la retina; lo que constituye uno de los desafíos del diálogo de la creación con la sociedad del siglo xxi. Un diálogo caracterizado por el mestizaje, las hibridaciones, la fusión de lo diferente y el arte InterMedia. Por lo tanto la última parte de la pregunta: ¿fusión de lo diferente?, la entendemos como una afirmación del escenario actual; y también como una metáfora, como el propio

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer a la doctora doña M.ª del Carmen Lacarra Ducay, el haberme invitado a participar en el ciclo de conferencias de la Cátedra Goya que ella dirige.

<sup>2</sup> Trabajo sobre este tema al impartir una asignatura del Programa de Doctorado denominada: «Arte Iberoamericano del siglo XX y sus relaciones con Europa», y he impartido conferencias y publicado algunos textos relacionados con ello, alguno de los cuales citaré en nota a pie de página.

arte es una metáfora; eso sí un arte que hoy nos acerca al abismo, al límite y a la automutilación cultural.

Porque consideramos la cultura actual como una reafirmación de referencias reconocibles, de memorias y de identidades junto a conceptos globales, que se mezclan en el contexto del presente. Y el arte contemporáneo es en gran parte la constatación de un vacío e incluso una parodia intelectual. Por eso nuestra conferencia termina con la proyección de unos minutos de una parodia intelectual muy trágica creada por los artistas InterMedia José Iges y Concha Jerez, llamada «Net-Ópera».

La conferencia que he preparado consta solamente de una serie de reflexiones (dentro del ámbito de la historia del arte, pues no soy especialista en filosofía) sobre los muchos caminos del arte actual basadas en las obras y experiencias de artistas que hemos podido contemplar en exposiciones, centros y museos de arte contemporáneo, y ferias internacionales como Arco (Madrid) o Foro Sur (Cáceres); leyendo textos y catálogos, viendo vídeos y navegando por internet. Voy a reproducir muchas citas, lo cual no es habitual en mis trabajos pero me parece necesario en el tema de hoy. Sobre todo porque no pretendo dogmatizar, cerrar círculos o hacer aseveraciones demasiado firmes, sino acercarme a esos límites del arte actual.

Empezamos por unas palabras que ya he reproducido en otras ocasiones por lo contundentes que resultan. Son de Arthur Danto, profesor emérito de filosofía de la Universidad de Columbia, Nueva York, que comienza un artículo del año 1995 con esta frase: «El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica»<sup>3</sup>.

Años más tarde publicó su libro: *Después del fin del arte*<sup>4</sup> defendiendo que «La historia del arte ha estado articulada en tres épocas: la era de la imitación en que predomina la verdad visual, la era de las ideologías, del dogmatismo, de los manifiestos modernistas y la era posthistórica, en la que todo vale»<sup>5</sup>. Ahora estamos en la era posthistórica en la que según Danto los filósofos nos tienen que ayudar a entender el arte, porque esa afirmación de que todo puede ser arte produce, sin duda, cierto desasosiego y perplejidad, y replantea, sobre todo, la esencia del arte desde su posible existencia. Y añade: «El momento posthistórico es que no hay ya más un límite de la historia. Nada está cerrado... El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia,

<sup>3</sup> Arthur C. Danto, «El final del arte», en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.

<sup>4</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 36.

<sup>5</sup> José Luis Molinuelo, *El Cultural*, ABC, 2.1.2000.

al menos (y tal vez sólo) en arte»<sup>6</sup>. Danto, como él mismo comenta, parte de las reflexiones sobre el fin del arte que ya realizó el filósofo Hegel:

«Hegel afirmó de un modo bastante inequívoco que el arte como tal, o al menos su plasmación más elevada, había llegado prácticamente a su fin como etapa histórica, aunque no llegó a predecir que no habría más obras de arte. Es posible que pensara, convencido como estaba de que esta asombrosa tesis era cierta, que no tenía nada que decir sobre esas obras venideras, unas obras que probablemente se producirían de maneras que él no podía prever y se disfrutarían de maneras que no podía comprender»<sup>7</sup>.

## 2. ALGUNOS ANTECEDENTES DEL FIN DEL ARTE Y LA FUSIÓN DE LO DIFERENTE

Pero no es nueva esta mirada apocalíptica ya que los poetas y artistas dadás rompieron límites secundados por numerosos escritores, pintores y creadores de nuevas formas de expresión. Desde los «ready made» neoyorkinos de Marcel Duchamp que aún provocan un cierto desencanto a quien no quiere someterse a su iconoclasta relación directa de vida=arte; a las obras «mertz» de Kurt Schwitters realizadas en Hannover, con la estética acumulativa al utilizar e intercambiar el residuo y la basura con otras realidades de arte visual, en la segunda década del siglo xx. O en los años sesenta y comienzo de los setenta del mismo siglo cuando los artistas conceptuales y fluxistas volvieron a la afirmación vida=arte y lo hicieron a través de acciones vitales, de performances y happening, de collages y dé-coll/ages, como las que se realizaron organizadas por la Smolin Gallery de Nueva York con artistas pop como George Segal o fluxistas como Dik Higgins y Ben Patterson<sup>8</sup>, o los happening, ambientes y conciertos Fluxus, hechos en Alemania y otros países europeos. En una fotografía vemos al artista Wolf Vostell (Leverkussen, 1932-Berlín, 1998) en el Festival internacional de Música Fluxus (que también denominaron Música Novísima), de Dusseldorf (Alemania, 1963) realizando una Acción-Música-Dé-coll/age, denominada «Kleenex», cuando frotaba revistas internacionales con tetracloruro, y lanzaba bombillas contra un cristal que se situaba entre el artista y el público asistente, produciendo un gran ruido «cotidiano» pues llevaba micrófonos en las muñecas<sup>9</sup> (fig. 1). Y en otra a Allam Kaprow cosiendo un plato a una tela, al participar, junto a otros artistas y

<sup>6</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, op. cit., p. 20.

<sup>7</sup> Arthur C. Danto, «El final del arte», en *El Paseante*, 1995, op. cit.

<sup>8</sup> M.<sup>a</sup> del Mar Lozano Bartolozzi y Josefa Cortés Morillo, «Contenedores de conceptos y realidades. Las cajas de proyectos del Archivo Happening Vostell», *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo*, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2008. (En prensa).

<sup>9</sup> José Iges, «Movimiento que produce música. Música igual a vida. Reflexiones ante la música de Wolf Vostell», *Vostell y la Música*, Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2004, pp. 31-55.

amigos, en el dé-coll/age happening: «Berlin Fieber» del propio Wolf Vostell, realizado el 14 de septiembre de 1973 para el festival ADA (Accionen Der Avantgarde. Acciones de Vanguardia) de Berlín (fig. 2)<sup>10</sup>.

Fluxus, cuya palabra significa flujo, fluir, es un movimiento que nació a principios de los sesenta como forma de arte total. Como expresión energética de actitudes vitales con palpito y desde la observación del entorno. Fluxus es teatro, danza, expresión corporal, sonidos concretos y ruidos... desarrollados con total libertad. Apoyando nuevas formas de conducta y de pensamientos sobre la naturaleza de cualquier acción. Un arte que transcurre y se produce en tiempo real. Sus autores son músicos, poetas, artistas de plástica y danza, actores, pensadores, de distintos países y con domicilios transfronterizos.

Sobre dicho movimiento, Michel Giroud introdujo unas palabras muy definitorias en el catálogo de la Colección Fluxus del Museo Vostell Malpartida:

«Algunos principios señalan un aire común, a pesar de las divergencias y divisiones tan útiles: el nomadismo (la movilidad permanente), la mundialidad (todas las culturas son válidas), la interactividad (los intercambios constituyen este espíritu lúdico), la intermedia (el destierro de todas las especialidades, en la intersección de los dominios definidos), la inventiva (la imaginación de las situaciones), la actividad (acciones, intervenciones, juegos), la utopía (el sueño y el proyecto posible de otro mundo fuera de todo poder restrictivo y autoritario)»<sup>11</sup>.

### 3. EL ARTISTA SE INTERROGA, EL ARTISTA INTERROGA AL OTRO, EL ARTISTA INTERROGA AL ARTISTA

Volvamos de nuevo a Arthur C. Danto cuando afirma: «Nuestra era –posmoderna en cronología histórica, aunque no en estilo– consiste por el contrario, en la disolución de los límites. Esto es lo que convierte a Duchamp en su profeta, ya que superó la frontera entre el arte y los objetos corrientes, al menos en principio. En la práctica, Duchamp sólo estaba interesado en algunos tipos de objetos corrientes...»<sup>12</sup>.

Una era en la que los artistas se interrogan a sí mismos. Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986), artista conceptual por antonomasia, lo hizo en una de sus acciones, al situarse en un rincón expositivo cerrado por vidrios, de la galería Schmela de Düsseldorf en 1965, con la cabeza cubierta con miel y

<sup>10</sup> M.º del Mar Lozano Bartolozzi y Josefa Cortés Morillo, «Contenedores de conceptos y realidades. Las cajas de proyectos del Archivo Happening Vostell», *op. cit.*

<sup>11</sup> Michel Giroud, «Fluxhap» en VV.AA., *Fluxus y Di Maggio en el Museo Vostell Malpartida*. Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Badajoz, 1998, p. 24.

<sup>12</sup> Arthur C. Danto, *La distancia entre el arte y la vida*. Fundación ICO, Madrid, 2005, p. 11.

polvo de oro, y con una liebre muerta en sus brazos a la que murmuraba impresiones sobre los cuadros que los rodeaban y que podían oírse a través de un micrófono situado bajo el cojín de su asiento. El abrazo y la comunicación unía a Beuys con la naturaleza animal.

