

**Tarancón Royo, Héctor.**  
*Investigador, Universidad de Murcia.*

## ***Publicidad y escritura teórica: Vendiendo la experiencia estética***

## ***Publicity and theoretical writing: Selling the aesthetic experience***

TIPO DE TRABAJO: Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Mistificación, crítica de arte, publicidad, experiencia estética.

KEY WORDS

Mystification, art critic, publicity, aesthetic experience.

RESUMEN

Frente al culto a la individualidad artística del siglo XXI, el origen de la obra de arte, supeditado a los valores religiosos y rituales de un contexto socio-histórico determinado, lleva aparejado su anonimato. Sin embargo, esa dinámica prehistórica cambia rápidamente con el desarrollo de la civilización griega, que en su época de esplendor cuenta con artistas notables como Fidias, Zeuxis o Apeles. Sus obras son perfectamente reconocibles a simple vista y sus personalidades aparecen ligadas al virtuosismo, la mimesis, o la perfección. Como en otros muchos terrenos de la cultura occidental, este período marcará gran parte del desarrollo de Europa, de manera que ya desde entonces surge una percepción que nunca más se va a abandonar: el poder divino del artista. En la actualidad, desde un punto de vista sociológico, cultural y formal, aunque la supuesta divinidad del artista parece que ha desaparecido, se ha transformado para influir en textos curatoriales, hojas de sala, ensayos y reflexiones. Por un lado, estos no dejan de mencionar que, frente a la ingente cantidad de imágenes que nos rodean, la exposición o artista que estamos viendo es especial, único y virtuoso en su temática, lo que debería provocar una experiencia estética extraordinaria, robada del tiempo ordinario. Por otro, como resto del “capitalismo emocional” y de la abundancia de artistas que crean, dichos elementos inciden en los valores humanos que promueve el creador o la muestra, creando así un elemento de marketing que le da renombre y, cómo no, una subida en las ventas. Si la mayoría de las exposiciones reclaman ser únicas, ¿no será que no lo es ninguna? ¿No se produce, a menudo, cierta decepción ante lo leído y lo experimentado? Solamente la crítica de la escritura puede recuperar para sí el análisis formal, desmitificado, que devuelva al arte su lugar real.

ABSTRACT

Facing the individuality artistic devotion of the 21<sup>st</sup> century, the artwork origin, submitted to religious values and rituals of a historic and social specific context, it's linked to a certain anonymity. Although, this prehistoric dynamics changes fastly with the development of the greek civilization and in his splendour period with such notable artists like Fidias, Zeuxis or Apeles. Their works are perfectly recognisable at a first sigh and their personalities are bound to concepts like virtuosity, mimesis, or perfection. Like in many other countries of the occidental culture, this period will show most of the following progress of Europe, giving rise to a term that will live through ages: the divine power of the artist. Currently, from a sociological, cultural and formal perspective, though the divine assumption of the artist seems to be gone, it has transformed itself to influence in curatorial texts, information sheets, essays and different reflections. These elements tell, in front of the enormous amount of images that surrounds us, the exhibition or artist that we're seeing is special, one-of-a kind and masterful on his works and concepts, which would must cause an extraordinary aesthetic experience, stolen from the ordinary time. On the other hand, as a remain of the “emotional capitalism” and the large number of creators, these elements also have an impact on the human values that promotes the artist or the exhibition, creating in this sense certain marketing to gain renown and more sales. So, if most exhibitions claim to be one-of-a kind, it isn't more appropriate to say that there are all ordinary? Doesn't experience the public a huge disappointment between the concepts read and their feelings? Only the art critique, as a practice out the institution, can recover for itself the formal analysis, demystified, that would return art to his real place.

## INTRODUCCIÓN

Esta intervención parte de una investigación en curso sobre las vías de *mistificación* de una exposición. Profundiza en las maneras de falsificar la obra de arte, individual o en conjunto, y su atribución de características y poderes que hace décadas que ha perdido, o que más bien nunca tuvo. Una versión preliminar e histórica fue presentada en forma de artículo dentro del “Congreso de Crítica de Arte: Crisis y Renovación”, celebrado en junio en el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNCARS). Su título, *Divinidad y experiencia estética. La crítica de arte contra la mistificación de las exposiciones* (de próxima publicación en las Actas del Congreso), incidía especialmente en la figura del crítico de arte, algo que se ha mantenido en posteriores incursiones. La última, dentro del VI Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos, celebrado entre febrero y marzo en la Universidad Autónoma de Madrid, apartaba la línea histórica para centrarse en el presente contemporáneo, aspecto fundamental de esta comunicación.

