

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS

**Ironía y texto: recursos para la desmitificación  
del artista como genio (a través de la práctica)**

TIPOLOGÍA 4

Escrito por Natalia Domínguez

Dirigido por Ricardo Forriols



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



## RESUMEN

El uso de la ironía en el arte se ha venido planteado como una estrategia que conlleva la pérdida de trascendencia, el cuestionamiento y la irreverencia hacia cuestiones *a priori* consideradas serias y establecidas. El presente estudio se centra en el análisis de una serie de expresiones artísticas que desde la década de 1960 han recurrido a la ironía para cuestionar las relaciones que institución, artista y público han establecido a lo largo de la historia del arte, centrándose especialmente en aquellas que recurrieron al texto y la palabra en un afán de establecer una comunicación directa con el espectador.

La consideración social del artista como genio actúa como punto de partida de la presente investigación, sentando las bases para el posterior análisis de una serie de recursos generados con la aparición del arte conceptual que pretendieron, a fin de cuentas, desmitificar la figura del artista y reformular la función del objeto artístico dentro de la industria del arte. Con ello, se generó un nuevo discurso posmoderno en el que los propios artistas discutían desde su posición de productores sobre los límites del arte y su figura dentro del panorama artístico en el que se encontraban inmersos, recurriendo a la autocrítica, el fracaso creativo, la apropiación, la parodia y el sometimiento ante la artificialidad de la industria del arte.

### PALABRAS CLAVE

Ironía, arte, artista, público, espectador, institución, palabra, texto, arte conceptual, autocrítica, fracaso, apropiación, parodia.

## ABSTRACT

The use of irony in art has been considered as a strategy that involves the loss of significance, the questioning and lack of respect from serious and established matters. The present study focuses on the analysis of a series of artistic expressions from the beginning of the 1960s. How turning to irony artists question the relationships that institution, artist and the public have established throughout Art History, especially those focussed on the use of text and words in an aim to create a straightforward contact with the viewer.

The social consideration of the artist as a genius acts as the starting point for this research, setting the basis for the subsequent analysis of a series of resources which appeared along with the conceptual art. Expecting to demystify the artistic idol and reformulate the purpose of the artistic object inside the art industry, they turned to self-criticism, creative failure, appropriation, parody and the art industry submission. Therefore, a postmodern speech was generated in which the artists discussed the art limits and their own purpose inside the artistic scenario.

## KEYWORDS

Irony, art, artist, public, institution, word, text, conceptual art, self-criticism, creative failure, appropriation, parody.

## AGRADECIMIENTOS

A Ricardo Forriols, director de mi proyecto, por ofrecerme las claves, libros y consejos necesarios para aprender incluso aquello que no sabía que quería aprender desde un principio.

A Leonardo Gómez Haro, por su predisposición y ayuda desinteresada en la concepción de este proyecto.

A mi madre y mi padre, por aprender a entender que aquí es donde quiero estar y apoyarme hasta el infinito y más allá.

A mi hermano y mi hermana, porque son dos Sagitarios poderosos a los que amo. Y porque existen, sin más.

A Pablo Casino, porque nunca me ha dicho lo pesada que he sido repitiéndole una y otra vez mis dudas y crisis de escritura.

A todos los compañeros con los que he cruzado alguna de las ideas, conceptos y preocupaciones desarrolladas a lo largo de esta investigación y que han ayudado a conducir el proyecto consciente o inconscientemente.



# ÍNDICE

Introducción .....	9
La leyenda del artista .....	13
1. La definición de artista .....	14
2. La necesidad de fuga de la Modernidad .....	17
3. Ser artista es la decisión de ser artista .....	19
Guía de referencias conceptuales: ironía y texto .....	23
1. Notas acerca de los usos de la palabra .....	24
2. El artista irónico .....	28
2.1. Autocrítica y falsa biografía .....	30
2.2. Fracaso: escapismo y castigo .....	33
2.3. Apropiación y parodia .....	36
2.4. Artificialidad y sometimiento .....	39
Aproximaciones a la práctica artística .....	43
Catálogo de obra .....	45
Currículum profesional .....	87
Conclusiones .....	89
Índice de imágenes .....	91
Bibliografía .....	95



## INTRODUCCIÓN

*I will not make any more boring art, I will not make any more boring art, I will not make any more boring art [...].*

John Baldessari, 1971.