Y en que los artistas son autores y espectadores comprometidos consigo mismos, con el arte y con el mundo, por lo que nos obligan a mirar pensando. Lo hacen desde su propia imagen, lo hemos observado con Beuys o lo vemos con el interesante artista mexicano Francisco Toledo (Juchitán, Oaxaca, 1940) (fig. 3), expresionista, neosurrealista y conceptual, que una de las decenas de veces que se ha autorretratado lo ha hecho mirándose en un espejo para conocerse más profundamente, pero pintando también la duplicidad del espejo, un intermediario de esa realidad tantas veces utilizado para hacer entrar en el cuadro otras realidades, aunque el arte es también un equívoco reflejo especular, y aquí, el espejo, añade otro retrato de Toledo.

Otros se interrogan en comunión con la naturaleza vegetal como el portugués Alberto Carneiro (Coronado, 1937), autor muy poético de «land art», a veces desde la experiencia body-art; que realiza ambientes correspondientes a ciclos de complicidad entre el artista y la naturaleza. Ejemplo (fig. 4) fue su exposición en Oporto del año 2003, donde, bajo el título «Mi cuerpo vegetal», mostró, entre otras obras, 21 esculturas sacadas de un único árbol secular, un castaño, concebido como una figura simbólica de mandala, «dando lugar a un nuevo paisaje»<sup>13</sup> conceptual del universo. O la exposición «Los caminos del agua y del cuerpo sobre la tierra» (fig. 5), que supuso el fin de un recorrido hecho por él en una zona territorial de la isla de Madeira y mostrado en la Exposición Antológica (1968-2003) celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo, Fortaleza de Santiago, de la capital: Funchal, el mismo año 2003, con fotografías, elementos vegetales al natural, cristales con textos y espejos que multiplicaban las miradas para que el registro fuera tanto real como mental, añadiendo las frases: «En el horizonte de tu mirar está el ser de este paisaje» y «En ti la vida hará de este momento tu arte». Carneiro invitaba a que el espectador, en la sala, con sus propias observaciones, fuera participante del proceso artístico<sup>14</sup>.

Pero incluso la naturaleza es analizada y mantenida tras su muerte, convertida en una simulación, gracias a la informática y a la inteligencia artificial constituyendo arte biotecnológico, como en la instalación «Life Support Systems-Vanda» (2004) (fig. 6), del artista, establecido en Holanda, Mateusz Herczka (Bydgoszcz, Polonia, 1970), donde se utilizan orquídeas vandas naturales, como sujetos de un sistema de transformación vital. El comportamiento de la planta

<sup>13</sup> Fernando Francés, «Territorios do pensamento», *Alberto Carneiro*, Galería Fernando Santos, Oporto, 2003, p. 9.

<sup>14</sup> Alexandre Melo, *Alberto Carneiro*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

es registrado mediante unos sensores para luego simular, gracias a algoritmos de redes neuronales artificiales, su comportamiento de manera digital. La información es guardada finalmente por una Microsoft Xbox que la almacena y realiza la simulación; de tal manera que después, aunque mueran las plantas, pueden seguir existiendo como organismo virtual con su propio sistema de señales vitales, constituyendo una construcción en la que ciencia es igual a estética. La instalación fue adquirida por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz.

Los artistas insisten en que el proceso artístico se llene de relaciones, y en la obra final se produzca la interrogación del propio espectador que es obligado real o subliminalmente a ello. Un ejemplo fue hacerlo sobre las reacciones de la condición humana con seres de mundos mentales diferentes en la serie de Yishai Jusidman (México, D.F., 1963) titulada «Bajo tratamiento» (1997-1999) (fig. 7), realizada en el hospital Fray Bernardino Álvarez de la ciudad de México. Se trataba de un acercamiento emotivo a enfermos que tuvieron en sus manos libros de arte en los que eligieron sus obras preferidas (por ejemplo «Las Hilanderas» de Velázquez). El resultado fueron dípticos pintados en los que, como explica el autor: «El espectador de estos dípticos se ve obligado a aproximarse a ellos a partir de las relaciones tejidas entre la minuciosa pero retraída presencia de los psicóticos retratados, la información clínica que de ellos tenemos y las pinturas reproducidas en los libros que ellos escogieron»<sup>15</sup>. Una situación que lleva a comprobar cómo se conciben espacios artísticos en los que se va de la realidad a la sublimación a través de forzar ciertos imaginarios comunes e indiscutiblemente interesantes. Velázquez da aquí soporte real a un universo simbólico.

En las últimas décadas el arte como puro ejercicio de abstracción o de representación, como sujeto o como objeto, no hay mucha diferencia entre uno y otro, ha sido denostado, atacado, por los críticos, los filósofos, pero no ha sido anulado sino que tras la provocación ha renacido de sus propias cenizas con nuevos estigmas y condición posmoderna. Lo ha hecho en muchos casos con una nueva apropiación de citas, recursos ajenos y combinación de estilos, es decir una apropiación de las ruinas de la modernidad. Tal y como dice el filósofo Hans-Georg Gadamer: «El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado»<sup>16</sup>. Recuerda así la necesidad humana de crear obras y metáforas más o menos reconocibles aunque sean solamente desde el punto de vista conceptual o también desde la evidencia más desacralizada y aparentemente pueril. Y hoy la mirada hacia la historia del arte y sus ancestros funciona con transversalidad y con mestizajes.

<sup>15</sup> Yishai Jusidman, «Bajo tratamiento», en VV.AA., *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 72.

<sup>16</sup> Palabras de Gadamer citadas en José Luis Molinuelo, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998, p. 110.

#### 4. INTERROGACIONES Y MESTIZAJES

Afirmar el fin del arte no supone otra cosa que confirmar la fusión de diferentes fuentes de expresión, épocas y lenguajes; el llamado mestizaje y la internacionalización tanto en la procedencia como en la difusión. Al respecto el «curator» (comisario) y director de centros de arte contemporáneo mexicanos, Guillermo Santamarina escribe cómo se ha llegado a: «Un nuevo alcance conceptual al orden internacional que promete, si no una conexión directa a la imagen del progreso, al menos cierta capacidad de ubicaciones éticas y morales en la gran cédula de culturas comunes; con la garantía de la discrepancia institucional comunicable, y –afortunadamente– reconociendo el saludable ejercicio de la heterogeneidad (residuo de la que aún hoy otorgan al universo las vanguardias artísticas de siglos pasados)<sup>17</sup>. Recordemos el cubismo con sus collages y ensamblajes o el dadaísmo, el arte conceptual de los años sesenta o el postconceptualismo actual.

Hoy hablamos también de Arte Sonoro. El músico John Cage (Los Ángeles, 1912-Nueva York, 1992), discípulo de Schöenberg, influido por la filosofía oriental, por su valor de la meditación y la introspección, compuso en 1952 la obra para piano «Cuatro minutos, treinta y tres segundos de silencio». «David Tudor la interpretó en tres movimientos de 30”, 2’ 23” y 1’40”, indicando el inicio y el final de cada movimiento cerrando y abriendo la tapa del piano». Los ruidos ajenos al instrumento, eran los sonidos musicales, planteados como elementos aculturales y fruto del azar. «La música que prefiero, incluso más que la mía, es la que escuchamos cuando estamos en silencio» (John Cage).

Influyó en lo que otros artistas buscaban entonces: crear espacios sonoros, hacer experiencias sonoras/visuales, y también desarrollar óperas fluxus. Como la de la artista fluxista japonesa Takako Saito (1929), H.A.H.A.H.O.H.O. AAA.OOO., interpretada bajo su dirección por los asistentes que eran invitados a cubrirse los ojos con una tela blanca y emitir vocalizaciones imitando a la artista, con motivo de la inauguración de la Colección Fluxus Gino di Maggio, en el Museo Vostell Malpartida, el año 1998 (fig. 8).

Y hablamos de Arte InterMedia. Un término, «inter-media», introducido por Dick Higgins en un ensayo de 1966 y generalizado para aquellas formas de creación que relacionan distintos medios, música, performance, danza, artes plásticas, fotografía, nuevas tecnologías, eliminando las fronteras con el resultado de mestizajes e hibridaciones.

<sup>17</sup> Guillermo Santamarina, «Panchito en Baviera (o un condensado de reflexiones sobre viejas y nuevas estrategias, internacionalismo y, desde luego, obligaciones en el arte mexicano)» en *Exit México*, Madrid, 2005, p. 82.

En las muestras expositivas, ferias de arte y certámenes, la fotografía ocupa un lugar muy frecuente y consolidado. Lo hace como medio autónomo de técnicas diversas analógicas o digitales, pero también como elemento mixto con otras formas y técnicas plásticas y visuales. Y sobre todo se ha generalizado el vídeo Art y el Net Art o arte digital, pues en los últimos años se han utilizado todos estos medios con una inmersión en Internet como espacio de comunicación y de producción.