En ese sentido, el desarrollo de la investigación ha ido modificando los conceptos y líneas y, con ello, la visión crítica de la exhibición y sus distintos agentes. De esta manera, no incidiré tanto en la *mistificación* como concepto como en el contexto económico-publicitario que se puede desprender. ¿Es el comisario o gestor un vendedor ambulante con un cartel permanente colgado? Esta intervención, pues, tiene en su núcleo la crítica y escritura sobre arte contemporáneo.

En una época dominada por el *giro visual* (Mitchell, 2009: 45) y, especialmente, en un Congreso Internacional de Estudios Visuales, parece que el texto, como tal, tiene un protagonismo menor. Sin embargo, a través de estos, el comisario o gestor plasma sus ideas y valores, que luego influyen en el público, el crítico y los receptores en general. El texto, con todas sus crisis y cantos de sirena de decadencia, y a saber cuántas cosas más, sigue siendo esencial. Como elementos visuales, condicionan la interpretación y valoración de la exposición y, en gran medida, alejan o acercan al público (¿he comprendido algo o solo se citaban a los filósofos de guardia de siempre?); e inciden en la decepción o descubrimiento de la misma (¿se corresponden mis sensaciones con el contexto de las obras o parece otra fumada de *crack*?).

## METODOLOGÍA

La metodología del presente artículo está fundamentada en referencias teóricas diversas. Estas sirven, a su modo, para alumbrar los lugares desde los que se enuncia la escritura artística y la recepción de esta por parte del público. Aunque dispersas en el tiempo y la geografía, apuntan a un mismo problema, que aquí se ha concentrado bajo una perspectiva determinada. Por tanto, se trata de una metodología que conecta, como hacían teóricos como Walter Benjamin, reflexiones dispersas. Estas, a su vez, no se quedan en su contexto original sino que, al contrario, ayudan a comprender nuestro presente. Ese es, al final, el objetivo principal de esta investigación y sus herramientas: favorecer el análisis de las dinámicas artísticas que nos rodean.

## DESARROLLO

### 1. Las guerras culturales y la pérdida de pensamiento crítico

En las últimas décadas, un *wishful thinking*, o pensamiento optimista, ha invadido la crítica de arte (2017: 150). Así lo señala Hal Foster en el penúltimo capítulo, “¿Poscrítico?”, de su último libro *Malos nuevos tiempos*, editado por Akal. En un sorprendente abandono de toda su maquinaria teórica psicoanalítica y sus visiones formales de los devenires y retornos del arte contemporáneo, Foster se vuelve por un momento sensible, humano, e incluso nostálgico. Agradecidos por ese cambio, no obstante, debemos tener cuidado con esa nostalgia: amenaza con certificar la derrota (de nuevo) de la escritura y el sistema del arte.

Para él, las *guerras culturales*, o así las llama él directamente, de los años 80 en adelante en Estados Unidos han tenido una serie de consecuencias devastadoras para la crítica. Después de ataques a la educación multicultural, las políticas de identidad, las conquistas feministas y los derechos de los gays, los objetivos fueron las universidades y los museos (2017: 143-145). Se impuso, en cierta manera, una visión correctiva en las instituciones principales relativas a las humanidades: “fue entonces cuando las guerras culturales se redujeron a ataques contra la corrección política, la cual se concentraba en sus desafíos críticos a los cánones de la literatura y el arte occidentales. La teoría crítica fue entonces presentada como un agente diabólico” (2017: 143).

En EE. UU., como en otros lugares de Europa y, concretamente en España, se pueden identificar situaciones parecidas de *conflicto cultural*. Sobre todo si tenemos en cuenta, como cuenta Jorge Luis Marzo en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas y políticas*, la endeblez de las políticas culturales españolas, que han estado dominadas, especialmente, por:

“Énfasis por las macroactuaciones (especialmente en la construcción de grandes equipamientos, pero también en la organización de grandes eventos como ferias o bienales), en detrimento del trabajo de base o de la inversión en educación; una tendencia al clientelismo político que afecta no solo al criterio con el que se conceden ayudas y subvenciones (quien manifiesta crítica o disenso será automáticamente excluido), sino también a la relación entre las diferentes administraciones (la colaboración entre ellas será mucho mayor si coincide el color político de sus responsables); una ausencia de planificación estratégica, de tal modo que las decisiones vienen dictadas con frecuencia por motivos coyunturales o por la constante rivalidad entre los actores políticos y, finalmente, un acusado dirigismo desde el poder, que dificulta la participación de la sociedad civil, de la *cultura viva*, en el diseño de las políticas culturales” (Marzo y Mayayo, 2015: 636).