Enfrentarse al quehacer artístico y presentarlo como eje central del discurso supone también enfrentarse a todo lo que rodea la idea de arte; es decir, ser capaz de analizar y ser consciente del significado de arte y artista, del proceso creativo, el espectador, el espacio expositivo, la institución y, en definitiva, de la industria del arte. El estudio ante el que nos encontramos parte de tal preocupación, a la que se suma la insatisfacción artística que el cuadrado bidimensional del lienzo y la pintura en los que me había centrado hasta el momento me producían.

Esta serie de preocupaciones se generaron en forma de crítica y cuestionamiento de mi función en el mundo del arte y del valor de mi producción, que yo misma —con cierta ironía e interés en generar debate— calificaba de *insuficientemente buena y escasamente original* desde mi posicionamiento como *proyecto de artista a la espera de que la institución me validase como tal*. Y es en el momento en el que me doy cuenta de la importancia que tales inquietudes estaban teniendo en la formación de mi persona como artista cuando me planteo hacer de ellas el discurso central de mi producción. Podríamos decir entonces que estos dos condicionantes son los que actuarán a modo de punto de partida de las temáticas desarrolladas a lo largo de la presente investigación.

Esta decisión llevó consigo una consecuencia crucial: la de poner en duda la funcionalidad del arte. Si en el pasado la forma de enfrentarme a la producción de una obra conllevaba una relación ardua, tensional e incluso de catarsis, progresivamente empecé a considerar el acto creativo y su contexto como una gran broma sin sentido de la que había decidido formar parte. Y ese no tomarme en serio el arte me ofreció la libertad de crear objetos catastróficos, fracasados, suicidas o inútiles. Aceptando la no funcionalidad de la que hablaba Oscar Wilde cuando dijo que «todo arte es completamente inútil»<sup>1</sup>, la forma en la

---

<sup>1</sup> WILDE, O. *El retrato de Dorian Gray*. Alianza Editorial. Madrid, 2006. p. 8.

que me enfrentaba a mis propias obras cambió desde un plano de compromiso en busca de la obra maestra hacia otro en el que, siendo consciente de su inexistencia, cada obra se convierte en una propuesta más o menos acertada consecuencia de mi experiencia estética y personal y de mis posibilidades como artista. Esta nueva perspectiva, que además se generaba a partir de un constante interrogatorio sobre qué es lo que hago cuando hago arte<sup>2</sup> y un posicionamiento conceptual, me llevó a la decisión de someter el medio ante el concepto, y de prescindir de las disciplinas como algo rígido.

La libertad «material» consecuente hizo que dejara de preocuparme por el producto artístico y pasara a interesarme por la discusión sobre la definición de la figura del artista, la desmitificación de la obra maestra y el análisis de la propia funcionalidad del arte. Por todo esto podríamos considerar tal estudio como un análisis o experiencia autorreflexiva que se enmarca dentro de sus propios parámetros: un arte que medita sobre la propia condición del arte.

Durante la investigación que sigue, discutiremos acerca de estas preocupaciones de forma teórica y práctica a partir de la investigación y las obras generadas durante el periodo comprendido entre febrero de 2014 y junio de 2015, que a su vez surgieron mediante la proposición de los siguientes objetivos:

- Definir la naturaleza de la figura del artista y su construcción social.
- Discutir acerca de las prácticas artísticas que han planteado la desmitificación del artista como genio, tomando como referencia el arte conceptual y posconceptual.
- Analizar una serie de propuestas artísticas que mediten acerca del uso y el sentido del arte a partir del texto y la ironía retórica como recursos creativos.
- Ofrecer una propuesta plástica en la que desarrollar estos puntos.
- Abrir un campo de investigación plástico-conceptual que posibilite su aplicación a nuevos proyectos artísticos.

Para la construcción del marco teórico recurrí al análisis de mis preocupaciones artísticas y de su materialización plástica, que posteriormente me permitieron crear los puntos clave de la investigación y actuar como punto de partida desde el que plantear y ampliar los objetivos anteriormente citados. Por otro lado, el presente análisis no pretende caracterizarse por el uso de un discurso histórico y cronológico más allá de donde sea estrictamente necesario, sino postularse como marco al que recurrir para apoyar y ejemplificar mi producción artística, que al igual que este estudio, parte de un posicionamiento claramente conceptual.

Debido al cometido y temporización de esta investigación, la necesidad de acotar los derroteros y modos de acción ha estado continuamente presente, generándose un estudio que actúa principalmente a modo de declaración de intenciones y proposición de posibles investigaciones futuras.