Recordemos la performance del artista, digital y electrónico, mexicano Rafael Lozano-Hemmer (México D.F., 1967), que vive en México, Canadá y España al tener antecedentes familiares en nuestro país, llamada «Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional 4». Una instalación interactiva o escultura virtual realizada por primera vez para celebrar el comienzo del año 2000 en la vibrante –por la diversidad de instituciones y personas allí presentes con una intensa actividad diaria– Plaza del Zócalo de México, con 18 cañones de luz que fueron controlados por el público internauta, al que se daba entrada tras una solicitud previa, a través del sitio web: [www.lozano-hemmer.com](http://www.lozano-hemmer.com), para hacer sus propias esculturas de luz, siendo 800.000 las personas que participaron (fig. 9). La luz y sus juegos visuales se veían a 15 km de distancia a la redonda, y a través de Internet por tres cámaras digitales que recogían la performance. El autor llama a sus obras «antimonumentos de agenciación alienígena». El lugar donde se desarrollaron las formas intangibles, envolvía al espectador con una ambientación que subyugaba.

Esta empresa espectacular y casi planetaria se repitió después en Vitoria, al inaugurar ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002), en Lyon y Dublín, a causa de otros eventos. Esta necesaria interactividad, práctica en redes y uso de la electrónica, cabe como actuación del llamado Ars Electrónica.

El mismo artista, cuya obra fue la protagonista absoluta del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia de 2007, presentó en ARCO 2008 una obra titulada «Reporters with borders» (Periodistas con fronteras) que pertenece a la serie «Shadow boxes» (Cajas de sombras), comenzada en 2005. Estaba formada por vídeos emitidos, que configuraban un panel, de 80 x 100 cm, de numerosas imágenes visualizadas simultáneamente. Proyectaban la actividad de diversos presentadores de televisión de diferentes países latinoamericanos que hablaban ante la cámara y eran visualizados con sonido simultáneo. Se trataba de un testimonio de la comunicación/incomunicación globalizada gracias a interaccionar contextos multimedia. Si el público se alejaba de la obra ésta se oscurecía, no había emisión, al acercarse funcionaba, por lo que la visión dependía de una actitud interactiva. Su formato provocaba una gran expectación. La estética del autor ha sido definida como «arquitectura relacio-



nal» ya que busca una conceptualización de espacios o medios como Internet, en los que las personas pueden relacionarse o evidenciar su imposibilidad de hacerlo.

Hoy se han creado y están en proyecto importantes centros de artes audiovisuales como un paso más en la fervorosa construcción de museos, centros y fundaciones de arte contemporáneo, sucedida desde los años ochenta a la actualidad, para recoger los nuevos medios de expresión. El Ministerio de Cultura tiene en proyecto un Centro de artes visuales y de la fotografía que se ubicará en Madrid. Centros que en algunos casos funcionan como factorías para artistas y espacios alternativos, para celebrar encuentros con reflexiones teóricas, foros de debate, y participar de una globalización informativa, como un contexto compartido. Quizás sea una forma de afirmar la necesaria dispersión de los artistas actuales para participar de una crítica internacional.

Como comprobamos el arte se vale de recursos de ingeniería informática, de artilugios preparados por ingenieros industriales, informáticos, electrónicos, y todo tipo de avances tecnológicos, que nos llevan a la fascinación. El año 2005 asistimos a la representación «Órgano de Luz» (fig. 10), concierto dramatizado sobre el mito de Prometeo, del Festival de Teatro Clásico de Mérida, donde la Orquesta de Extremadura interpretaba obras de Beethoven, Ricardo Strauss y Pedro Alcalde, mientras impresionantes figuras «intermedias» de la Fura dels Baus, como la marioneta cósmica que representaba a Prometeo, un maniquí metafísico del siglo XXI, y un grupo de actores, emergían por detrás de la escena ayudados por una grúa, con una belleza singular, junto a pirotecnia y proyección de vídeos, o formaban redes geométricas, con puntos de luz y color, de personas sujetas configurando un tejido en el aire. Si bien la técnica no ha significado siempre la mejora de las obras como se ha puesto en evidencia al comparar obras fluxus de los años sesenta y obras actuales de menor calado. O en películas actuales con exceso de técnica que no resultan ser mejores que las antiguas.

## 5. ¿ENTONCES, DÓNDE ESTÁ EL ARTE?

Arthur C. Danto se lo pregunta. Pero, sin embargo, la pintura no ha muerto y se valora indudablemente, como lo demuestra el mercado del arte internacional. Fue relevante que en la Bienal de Venecia del 2005 la comisaria de la muestra seleccionó obra de pintores como Francis Bacon o Juan Uslé. Aunque en la del 2007 fueron abundantes las instalaciones, fotografías y vídeos conceptuales, también estuvieron las pinturas con virtuosos trompe-l'oeil de Claudio Bravo que llenaba al completo el pabellón de Chile o las pinturas de Martin Kippenberger.

Porque la historia pesa en nuestro presente. Como dice Jean Baudrillard:

«Cuando se congela el futuro, y hasta el presente se congela ya, suben a la superficie todos los elementos del pasado. El problema se convierte entonces en el de los residuos. No sólo se plantea en lo que a sustancias materiales se refiere, incluidas las nucleares, sino en lo tocante a las ideologías difuntas, las utopías trasnochadas, los conceptos muertos, las ideas fósiles que continúan contaminando nuestro espacio mental. Los residuos históricos e intelectuales representan un problema mucho más grave aún que los residuos industriales. ¿Quién nos librará de las sedimentaciones de la estulticia secular. En cuanto a la historia, ese residuo vivo, ese monstruo agonizante que sigue dilatándose una vez muerto, como el cadáver de Ionesco, ¿Cómo librarnos de él?»<sup>18</sup>.

Si bien, insisto, la ilusión actual del arte ha sido querer superar la pintura, la escultura y las utopías ideológicas de las vanguardias históricas; algo así se denuncia en la obra del murciano Miguel Fructuoso (Murcia, 1971): «El Mono dice no a las utopías» (fig. 11), defendiendo con ironía, bajo mi propia lectura, una nueva utopía artístico-social, por medio de la performance, instalación, vídeo, la fusión y mezcla de géneros. Pero también estas manifestaciones se consumen a sí mismas y son fruto de sus propias máscaras. Sobre todo las instalaciones se han generalizado incurriendo en la contaminación con el mundo del teatro, incidiendo en la escenificación y en el acontecimiento, en la sucesión y el proceso. Y en el arte con actitud iconoclasta, que parte del propio medio de la imagen popular más o menos complaciente o por el contrario agresiva o subversiva al valerse de la historieta o cómic, las películas de dibujos animados, la publicidad.

Arthur C. Danto ha escrito en varias ocasiones sobre el impacto que le produjeron las «Cajas Brillo» de Andy Warhol que contempló amontonadas y expuestas en una galería de Nueva York, en 1964 (unas cajas en origen de cartón que encierran las esponjas Brillo, para trasportarlas a los supermercados, aunque Warhol las hizo de madera). Se ha fotografiado junto a ellas y las ha convertido en un icono de sus ensayos sobre el fin o la fragilidad del discurso artístico contemporáneo y por extensión, como él mismo ha escrito en «una de las «estrellas», para emplear un término muy querido por Warhol, del arte de finales del siglo xx»<sup>19</sup>.

El arte pop o arte popular está omnipresente en el arte actual y fue otra de las vías abiertas en los sesenta del siglo xx sobre la relación Arte=Vida. Pero la diferencia con el fluxus o el minimalismo es que los artistas pop «reconocían

<sup>18</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 46. Reproducida por Miguel Fernández Campón en: «Andy Warhol: Ser de transparencias, espacio holográfico y utopía realizada», *Revista Norba-Arte*, n.º XXVI, Universidad de Extremadura, 2006, p. 241.

<sup>19</sup> Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja Brillo*, Akal, Madrid, 2003, p. 13.

que la vida contemporánea se definía por las imágenes de la producción en masa. De modo que su intención era la de eliminar la brecha entre las imágenes vernáculas y el arte elevado»<sup>20</sup>.

El kistch, el mal gusto, la extravagancia, la imagen de lo soñado, del consumismo, la influencia de los medios de comunicación y sus anuncios, hablan de la impregnación de nuestro entorno, de la obsolescencia y del fin de la belleza. Nos lo contaba el suicidio, con una pistola, del payaso Krusty de los Simpson (fig. 12), obra del artista pop Eugenio Merino (Madrid, 1975), que se nos mostraba en la feria cacereña Foro Sur del año 2005: «Para mí, el arte es un espectáculo, sobre todo en una feria, en la que hay que hacerse un hueco entre tanta oferta» decía. Aunque poco tenga de estético, si atendemos a cánones tradicionales, se trataba de hacer un guiño ácido, a una sociedad que vive bajo el efecto del consumo y del escenario. Algunos lo fotografiaban para enseñársela a sus hijos pequeños, para otros fue una imagen trágica. Como la de las figuras escultóricas de «locos» del salmantino Enrique Marty (Salamanca, 1969), autor impactante y escenográfico de personajes demasiado explícitos hechos en poliuretano, óleo, ropas y pelo natural, con sangre, que tienen expresiones siniestras y de enajenación (fig. 13).

Como afirma Wendy Steiner, sobre la metáfora «La verdadera manera de representar la realidad no es representarla, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión [...]. Esta manera de pensar es la base del movimiento moderno hacia lo concreto, e inmediatamente reavivó la latente analogía pintura-literatura»<sup>21</sup>.

También en ARCO 2008 una de las «estrellas» fue la obra «Concept Car» de Thomas Hirschhorn (Berna, 1957). Un artista que ha trabajado en numerosos escenarios internacionales, realizando instalaciones pensadas en función del lugar que van a ocupar. La pieza fue comprada rápidamente y a un alto precio, 130.000 euros. Es un coche «tuneado», repleto de objetos pegados, arrimados, introducidos, como bolas brillantes de discoteca, libros de filósofos, banderas, pegatinas de todo tipo, con su estética habitual de la acumulación, que enlaza con la tradición dadaísta y conceptual, y en esta ocasión con un arte pop muy irónico (fig. 14).