Hay, claramente, otras circunstancias como las políticas, pero eso requeriría una investigación más amplia y específica sobre ese tema. De un modo u otro, conservando esta línea de investigación, si a este diagnóstico le sumamos el carácter marginal de las humanidades, siempre al límite de la supervivencia becas, ayudas y otros modos de financiación, como si del *Perro* de Goya se tratara, entre una mirada de lástima callejera y un ladrido que grita débilmente *precarización*, podemos ver cuál está siendo el resultado, desde hace ya varios años, de esas *guerras culturales*.

Foster, a lo largo del capítulo, continúa analizando el estado del crítico. En primer lugar, con el rechazo del juicio (especialmente del derecho moral que parece arrogarse en cualquier acto de evaluación crítica) y, más tarde, también con el rechazo de la autoridad (particularmente del privilegio político que permite al crítico hablar abstractamente en nombre de otros), y el escepticismo respecto a la distancia (a la posibilidad misma de separación de la cultura que el crítico pretende examinar). Las acusaciones, de este modo, se reducen a dos: que la crítica no es suficientemente reflexiva sobre sus propias pretensiones de verdad y que a menudo es impulsada por una voluntad de poder. En general, hay una puesta en duda de la capacidad crítica de teóricos y otros agentes, por lo que reina el escepticismo y la democratización de la opinión con textos de personas no especializadas en ese tema (Foster, 2017: 145-146).

En ese sentido, la afirmación de Rancière en *El inconsciente estético* remite a un presente utópico: “los actos estéticos son configuraciones de experiencia que crean nuevos modos de percepción de los sentidos e inducen nuevas formas de subjetividad política” (Foster, 2017: 150). En esta formulación el teórico le otorga una capacidad de actuar al arte que no posee en la actualidad. Esa vía redentora o *mistificada* es uno de los grandes problemas a los que se enfrenta la escritura artística, pero, ¿se otorga ese peso intencionadamente? ¿De dónde surge este impulso y cuáles son sus consecuencias?

Que el arte pueda intervenir eficazmente en la vida de esa manera es algo que ya está superado y alude, como comenta José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen*, al resto cristiano de la pintura y, por ende, del arte en general con su *fuerza de creencia*: “Que la *fuerza de creencia* que en la tradición occidental han llegado a tener las imágenes jamás podría desvincularse –como ya sugirió Benjamin (1936)- de su origen en los *usos religiosos*” (2010: 31). Ese comienzo ayuda a explicar la configuración actual de los museos e instituciones artísticas, a la vez que muestra cuál es el carácter de la *intensidad* del *encuentro* entre obra y espectador y, sobre todo, cómo es posible que, en la obra, sin comunicar nada, podamos albergar tantas esperanzas. La vuelta al pasado conlleva, en muchas ocasiones, una *mistificación* del presente, siempre pendiente de análisis, como señaló John Berger en *Modos de mirar*:

“En consecuencia, el miedo al presente conlleva a la mistificación del pasado [...] La mistificación cultural del pasado entraña una doble pérdida. Las obras de arte resultan entonces innecesariamente remotas. Y el pasado nos ofrece entonces menos conclusiones a completar con la acción [...] En último término, el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos” (2014: 17).

Mucho más grave, en ese sentido, es la pérdida de *originalidad* que este punto de vista acarrea. Como la propia Mieke Bal comenta, esta atención a todo el proceso (desde el pasado o los artistas precedentes hasta ahora) elimina la importancia del *ahora*, y la amolda todavía más al sistema económico que la vacía:

“En el presente se ha convertido en una herramienta paradójica para socavar al mismo arte al que se dice que sirve, porque frustra el objetivo del arte visual, que no consiste tanto en reiterar como en innovar, ofrecer experiencias y hallazgos, vistas y lugares que hasta ese momento no poseíamos. Esto no tiene nada que ver con la originalidad romántica, pero sí mucho con la eficacia del arte (antes que con su “esencia”), con una comprensión del arte como proceso; con la vida cultural en la encrucijada de eventos significativos. Así, al ignorar específicamente la visualidad de la obra particular, una narrativa de la anterioridad pasa por alto lo que la obra de arte tiene que decir en tanto que objeto teórico” (2006: 33).

En esta línea, esa nueva distribución de lo sensible, referida por Rancière a través del arte contemporáneo bordea ese *wishful thinking* anteriormente mencionado. Es más que posible, de hecho, que sea una forma expresiva que, en este contexto de urgencia, pide desmitificación. La brecha que se ha originado, para Foster, ayuda a entender la aversión actual que hay con la crítica y el pensamiento crítico: “puede sentirse como algo opresivo en su corrección, cuando no derrotista en su negatividad” (Foster, 2017: 152). El problema fundamental es, además, que ese *pensamiento optimista* o vaciado “imagina la obra artística en términos de *subjetualidad*” (Foster, 2017: 153). Por medio de este, se le adjudican al arte sentimientos o poderes que no tiene, y que, en todo caso, vuelven por efecto del capitalismo neoliberal o emocional.