De este modo, el primero de los capítulos versará sobre la construcción de la figura del artista desde una perspectiva sociológica, que partirá de las diferentes fórmulas biográficas construidas durante la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, para establecer así una serie de pautas que pretenden justificar la forma en la que juzgamos la figura del artista. Estas fórmulas, que se convirtieron en nociones estereotipadas a partir de la consideración de que artista nace artista y de que sus obras son la cosificación de su genialidad, se han constituido como «prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista»<sup>3</sup>. Más adelante, encontraremos cómo esta percepción degenerará a lo largo de la evolución de la historia del arte, encontrando dos puntos de inflexión. El primero

---

2 Esta preocupación dará lugar a la obra *Esto es lo que hago cuando no sé lo que estoy haciendo*. Véase fig. 32.

3 KRIS, E. & KURZ, O. *La leyenda del artista*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2010. p. 23.

surge del abanderamiento del arte por el arte durante las vanguardias históricas, que conllevó una ruptura en el diálogo entre artista y espectador a causa de la desvinculación con su marco social y su consideración de fraude popularmente instaurada. El segundo punto de inflexión sucede durante las décadas de 1960 y 1970 con la aparición del arte conceptual, que se centró en la anulación del aura del artista exponiendo la problemática de la mercantilización del objeto artístico y replanteando la actividad del artista como productor y del arte como producto.

Una vez analizadas tales cuestiones pasamos al segundo capítulo, en el que recorro a una serie de prácticas conceptuales y posconceptuales cuyo discurso se origina desde la desarticulación de la figura del artista y su entorno, centrándome en aquellas que parten del texto y la ironía retórica como recursos creativos. De este modo, analizo en primer lugar la función y naturaleza del texto dentro de las artes plásticas y el uso que de él han hecho diferentes artistas, ya fuera apropiándose de los dispositivos de comunicación de masas y la publicidad para evidenciarlos o cuestionarlos, meditando sobre el sentido del lenguaje y la naturaleza del arte o por la simple necesidad de acortar las distancias entre artista y espectador. En segundo lugar, el análisis del recurso de la ironía se propone como una *filosofía* creativa que conlleva la pérdida de trascendencia, el cuestionamiento y la irreverencia hacia el acto creativo. En este caso, me interesa mostrar la ironía como práctica libre, subjetiva y abierta a interpretaciones, ya que su propia naturaleza la supone como un género en el que lo incoherente, lo fragmentario e incluso la falacia son parte de su ser, posicionándose como un recurso radicalmente irrespetuoso con el medio que nos otorga «la capacidad de dudar», como diría Valeriano Bozal<sup>4</sup>. Por ello, las acepciones destacadas a lo largo de la investigación, que se dividen en autocrítica y falsa biografía, fracaso, apropiación y parodia y sometimiento ante la artificialidad del arte, son también interpretaciones libres, subjetivas, abiertas y, sobre todo, interesadas de lo que la ironía puede ofrecernos, sin pretensión alguna de proponerlas como divisiones magnánimas. Se tratan pues de matices irónicos que justifican la forma en la que me enfrento al acto creativo, al igual que lo hicieron los diferentes artistas analizados.

El discurso generado ha estado dirigido casi en su totalidad por las ideas de Ernst Kris y Otto Kurz en lo que a la construcción del mito del artista se trataba; Sara Vilar para el análisis de los usos del texto y la palabra en el arte contemporáneo; y Leonardo Gómez Haro con respecto a las consideraciones del humor y la ironía retórica. A estos tres autores se le suman las ideas de Hal Foster, Lucy Lippard o Suzi Gablik entre otros, y que han ayudado a confeccionar la totalidad del presente estudio. De este modo, la bibliografía generada es concisa pero específica, ya que cada uno de estos autores ofrecían una perspectiva lo suficientemente contrastada y ceñida al tema, facilitando la búsqueda y síntesis de la información a tratar.

A modo de conclusión práctica, el tercer capítulo muestra las obras generadas en paralelo a la investigación teórica y a partir del incentivo que diferentes asignaturas y profesores del Máster de Producción Artística produjeron en la forma de enfrentarme a mi propio trabajo; hecho que me ha ayudado a generar una obra madura y discursiva que ha podido ser mostrada en diferentes exhibiciones. De todo ello, veo interesante recalcar cómo estos alicientes han ayudado a mi evolución en cuanto a la progresiva desvinculación hacia una materia concreta o la especialización en las cuestiones planteadas en esta investigación, preocupaciones que se han confirmado como la base de mi *leitmotiv* creativo.

---

4 Valeriano Bozal en GÓMEZ HARO, L. *Del humor en el arte contemporáneo*. Teoría y práctica. ARS Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2013. p. 87.