Pero además de la mimesis como medio de sublimación, de perfección, de captar la realidad, se ha pasado a considerar que no solamente la presencia de la obra es suficiente sino incluso un testimonio de su memoria y recuerdo pos-

<sup>20</sup> Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja Brillo*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> Wendy Steiner, «La analogía entre la pintura y la literatura», en Gilman y otros, *Literatura y pintura*, Arco/libros, Madrid, 2000, p. 48.

terior. Santiago Sierra (Madrid, 1966), que vive en México desde 1995, realizó, coincidiendo con la feria de arte de Cáceres Foro Sur, el año 2004, la acción-ambiente: «586 horas de trabajo» (fig. 15). Un cubo macizo de 400 x 400 cm pintado de negro, instalado en el corazón de la ciudad histórica, junto al Museo de Cáceres. Era un reto aparentemente minimalista, frío, pero con un mensaje crítico-social (siempre presente en sus obras); la idea del trabajo invertido en cualquier elemento del entorno y su relación con el mercado capitalista. Una obra en la que no había cualidades formales ni aparentemente retóricas; un objeto, un cubo, que tenía significado en cuanto a ser un signo, que desde su simplicidad se había convertido en un discurso sociológico. En una cara de la obra se pusieron las horas invertidas en ella con letras metálicas; era el mensaje que llenaba de contenido el cubo. Fotografiada fue luego convertida en memoria intangible. Las fotos se expusieron, para su venta, en un stand de la misma feria un año después (fig. 16).

Esto nos conduce asimismo a que hablemos de la abundancia de instalaciones, que deben ser entendidas no como cualquier objeto realizado en un lugar, sino como obras que se interconectan con el contexto o escenario que las rodea; que adquieren así un carácter simbólico por ser el lugar donde el artista pasa un tiempo, impregnándolo, culturizándolo, interactuando.

## 6. ¿ARTE O COMUNICACIÓN?

Con las instalaciones se expanden las nuevas estrategias de comunicación. Los contactos entre el artista y el espectador. Artistas, críticos, curators, coleccionistas, configuran el arte actual. También el coleccionista con sus asesores. Los historiadores y los filósofos lo explican. El comisario o curator legitima al artista que expone. Cobra un papel también de creador. Realiza las gestiones, los contactos, la búsqueda de los textos adecuados, a veces la puesta en escena, elige al diseñador de las paredes, de las peanas. Da nombre a la muestra, crea su discurso. Se une el mercado internacional a través de las ferias, las bienales, las fundaciones, bancos, museos y centros de arte contemporáneo, que condicionan a los artistas que intentan transitar por un escenario internacional para verse consolidados. Como las estrellas de ópera o de música pop, los artistas plásticos intentan participar de esa «movida» internacional.

Dice Pablo Helguera: «La carrera del artista contemporáneo, en su peor versión, se asemeja más bien a la de un proselitismo nómada permanente por todo el mundo, un esfuerzo utópico de omnipresencia en todos los sitios donde se aparece la comunidad artística. En sus peores repercusiones, la obra de ciertos artistas que incurren en la fiebre festivalista es que la obra decae en la mera ocurrencia, en la solución formal donde el sustento conceptual es meramente anecdótico». Y añade: «La clave para preservar la relevancia de su men-

saje radica en mantenerse con los pies en la tierra, y no dejarse domesticar por los caprichos del mercado del arte que convierte a las ideas en anécdotas y a sus obras en souvenirs»<sup>22</sup>.

Con motivo de la Feria Foro Sur del año 2002, se desarrolló el proyecto «Show y Basura», un conjunto de «acciones, emplazamientos y briconsejos», comisariados por el crítico y profesor Fernando Castro Flores, que resultaron totalmente efímeras. El testimonio permanente o residuo de las obras fue un libro escrito por el propio comisario: «Nostalgias del traperero y otros textos contra la cultura del espectáculo.» El escritor Tom Wolf ya criticaba en «La palabra pintada»<sup>23</sup> (1975) a los críticos: «¿Teorías? Eran más que teorías, eran edificios mentales. No (...) eran castillos en el aire... papiros en las pirámides, algo frágil... comparable en su fantástico refinamiento a la escolástica medieval»<sup>24</sup>. Una ironía gráfica del profesor universitario y ensayista mexicano, Heriberto Yepes, en la que afirma: «Un artista: Nace, Se Hace, Se Compra», viene muy bien al caso.

Pero también están los espacios alternativos. Los pintores de graffiti, los muralistas callejeros, los anuncios y su reutilización conceptual; que han caído en la contradicción de pintar en muros dispuestos por las instituciones para que desarrollen su «arte» sin ser un peligro social. Y quién sabe, los artistas contemporáneos nos conducen a mirar espectáculos que se alejan de lo tradicionalmente maravilloso para que nos sensibilicemos hacia otros hechos, mientras que la belleza de épocas pasadas subyuga más a seres irracionales como un perro al que yo misma fotografié admirada de cómo contemplaba fijamente las fuentes del jardín del palacio de Caserta, cercano a Nápoles (fig. 17).

Al espectador se le exige una postura activa. En las páginas que le dedicaba un suplemento semanal a una exposición de Francis Alÿs (Amberes, 1959), artista belga afincado en México sobre el que luego volveremos, realizada el año 2005 en el MACBA, se había escrito: «De ahí que la exposición sea una puesta en escena, un itinerario de imágenes diversas cuyo sentido último está en el espectador»<sup>25</sup>. Y así el significado está cada vez más ligado a un entorno y a un contexto. Un entorno que el artista también nos puede hacer mirar de otra forma, como el paisaje «domesticado» por Florentino Díaz (Fresnedoso de Ibor, 1954) en la autovía A-66 entre Cáceres y Plasencia, gracias a su obra «Casa-cómoda para mirar el paisaje» que constituye una pantalla visual (fig. 18).

<sup>22</sup> Pablo Helguera. «La generación XX y su doble encrucijada», *Exit México*, op. cit., p. 97.

<sup>23</sup> Tom Wolf, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1975.

<sup>24</sup> Tom Wolf, *La palabra pintada*, op. cit. (5.ª edición), 2004, pp. 57-58.

<sup>25</sup> *El Cultural de ABC*, 2-6-2005.

## 7. ¿EL ARTISTA AUTOR O EL CURATOR ARTISTA?

Pero en el debate está también la pregunta: ¿Quién realiza la obra? Pues puede llegar a resultar indiferente la presencia del creador, aunque se trate de un artista vivo, cuando sin embargo requiere un montaje. El galerista, el director del museo o el curator de la exposición, suplen esta situación. Las fotografías del catálogo de la exposición Yoko Ono Tajo y Yoko Ono Ebro, celebrada en año 2000 en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres y en el Palacio de Sástago en Zaragoza (fig. 19)<sup>26</sup>, incluyen los montajes de las instalaciones que hizo el curator con los directores de ambos espacios culturales, los cuales buscaron las piedras adecuadas de los ríos mencionados y las ordenaron en el suelo, colocaron unos cables a modo de rayos de sol, unas cruces, etc.

Jerónima Martínez, propietaria de la Galería Mayor de Mallorca, explicaba en Foro Sur 2005, cómo ella misma hace, una y otra vez, una obra de Eva Loozt, con 5 sacos de 25 kilos, de polvo de sílice, cada uno, que debe derramar sobre una superficie cóncava horadada por numerosos agujeros de diverso calibre, para que quede con unas determinadas formas al exponerla en la galería (fig. 20).

El arte de los noventa del siglo xx y primera década del segundo milenio se encuentra para algunos en el llamado neoconceptualismo. En la investigación sobre el lenguaje, el artificio, la naturaleza. Y ya vemos cómo es un arte variopinto, heterogéneo, polimorfo.

## 8. IDENTIDAD, GÉNERO, MUERTE, MINORÍAS, NOMADISMO

También están presentes varios conceptos que tratan de analizar los problemas del mundo actual. Por ejemplo el de la identidad y el análisis de la huella de uno mismo. El ego del artista, el rol del artista y de los personajes sociales y culturales que lo rodean. Cada uno con su historia, como hemos visto al principio. Pero también con un nuevo romanticismo no idealista, sin dramatismo, con el presente tomando toda la fuerza. Con algo de antropofagia exterior y de retroalimentación de la propia naturaleza. El artista neoconceptual mexicano Gabriel Orozco (Jalapa, Veracruz, México, 1962) trabaja con distintas materias, objetos, seres y realiza fotografías de ellos a modo de «voyeur», siendo la realidad física de la imagen, la realidad observada, la realidad que es mirada, la realidad que deja la huella de la imagen más allá de sí mismo, la obra que le interesa. En ocasiones las fotos son de huellas propias, como una interacción vital y mental que es universalizada. En «Mi mano es la memoria del espacio» fotografió la sombra de su mano simulada en el vacío de una gran superficie

<sup>26</sup> Pablo J. Rico, *Yoko Ono Ebro*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

en abanico formada por cucharillas de palos de helados: «como el límite entre el cuerpo ausente y su extensión dentro del mundo»<sup>27</sup> (fig. 21).

Si en los años ochenta y comienzo de los noventa el debate sobre la identidad nacional era constante, recordemos cuadros como «Buey suelto» (2004) de José Bedia (La Habana, Cuba, 1959) artista postconceptual que reside en Estados Unidos (fig. 22); hoy esa identidad viene mezclada con la mencionada identificación del yo, con la cultura marginal y el antes comentado arte pop, lo cual es, por otro lado, un referente en los mercados internacionales de los artistas iberoamericanos.