Esta perspectiva derrotista y algo nostálgica sobre la pérdida de poder contrasta con la visión que ofrece Peio Aguirre en *La línea de producción de la crítica*, un ensayo que desmitifica lugares comunes y refuerza el papel de la crítica en la actualidad. En el segundo capítulo, “La lucha por la publicidad”, Aguirre recorre el canal publicitario como inseparable de la escritura (crítica, pero también curatorial en extensión), dentro de lo que él denomina una “falsa conciencia” del trabajo (2014: 45-49). No obstante, entre las tres vías posibles, a saber: a) Realizar un texto crítico; b) Realizar un texto informativo; c) Realizar un texto publicitario; hay una gran diferencia, ¿o se han desdibujado los límites en la agencia al arte y las formas publicitarias?

Si la ausencia de pensamiento crítico augura una sociedad *light* o, como rige la última moda de la Coca-Cola, *zero zero*, el público, que va al encuentro de estas dinámicas, no puede sino expresar su constante escepticismo. Subsumido en los procesos culturales, como señala Brea en *El tercer umbral*: “de la puesta en evidencia de que son los acontecimientos culturales –los actos de enunciación y praxis en que consisten las prácticas de producción simbólica- los que en su curso *producen* al sujeto, y no éste el que precediéndolas las produce a ellas [...] Del reconocimiento del carácter *productor de identidad* de las prácticas culturales” (2008: 27). Sin embargo, y como se ha observado en estos últimos años, dichas prácticas se han revelado vacías e inconsistentes. Como hace mucho tiempo argumentó el sociólogo Talcott Parsons, la integración social no es necesaria si se logra la integración en el sistema, y con vigilancia rutinaria y macrodatos este objetivo parece prácticamente alcanzado. Más si, dentro del famoso y débil ensayo de Nicolás Bourriaud, tenemos en cuenta que: “A la sociedad del espectáculo le sigue así la sociedad de extras, donde todos encuentran la ilusión de una democracia interactiva en canales de comunicación más o menos truncados” (Foster, 2017: 158).

En su encuentro, la ausencia de crítica con las nuevas formas comerciales de publicidad provoca, en gran medida, un retorno de la redención del arte, el instante sublime y la *venta* de la experiencia estética. Si el crítico tiene la oportunidad de influir “a posteriori”, aunque no incida en el mercado del arte y, por tanto, su influencia esté más reducida que nunca (lo cual da lugar a nuevas oportunidades), el texto curatorial o folleto influye indirectamente en la percepción del espectador en la obra. Con más frecuencia de lo habitual, la manipulación del arte contemporáneo y su instrumentalización bajo designios comerciales y publicitarios es más urgente que nunca.

Especialmente si tenemos en cuenta el texto de Aurora Fernández Polanco contenido en *Lecturas para un espectador inquieto*. En su análisis de la escasa neutralidad del cubo blanco y de la incidencia del arte en una sociedad dispersa, considera que el público siempre se ha visto como algo homogéneo (Aznar y Martínez, 2012: 34-38), especialmente dentro de la cultura espectacularizada, como señalaba también Brea en su análisis. Para ella, por eso, hablar de *experiencia estética* es hacerlo sobre un concepto tardío, que apenas se utiliza, y que alude un raptó momentáneo que hoy día no existe (2012: 49-54). Especialmente, su vinculación con la publicidad nos recuerda a aquellas cajas de experiencias que se ponen a la venta en las grandes superficies que dicen “regala una experiencia”. Hoteles, bodegas, spas, y otros tantos sitios de ocio y placer, colman el mercado como lo hacen algunas de las escrituras que, por inseguridad o ganas de atracción, evaden el análisis para poner el acento en lo emocional.

## CONCLUSIONES

Como conclusión principal, esta investigación muestra en qué medida, en estas últimas décadas, la pérdida de pensamiento crítico ha incidido en una devaluación de la escritura crítica. Atacada su autoridad, y alojada en medios de comunicación no profesionales, su posición ha sido sustituida por la del curador, que puede funcionar como un publicista que busca atraer gente. Dilucidar casos concretos y establecer un patrón de archivo es la esencia de los próximos pasos de este artículo.

## FUENTES REFERENCIALES

- Aguirre, P. (2014). *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni.
- Aznar, Y. y Martínez, P. (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Bal, M. (2006). *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia: Cendeac.
- Berger, J. (2014). *Modos de mirar* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral*. Murcia: Cendeac.
- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos*. Madrid: Akal.
- Marzo, J. L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.