Artistas que buscan en numerosas ocasiones reivindicar su gran importancia como autores de vanguardias, neovanguardias y posmodernidad, con personalidad propia y gran compromiso con el entorno. Como se ha visto en la exposición de 24 artistas latinoamericanos titulada: «No es neutral», celebrada en el Centro Tabakalera de San Sebastián (julio-octubre 2008) con fondos de la colección Daros-Latinoamérica de Zurich.

Otros temas y técnicas son igualmente motivo de nuevos itinerarios artísticos, como la violencia, el dolor, las minorías indígenas, los homosexuales. El arte de género, el análisis de la condición femenina y la crítica feminista. Con ellos se reivindica además la posibilidad de la diferencia. A veces el arte quiere elevar a metáfora y símbolo la realidad pero otras no quiere ir más allá de la propia realidad. Decía John Cage: «El objeto es hecho, no símbolo».

No hay nada más impactante que estos temas que enlazan con el tema de la identidad. Quién no se impresionaba en la Feria de ARCO del 2005, al ver la instalación de la escultora afincada en Portugal, Joana Vasconcelos: «Burka» (2002), una escultura en la que un aparente cuerpo femenino cubierto por un burka, alusivo a las mujeres afganas, y debajo otras vestimentas occidentales, igualmente alienantes, incluido un traje de camuflaje de soldado norteamericano, era elevado cada cinco minutos con cables de acero a través de una estructura de hierro y después dejado caer, con fuerza y un ruido impactante (fig. 23).

Un argumento, que ya comenzó, como reivindicación de colectivos, en los años ochenta, en contextos conflictivos. Por ejemplo el colectivo de artistas, organizado en 1992, que viven y trabajan en La Paz (Bolivia), «Mujeres creando». Son feministas, anarquistas y beligerantes. Defienden la diversidad y diferente opción sexual; resolver la marginación de prostitutas, lesbianas e indígenas. Hicieron una serie de performances el año 1999 en La Paz tituladas: «Dictadura, Justicia, Barbies, Utopía, Lesbianismo, Racismo, Cooperación Inter-

---

<sup>27</sup> Jean Fisher, «El sueño de la vigilia», AA.VV. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Ed. Turner, Madrid, 2005, p. 31.

nacional»<sup>28</sup>. O la serie de performances dedicadas al motivo que en Ciudad Juárez saltó a los medios a comienzos del siglo XXI por unos terribles sucesos: 380 mujeres fueron asesinadas de forma violenta y 600 desaparecidas, pero en la mayor parte los casos no fueron resueltos<sup>29</sup>. Sucesos sociopolíticos que generaron obras de arte para intentar exorcizar el recuerdo de esas mujeres.

Entre otras destacan las de Lorena Wolffer (México, 1971) que fue directora del principal centro de arte alternativo de México, Ex Teresa Arte Actual. En su performance «Mientras Dormíamos (el caso Juárez)», realizada en México, Finlandia, Gales, etc., tal como fue descrita después: «A través de un plumón quirúrgico, la artista plasmaba en su cuerpo el lugar exacto donde cada una de las mujeres había sido herida de muerte. Su escenario fue una morgue. La humillación, los golpes, las cortadas, los balazos y violaciones que sufrieron estas mujeres antes de ser asesinadas, logran reproducirse en el cuerpo de Wolffer, convirtiéndolo en un vehículo de protesta e indignación ante “la permisividad y silencio en el que ocurren los crímenes”. La acción se producía mientras se escuchaba el relato del expediente de cada víctima»<sup>30</sup>.

La artista brasileña Beth Moysés (Brasilia, 1960) realiza performances relacionadas con temas de género desde su mirada como mujer, denunciando la violencia sexista. En Cáceres desarrolló la titulada «Reconstruyendo sueños», el día 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, del año 2007. Un cortejo de mujeres vestidas con traje de novia llegó hasta el paseo de Cánovas, un espacio céntrico de la ciudad; se sentaron formando un corro y cosieron con hilo negro las líneas de su mano en los guantes blancos que llevaban enfundados; posteriormente se levantaron y arrojaron los guantes como gesto de liberación. «Mi trayectoria artística está dedicada a hacer una investigación sufrida por las mujeres en el ámbito doméstico, la violencia física y psíquica que sufre en su vida matrimonial. Mi producción (objetos, fotos, instalaciones, performance...) es siempre una forma de denuncia. Mi materia prima es el traje de novia, símbolo clave del imaginario femenino que marca un rito iniciático, un cambio en la vida de la mujer»<sup>31</sup> (fig. 24).

En Arco 2008 la artista americana, preocupada por el mundo de la mujer, Mary Coble interpretó una performance titulada: *Maker Madrid*, durante tres horas. Ella misma, situada en pie «Invitaba a los espectadores a escribir términos despectivos sobre su cuerpo que alguna vez hubieran sido dirigidos a ellos,

<sup>28</sup> MUSAC. *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*. Colección Vol. I. MUSAC, León, 2005, p. 480.

<sup>29</sup> Mónica Mayer, «México: una zona de alta densidad cultural», *Revista Artecontexto*. México. n.º 5, 2005, invierno, p. 10.

<sup>30</sup> Mónica Mayer, «México: una zona de alta densidad cultural», *op. cit.*, p. 10.

<sup>31</sup> Texto de Beth Moysés en *Braaaaasiitil cine-vídeo-performance-concierto*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Audiovisuales, Madrid, 2008.



o desprecios infligidos por ellos a otras personas». «Gracias a esta pieza, este espacio cultural actuará de catalizador en la formación de una historia colectiva sobre el lenguaje del odio», decía una hoja de papel que fue repartida. La artista ha realizado anteriormente otras piezas de performance en la misma línea de trabajo (fig. 25).

Indudablemente la performance es una forma de arte efímero, de arte de acción, de arte vivo, desarrollada en los años cincuenta y sesenta, que se ha puesto en primera línea en los años recientes, con una serie de hibridaciones. En la edición de la Feria Arco 2008, se ha realizado un programa concreto: «Performing Arco» al que pertenece la performance anteriormente explicada de Mary Coble.

Lo urbano es también motivo de reflexiones, de ironías, de tristezas, de nostalgias, de guiños, miradas cínicas y sociopolíticas. La foto de un MacDonal manipulada por ordenador, de Manolo Bautista (Lucena, 1974), convirtió esta cadena de restaurantes de comida rápida en un testimonio arqueológico lleno de artificio. Contrasta con la obra de Gabriel Orozco «Isla dentro de la isla» (1993). Las fotos aéreas de México que utilizó Melanie Smith (Poole, Reino Unido, 1965) (fig. 26) para su vídeo «Spiral City», nos presentan el hábitat marginal de la megalópolis como si estuviera sin habitantes, con la frialdad o la mirada filosófica y en algún caso irónica de Mondrian, pues quizás, como el artista del neoplasticismo, debemos ver en ellas un reflejo del cosmos, pero ahora bajo una constatación del fracaso humanista; de ese humanismo que caracterizó el triunfo de la Edad Moderna hoy ya perdida. Porque como dice Milan Kundera: «En Europa vivimos el fin de la Edad Moderna; el fin del individualismo; el fin del arte concebido como expresión de una originalidad personal irremplazable; un fin que anuncia una época de una uniformidad sin paragón»<sup>32</sup>.

Pero también son interesantes los artistas que hacen del deambular por la ciudad, de recorrerla personalmente su propuesta artística. Si Wolf Vostell en su Happening «Petite Ceinture» de 1962 invitaba a los participantes a recorrer toda la línea de un autobús urbano parisino para contemplar la ciudad con sus ruidos visuales y sonoros; Francis Alÿs se presenta fotografiado como un turista observador, en el Zócalo de México, junto a parados profesionales (un fontanero, un albañil), vendedores ambulantes y mendigos; y recorre la ciudad en un área determinada, por lo que se le ha llamado un vagabundo estético. Un vagabundo que camina desde su estudio por unas cuantas manzanas para recoger los residuos de la basura y reciclarla. Como resultado está su instalación: «45 Ghetto Collectors» (fig. 27) (2004), con sus llamados colectores u objetos formados por trozos de madera y latas, con imanes, que arrastra por el suelo y a los que se van pegando restos que

<sup>32</sup> Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 142.

tienen algo metálico; son imaginarios perros/camionetas de una ciudad que según el artista: «Es el lugar de las sensaciones y de los conflictos»<sup>33</sup>.

Y sobre todo hay que hablar de la muerte en el arte. Hay artistas que han querido enfrentarse a la imagen de la muerte desde distintas perspectivas. Francisco Toledo en su «Autorretrato-muerte» de 1999, se ve ante ella y la imagen que resulta al pintarse es terrorífica. Parece corroborar las palabras de Octavio Paz: «El mundo existe, la vida es la vida, la muerte es la muerte: todo es»<sup>34</sup>.

La segunda mitad del siglo xx vio aparecer nuevas formas de transformación del cuerpo humano por la ingeniería genética y la cirugía estética. Las intervenciones en el hombre son nuevas, las experiencias contadas con terror realizadas en tiempos de guerras y dictaduras son ya una realidad de la ciencia. El artista lo utiliza como reflexión y en el arte conceptual está cada vez más presente. El cuerpo es un tema de trabajo muy generalizado desde la década de los ochenta, incluso antes. Y más recientemente el arte del tatuaje, que comenzó como una tradición antropológica, después ha caracterizado a los fornidos trabajadores portuarios, posteriormente ha pasado a ser una marca de tribus urbanas, y hoy a ser una modalidad más de la «fashion» o moda y el arte.

La identidad, el cuerpo elemento activo de la obra, debe reencontrar su origen. En ese origen está también el mundo animal tan querido a las culturas americanas. De nuevo nos referimos a Francisco Toledo y a las fotografías tomadas al artista por Trine Ellitsgaard en El Pochote, frontalmente desnudo y cubierto por una piel de serpiente y otra de caimán, dejando que se vieran sus genitales sobre ellas (fig. 28) Se trataba de un metalenguaje para convertirlo en un hombre-caimán u hombre-cocodrilo, y sentirse con este enmascaramiento, unido al mundo animal y al cosmos. Para Toledo el hombre está íntimamente unido e igualado a la naturaleza animal y en sus obras aparecen insistentemente todo tipo de especies de animales. Además el falo alcanza un valor simbólico intenso y provocativo. La muerte, la vida y la naturaleza se relacionan<sup>35</sup>.

Sin olvidar la utilización de animales disecados, como un ataúd del artista belga Jean Fabre (Amberes, 1958), una escultura/instalación, formado por alas de escarabajos sobre madera y alas, patas y cabeza de cisne (fig. 29). Para el artista el escarabajo: «es una memoria imprescindible de la vida en este planeta», y le ofrece «la idea del exoesqueleto, de una nueva piel para el ser humano».

<sup>33</sup> Kevin Power, «Campos de minas en suelo mexicano», *Eco...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>34</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 212.

<sup>35</sup> M.ª del Mar Lozano Bartolozzi, «Cabalgando por caminos de la memoria desde imágenes del presente. Seis artistas latinoamericanos», *Imago Americae. Revista de Estudios del Imaginario*. Año I, Nº I, 2006. Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica –CEXECI–, Universidad de Guadalajara, Universidad de Florencia, Universidad Nacional de La Plata, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, pp. 127-129.

Un caso extremo de análisis de la muerte es el de Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963), fotógrafa, performer y autora de instalaciones como «el muro de 157 km de México-Tecali (Tecali, 1997), construido con mezcla de cemento y cadáveres de animales muertos en dicha carretera»; el «Entierro», un feto que dejó incluido en cemento (1999), a modo de pieza minimalista, o la «Lengua» con un «piercing» que expuso en colaboración con el grupo Semefo (Servicio Médico Forense) autor de varias performances muy violentas, plastificando la lengua de un joven punk fallecido a cambio de pagar su ataúd a la familia (fig. 30). Ella misma cuenta que le interesan los cadáveres y sus implicaciones socioculturales tratando de dar solidez a lo efímero, remitiéndose a «una sociedad en la que la violencia es casi un hábito y una alegoría y en donde la insensibilidad ante el dolor, a la falta de solidaridad y a la lucha individual está aumentando más y más»<sup>36</sup>.

O en temas del imaginario colectivo, como la calavera con dibujos geométricos de Gabriel Orozco «Papalotes negros» (fig. 31), que recuerda a las calaveras que se consumen en México como figuritas de azúcar cotidianamente y de manera especial el día de los Difuntos (fig. 32). Para el autor pertenece también a la cultura Heavy metal. Más reciente es la relación del provocativo y escatológico artista performer chileno, afincado en Dinamarca, Marco Evaristi (Santiago de Chile, 1963), con un condenado a muerte en Estados Unidos al que ha pedido acceda a donar su cadáver tras cumplirse la sentencia, para convertirlo en comida para peces que les será arrojada por los visitantes durante una exposición en la que reflexionará sobre la pena de muerte que el artista condena<sup>37</sup>.

Pero también está el tema de la emigración, no solamente en artistas emigrados fuera de sus territorios como Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) que salió de Cuba a los 12 años y cuya catarsis artística por no superar nunca ese extrañamiento, la llevó a formar huellas telúricas como esculturas efímeras en varios lugares, producto de performances con su cuerpo como protagonista. Ana recordando su infancia en Cuba afirmaba: «Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influido mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. Es a través de mis esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura»<sup>38</sup>. Y como ejemplo está su performance «Flores sobre cuerpo», en El Yagual, Oaxaca, México, 1973, en una tumba zapoteca donde se sumergió cubierta de flores parafrasean-

<sup>36</sup> Eco..., *op. cit.*, Comentarios tomados de los textos de Francisca Rivero Lake y de Maichael Nungesser, 2003, en la página 68.

<sup>37</sup> Anxo Lamela, «Arte extremo con un cadáver», *El Mundo*, 5 de septiembre de 2008.

<sup>38</sup> Gloria Moure et alter: *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, pp. 182-183.

do la muerte (fig. 33). O las esculturas rupestres o siluetas en la Cueva del Águila en el Parque Jaruco de La Habana de 1981, referencia a las diosas de la cultura taína. Una comunicación sentimental e íntima con el medio, la historia, la memoria. O en algunas obras del ya mencionado José Bedia como: «Estupor del cubanito en territorio ajeno» del año 2000.

Sino también la emigración como tema de marginación que produce vivencias sistemáticas, con la fuerza del sufrimiento que transmiten. Destaca una instalación<sup>39</sup> realizada en el conflictivo lugar de Tijuana (México). En la frontera con San Diego (Estados Unidos). En un lugar donde, como dice Heriberto Yépez: «No se sabe quién es quién»<sup>40</sup>. En Tijuana la ley es transgredida desde hace muchas décadas. En la etapa de la Ley Seca estadounidense (1919), en los años de la eclosión industrial de la segunda mitad del siglo xx y en la época actual. Y afecta sobre todo a San Diego. Sus habitantes forman parte, aunque no quieran, de ese grupo transfronterizo denominado «Pochos» (desarraigados), mezcla americanomexicana, al que no quieren pertenecer ni los americanos ni los mexicanos. Pero ellos prefieren tener una identidad propia. Por eso el artista chicano Marcos Ramírez Erre (Tijuana, México, 1961), que vive y trabaja en Tijuana, realizó un caballo de Troya construido en madera, de casi 10 metros de alto, el año 1997, con el nombre «Toy an Horse». La obra es el testimonio más conocido del programa artístico binacional llamado InSITE que se celebra de forma trienal desde 1992 en esa zona, propia del arte chicano<sup>41</sup>, con intervenciones, performances, coloquios y exposiciones, en torno al arte contemporáneo. Está hecha para este espacio público, junto a la valla fronteriza, un lugar muy transitado, con grandes problemas por las migraciones, los narcotraficantes, las viviendas efímeras, las presiones de frontera. Allí con las planchas de acero de las pistas de aterrizaje de la Guerra del Golfo se levantó un muro. Como ya comentamos en otra ocasión, Marcos Ramírez con su «Toy an Horse» trató el tema del encuentro/desencuentro y de la interculturalidad en las fronteras. Un encuentro ante el conflicto, que se mostraba latente en la figura aparentemente anacrónica del caballo de Troya. La figura tenía dos cabezas y miraba a uno y otro lado. Este juguete-icón servía para hacer patente cómo en esta frontera las historias se enfrentan pero también se pueden unir (fig. 34).

El caballo de Troya con grandes ruedas, un clásico legendario y paradigmático, un fetiche, fue convertido en una imagen híbrida. Un icón antiguo fue

<sup>39</sup> Hemos comentado esta instalación en nuestro artículo, «Cabalgando por caminos de la memoria desde imágenes del presente. Seis artistas latinoamericanos». *Op. cit.* Reproducimos literalmente algunas palabras.

<sup>40</sup> Heriberto Yépez, «Tijuana. Procesos de una ciudad de ciencia ficción sin futuro», Tijuana Sessions, Turner Publicaciones, Madrid, 2005, p. 39.

<sup>41</sup> José Luis de la Nuez Santana, *Arte y minorías en los Estados Unidos: el ejemplo chicano*. Universidad Carlos III de Madrid, Córdoba, 2001.

transformado en un icono de la contemporaneidad social. Lo popular se imbrica con el símbolo más culto. Pero el caballo de Tijuana era además transparente, no compacto, se ve su interior y no encierra secretos equívocos y peligrosos, para las ciudades fronterizas que pueden ser abiertas sin temor, es por lo tanto un gesto de conciliación, de intercambio, un símbolo.

También Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), artista visual establecido en Nueva York, ha trabajado sobre las diferencias entre grupos sociales de Latinoamérica, África, Asia, entre colectivos pobres frente a los ricos, sus desequilibrios e injusticias. Nos impacta su instalación «Emergency» de 1998 (fig. 35), relacionada con una estancia en Ruanda en 1994. Está formada por una piscina metálica con agua y una maqueta de fibra de vidrio, réplica del continente africano, que emerge muy lentamente de unas plácidas aguas cada doce minutos, visualizándose paulatinamente por partes hasta completarse el mapa, para volver a desaparecer después. Hay un doble significado en el título: emerger y emergencia.

El arte pop mezclado con la identidad nacional se ve en la obra «Águila y serpiente» (2004) de la artista Betsabée Romero (México D.F., 1963), una cubierta de tractor con trozos de chicles usados de colores. Alude al crecimiento industrial mexicano de los últimos años y a la influencia del traslado del campo a la ciudad de forma masiva; también, seguramente, a las construcciones de viviendas baratas en las periferias de las grandes ciudades realizadas por inmigrantes que utilizan cubiertas y llantas usadas, y a nuevos artículos de uso doméstico, resultado de reciclar cubiertas de vehículos, que vemos en los puestos de venta de la medina de Marrakech, pero además esta artista conceptual acude a la memoria en el símbolo de la rueda. Recordemos que hemos comentado cómo si en los años ochenta el tema del debate intelectual era la identidad nacional hoy es la globalización con sus problemas de emigración, marginalidad, desequilibrio de mercado (fig. 36).

## 9. LOS NO LUGARES Y LA ERA POSTHISTÓRICA

También los nuevos medios y los artistas nos incluyen en espacios manipulados que nos desorientan. Al fin y al cabo estamos en la época de los no lugares, de la falta de referencias y de la desubicación. No solamente al movernos por los grandes intercambiadores de medios de locomoción, sino al interrelacionarnos en espacios para navegar en redes comunicativas. Cuando llamamos a un teléfono móvil no sabemos donde está la persona que nos responde, siendo lo primero que preguntamos ¿dónde estás?, y cuando entramos en Internet estamos en un no lugar, en el ciberespacio. También algunos artistas se consideran en continuo cambio de residencia, sin lugar fijo como les pasa a varios de los artistas citados en esta conferencia, Gabriel Orozco, Santiago Sierra, y otros.

Como hemos afirmado al principio hoy nos encontramos más allá de las vanguardias, en el llamado arte posthistórico, donde el fin del arte y de la historia se considera «como una liberación que permite la irrupción de la vida más real»<sup>42</sup>.

Y al final siempre surge la tremenda pregunta: ¿Qué es el arte? ¿Por qué algo se convierte en artístico gracias al chamán/artista, al demiurgo? Y no se sabe muy bien dónde está el umbral de la obra artística. Baudrillard afirma:

«Las fases sucesivas de la imagen serían éstas: – es el reflejo de una realidad profunda. – enmascara y desnaturaliza una realidad profunda. – enmascara la ausencia de realidad profunda. – no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro»<sup>43</sup>.

Quizás la solución está en la relación del arte con la sociedad, como hemos ido citando, hoy tan mediatizada por circunstancias como el precio, que no el valor. Es decir en las relaciones entre el arte y la vida. En este punto el silencio o el alter ruido ha llegado a ser la máxima reflexión sobre el signo del arte, y Dadá, Fluxus, el Postconceptual, han ido formando un hilo conductor, que lleva a la libertad de expresión.

Pero sin duda en el espectador cunde el desánimo ante lo que considera antiartístico por estar carente de emoción o de despertar cierta admiración. Y según Baudrillard «El enigma es el del objeto que se ofrece en una transparencia total, y que, por consiguiente, no se deja naturalizar por el discurso crítico o estético. El enigma de un objeto superficial y artificial que consiguió preservar su artificialidad, desprenderse de cualquier significación natural para adoptar una intensidad espectral, vacía de sentido, que es la del fetiche (...) fetichismo transestético, el de una imagen sin cualidad, de una presencia sin deseo»<sup>44</sup>. En otro lugar el mismo Baudrillard apuntará que nuestro mundo es publicitario en su esencia.

Y confesémoslo: El arte no ha muerto, «pero incluye interpretaciones múltiples, equivocaciones... pues algunas de estas obras contradicen abiertamente a esquemas habituales de –lo que se considera– arte, favoreciendo en cambio una deflagración de limitaciones, inclusive las propias»<sup>45</sup>. Y es legítimo que sea un nexa con lo cotidiano.

Rosa Olivares decía en el año 2005: «A estas alturas ya hemos aprendido a no creer en casi nada. Incluso a no creer en tierras inexploradas, en culturas tan

<sup>42</sup> Mario López, *El encuentro con la literatura como elemento del proceso de búsqueda del arte contemporáneo: la Metáfora Plástica*. Tesis Doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2006, p. 320.

<sup>43</sup> J. Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2005, p. 18.

<sup>44</sup> J. Baudrillard, *El crimen perfecto*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 105-106

<sup>45</sup> Guillermo Santamaría, «Panchito en Baviera», *Exit México*..., pp. 79-80.

diferentes, en nuestra memoria cambiante. Hemos aprendido a ver los años y el tiempo como algo que simplemente pasa. Las pasiones, los celos, las crisis, la locura, la literatura, la juventud... sabemos que todo era una estafa. Nos instalamos entonces en el ritual del caos. Nos dedicamos a mirar y a hablar de arte»<sup>46</sup>.

Por eso tampoco pasa nada porque optemos por desmitificarlo y divertirnos al ver las grandes obras de arte enlatadas y convertidas en alimento como hizo la artista M.<sup>a</sup> Carmen Molina Cantabella (Murcia, 1977) (fig. 37) en la serie «Ahumados», parafraseando a Warhol, o cómo los espacios de exposición requieren un cuidadoso barrido cotidiano a modo de simples lugares burgueses, tal como ironizó Miguel Calderón (México D.F., 1971) en «Ridiculum Vitae» (1998) (fig. 38).

Pero no nos olvidemos tampoco que el arte constituye una suerte de sublimación y de habilidad para recuperar la forma de una ilusión más o menos radical para aceptar el mundo y coordinarnos con él, que sin ella nos aniquilaría. Por eso los historiadores del arte no debemos desfallecer, aceptando la evidencia cruel de la falta de límites, pero disponiendo de un equilibrio mental sobre ellos.

Y contemplemos para terminar «Net-Ópera»<sup>47</sup>, una instalación sonora y visual de los artistas InterMedia José Iges (Madrid, 1951), importante autor de obras electroacústicas y Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) destacada artista conceptual, que desarrollan una obra de investigación conjunta al colaborar en numerosas ocasiones desde 1989. Componen y celebran conciertos de naturaleza InterMedia con música electrónica y materiales grabados, radio, artes plásticas, fotografía, vídeo, performances y arte en la red. Según su propia afirmación, Net-Ópera está pensada «para el no lugar que es, por antonomasia, Internet.» Y la crearon como un trabajo en proceso entre junio del año 2000 y febrero del 2001 (fig. 39). Comenzó como instalación en la web, con forma de teatrillo y con recursos interactivos para el espectador, después fue presentada como instalación en el MELAC de Badajoz proyectada en una pantalla, al que siguieron otros espacios expositivos con algunas variantes. Pero también sus escenas se reprodujeron en soporte fotográfico.

La obra utiliza herramientas informáticas –ShockWave–<sup>48</sup>. Interrelaciona fotografías e imágenes de vídeo, con material sonoro grabado, y se visualiza como

<sup>46</sup> Rosa Olivares, «Editorial», *Exit México*, Madrid, 2005, p. 8.

<sup>47</sup> El texto escrito no puede reproducir las imágenes en movimiento y sonoras que proyectamos a lo largo de la conferencia. Lamentamos que dicha circunstancia reduzca la relación del trabajo con la realidad de un arte que como se ha insistido a lo largo de toda la disertación está basado en su cualidad de ser «intermedia» y producto del mestizaje entre imagen fija e imagen en movimiento, y desarrollado en un tiempo. Sin embargo, gracias a Internet, el lector podrá contemplar algunas de las obras aquí citadas como Net-Ópera de José Iges-Concha Jerez ([www.net-opera.com](http://www.net-opera.com)). Invitamos pues a ello.

<sup>48</sup> José Iges-Concha Jerez, *Net-Ópera*, Zamora, 2004, p. 10.

una sucesión de escenas, en ocasiones en el espacio de un teatro, con turbias imágenes, tomadas como «objets trouvés», que nos ofrecen fragmentos cotidianos de los medios de comunicación. Se escuchan composiciones musicales como el *Dies Irae* de Mozart, *Para Elisa* de Beethoven, junto a gritos, lloros, el sonido de cerrojos carcelarios, o los pasos de personas que se arrastran por la falta de fuerza. Hay actores que flotan, como un arlequín que muestra permanentemente la entrada al paraíso, o boca del escenario, y una Madame Butterfly, estrella de la ópera, con un rol de gran perdedora. Los protagonistas de las imágenes son también niños con hambrunas, deportados, víctimas de las escenas bélicas, que han dejado tras de sí la destrucción de ciudades, exiliados, pero además hay jugadores de fútbol cuyo rostro son monedas de un euro y otros triunfadores de la sociedad actual, con el sonido de música disco. Aparecen distintos teatros de ópera, helicópteros de combate, trenes de refugiados, desastres ecológicos. Los telones van cambiando formando un ensamblado. Se desarrolla así un resumen de dramas actuales de nuestra colectividad y una crítica de la cultura que, tal como se ha comentado en esta misma conferencia, se ha visto convertida a menudo en un mero escenario.

Es la estética de la deconstrucción, del fragmento, del collage sonoro, fotográfico, y de vídeos grabados; una estética de contradicciones y juegos de lenguajes que se yuxtaponen entre imagen y sonido. A lo largo de los minutos en los que transcurre la obra, se configura una imagen cáustica y angustiosa, a propósito de nuestra sociedad desubicada (fig. 40).

«Net-Ópera constituye una reflexión en torno a los residuos de la cultura contemporánea... incide en las verdades a medias y la manipulación de la realidad del mundo que se desarrolla a través de los media.» Explica Alberto Flores<sup>49</sup>.

Pero como indican los propios autores, «Net-Ópera es también y sobre todo una parte de nuestro jardín del Edén posmoderno, un espacio para la otredad, para la desviación: una heterotopía. Les ofrecemos esta alfombra voladora para que se suban a ella y la hagan suya. Que el viaje les resulte interesante»<sup>50</sup>.

Terminemos así esta conferencia, algo fragmentaria, que solamente ha querido afirmar que el arte de la posthistoria es un arte intermedio, híbrido y lleno de propuestas de mestizajes. Es un arte para mirar sin corsés, para pensar. Para asumir o rechazar. Y debemos esperar, pues sus artistas forman el terreno de una frontera que en gran parte es aún desconocida.

<sup>49</sup> Alberto Flores, «Net-ópera. Retorno al comienzo». Fragmento». José Iges-Concha Jerez, *Net-Ópera*, Zamora, 2004, p. 64.

<sup>50</sup> José Iges-Concha Jerez, *Net-Ópera*, Zamora, 2004, p. 13.





Fig. 1. Wolf Vostell. «Kleenex 5». Acción-Música-Dé-coll/age. Fluxus Festival. Academia de Arte de Dusseldorf (1963). (Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida).



Fig. 2. Allan Kaprow en el Dé-coll/age Háppening: «Berlin Fieber» de Wolf Vostell, realizado el 14 de septiembre de 1973 para el festival ADA (Accionen Der Avantgarde. Acciones de Vanguardia) de Berlín. (Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida).



Fig. 3. Francisco Toledo.  
«Autorretrato XIX» (1999).  
Aguatinta, 32,5 x 27,7 cm.



Fig. 4. Alberto Carneiro.  
«Mi cuerpo vegetal» (2001-2002).  
Madera de castaño. Dimensiones variables.  
Galería Fernando Santos. Oporto, 2003.



Fig. 5. Alberto Carneiro. «Los caminos del agua y el cuerpo sobre la tierra» (2002-2003). Palos y ramas de brezo, espejo, fotografías y tierra. Museo de Arte Contemporáneo, Fortaleza de Santiago. Funchal, Madeira.

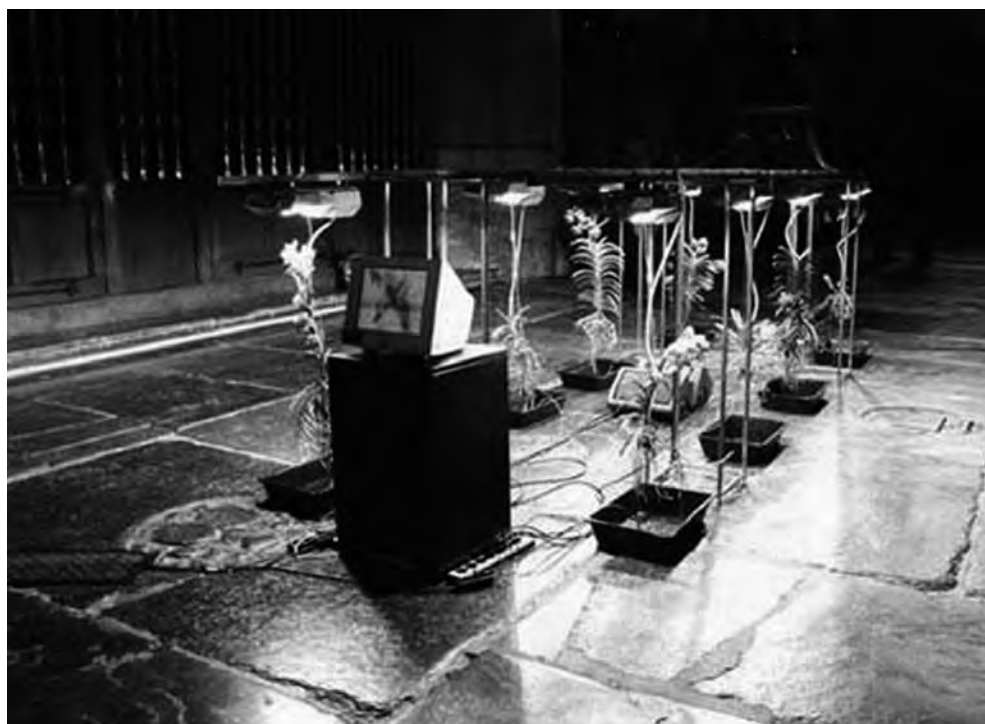


Fig. 6. Mateusz Herczka. «Life Support Systems-Vanda» (2004).



Fig. 7. Yishai Jusidman. «Bajo tratamiento», (1997-1999)  
óleo y temple al huevo sobre madera,  
90 x 53 cm.



Fig. 8. Takako Saito, H.A.H.A.H.O.H.O. AAA.OOO., Ópera Fluxus. Museo Vostell Malpartida  
(Fotografías M. M. Lozano Bartolozzi, 1998).



Fig. 9. Rafael Lozano-Hemmer. «Alzado Vectorial, Arquitectura Relacional 4». Plaza del Zócalo, México D. F. (31 de diciembre de 1999).



Fig. 10. «Órgano de Luz». Concierto dramatizado sobre el mito de Prometeo. La Fura dels Baus y Orquesta de Extremadura. Festival de Teatro Clásico de Mérida (30 de junio de 2005).



Fig. 11. Miguel Fructuoso. «El Mono dice no a las utopías» (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Feria Foro Sur, Galería T20, abril, 2005).



Fig. 12. Eugenio Merino. «El payaso suicida» (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Feria Foro Sur, Galería T20, abril, 2005).



Fig. 13. Enrique Marty. «Loco»  
(Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi,  
Feria Foro Sur, Galería Espacio Mínimo,  
abril, 2005).



Fig. 14. Thomas Hirschhorn. «Concept Car» (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi,  
Feria Arco, Galería Arndt & Partner, Madrid, 2008).



Fig. 15. Santiago Sierra. «586 horas de trabajo» Acción-Ambiente. Cáceres (2004).  
Cubo macizo de cemento, 400 x 400 cm.



Fig. 16. Santiago Sierra. «586 horas de trabajo» Fotografía  
(Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Feria Foro Sur, Galería Helga de Alvear, 2005).





Fig. 17. Jardín del palacio de Caserta (Italia)  
(Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi,  
mayo 2005).



Fig. 18. Florentino Díaz. «Casa Cómoda para mirar  
el paisaje» (2004). A-66 Km. 495,5.



Fig. 19. «Yoko Ono Ebro». Palacio de Sástago, Zaragoza (2000). Foto Catálogo de la Exposición.



Fig. 20. Eva Lootz. «Sin título», polvo de sílice. (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Feria Foro Sur, Galería Mayor, abril, 2005).



Fig. 21. Gabriel Orozco. «Mi mano es la memoria del espacio» (1991). Cucharas de madera para helados. Dimensiones variables.



Fig. 22. José Bedía. «Buey suelto» (2004). Mixta sobre pared. Dimensiones varias. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Badajoz.



Fig. 23. Joana Vasconcelos. «Burka» (2002). Instalación compuesta por estructura de hierro, sistema eléctrico, cables de acero, plataforma de madera y telas. Colección MUSAC. León.



Fig. 24. Beth Moisés. «Reconstruyendo sueños» Performance. Cáceres, 8 de marzo de 2007 (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi).



Fig. 25. Mary Coble. «Maker Madrid»  
Performance Feria Arco, Madrid, 10 de febrero de 2008  
(Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi).



Fig. 26. Melanie Smith. Fotografía de la Serie «Spiral City» 1-IV (2002). Plata sobre gelatina, 127 x 152 cm.



Fig. 27. Francis Alÿs. «45 Ghetto Collectors» (2004).  
Exposición MACBA, 2005.



Fig. 28. Francisco Toledo en El Pochote.  
«Mues Inmóviles». Fotografía de Trine Ellitsgaard (1993).  
Plata sobre gelatina, 23,5 x 15,5 cm.



Fig. 29. Jean Fabre. «Kist met Zwaan», 2001 (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Feria Arco, Galería Beau Mont Public, Madrid, 2008).



Fig. 30. Semefo-Teresa Margolles. «Lengua» (2000). Lengua humana con piercing.



Fig. 31. Gabriel Orozco. «Papalotes negros», (1997).  
Grafito sobre cráneo, 21,6 x 12,7 x 16 cm.



Fig. 32. Calaveras de azúcar. (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Guanajuato, México, septiembre, 2007).





Fig. 33. Ana Mendieta «Flowers on Body». Performance. El Yagul, Oaxaca, México, 1973.



Fig. 34. Marcos Ramírez Erre. «Toy and Horse». Instalación en la frontera entre Tijuana y San Diego (inSite 1997). Madera, metal, ferretería, pedestal: 93 x 79 x 39 cm, caballo: 82,5 x 68,5 x 33 cm.



Fig. 35. Alfredo Jaar. «Emergency» (1998). Instalación compuesta por piscina metálica con agua y maqueta de fibra de vidrio. Colección MUSAC. León



Fig. 36. Betsabée Romero. «Águila y serpiente. Símbolo masticado» (2004). Cubierta de tractor grabada con incrustaciones de chicles masticados de sabores. 157 x 400 cm.



Fig. 37. M<sup>o</sup> Carmen Molina Cantabella. «Vida enlatada» (2006). Litografía sobre hojalata (Fotografía M. M. Lozano Bartolozzi, Sala «El Brocense», Cáceres, 2006).



Fig. 38. Miguel Calderón. «Ridiculum Vitae» Alfombra y aspiradora (1998). 7,50 x 4,50 cm.



Fig. 39. José Iges y Concha Jerez.  
«Net-Ópera», instalación sonora y visual.  
MEIAC, Badajoz, 2001.



Fig. 40. José Iges y Concha Jerez. «Net-Ópera». Escena 4. C-print sobre aluminio.