## LA LEYENDA DEL ARTISTA

En una ocasión, un compañero me comentó que Christo, al principio de su carrera, mandó una serie de paquetes envueltos a sus amigos para felicitar las Navidades. Una vez abierto, en su interior se descubría una nota que decía «Enhorabuena, acabas de destruir un Christo». Recuerdo que nos reímos y acepté la historia de buena gana sin cuestionar su procedencia. Ahora que lo hago, él es incapaz de facilitarme su origen, y bibliográficamente hablando, los únicos datos que corroboran dicho suceso no van más allá de una serie poco precisa de conexiones interpersonales. Es bastante probable, además, que la historia haya sufrido pequeñas variaciones desde su creación hasta el momento en el que la conocí. Consecuentemente, podríamos hablar aquí de un adorno histórico cuya veracidad desconocemos, una anécdota convertida en hecho; o lo que es lo mismo: la creación de un mito.

Independientemente de la veracidad o falsedad de tal historia —estudio que se escapa de la preocupación central de la investigación—, llama la atención cómo la Historia del Arte contiene infinidad de anécdotas más o menos creíbles inscritas en las biografías de múltiples artistas que, debido a su repetición y difusión, han sentado las bases de lo que socialmente entendemos cuando nos referimos al término *artista*. De este modo, el cometido de este capítulo es el estudio histórico de la construcción de tal imaginario para llegar a entender, por un lado, el origen de la leyenda del artista, y por otro, la necesidad de desmitificación que el arte conceptual llevó consigo desde finales de la década de 1960 y durante los años setenta, valiéndose de recursos tales como la desespecialización y la desmaterialización del objeto artístico entre otros, y que analizaré a lo largo del presente capítulo.

Para ello, partiremos de las consideraciones expuestas por Ernst Kris y Otto Kurz sobre la mitificación de la figura del artista en su ensayo *La leyenda del artista*, cuyo principal cometido fue el estudio de las formulas biográficas narradas durante la Antigüedad Clásica y el Renacimiento<sup>1</sup> para establecer así una serie de pautas que pretenden justificar la forma en la que, sociológicamente hablando, juzgamos la figura del artista. Tales afirmaciones servirán de apoyo teórico a la hora de enfrentarnos, cuatro siglos más tarde, a la autonomía que *el arte por el arte* llevó consigo, apareciendo tímidamente a finales del siglo XIX y posi-

---

<sup>1</sup> Como dato de interés, creo conveniente comentar cómo E. Kris y O. Kurz hacen hincapié en el hecho de que la figura del artista independiente, constituida a partir de los siglos XIV y XV (finales de la baja Edad Media e inicios del Renacimiento) y que tomamos como definición contemporánea de artista, está fuertemente inspirada en relatos originales sobre artistas griegos, primer momento del que se tiene constancia de la firma del artista y de la biografía como género literario en KRIS, E. & KURZ, O. *La leyenda del artista*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2010.

cionándose como filosofía reinante durante las vanguardias históricas que, según la opinión de Suzi Gablik en su libro *¿Ha muerto el arte moderno?*<sup>2</sup>, disolvió los lazos entre artista y público. Treinta años más tarde, aproximadamente, y basándome en las opiniones de Lucy Lippard en su libro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*, la mercantilización del objeto artístico llevó consigo una serie de prácticas artísticas posteriormente conocidas como Arte Conceptual que pretendieron replantear la actividad del artista como productor y del arte como producto.

Este análisis funcionará como justificación teórica del capítulo siguiente que, como ya veremos, tratará de analizar el texto y la ironía retórica como recursos creativos para el cuestionamiento de los prejuicios aparentemente interiorizados del mundo del arte.

## 1. La definición de artista

Revisando a los *maestros* del Renacimiento, uno puede darse cuenta de cómo la fama y el reconocimiento del artista están rodeados de un halo de misticismo que los posiciona como seres prodigiosos tocados por un don mágico e inexplicable, cuyo renombre ha aprendido a sobrevivir a cualquiera de sus obras. Pero asombra aún más si retrocedemos hasta la Antigüedad Clásica, ya que descubrimos cómo la fama de varios artistas griegos se consolidara sólo y exclusivamente a partir de sus biografías, en las que se les reconoce como personajes excepcionales cuyas aptitudes se desarrollaron desde su más temprana infancia, pero de los que, a su vez, no se conservan obras ni documentos que nos permitan formarnos otra impresión. E. Kris y O. Kurz afirman que este hecho se fundamenta en la poderosa influencia que las biografías —y consecuentemente, los biógrafos, entre los que no podemos olvidar a Plinio el Viejo y Vasari— han ejercido desde la Grecia Clásica, asentándose definitivamente como género independiente durante el Renacimiento, y que se ha venido arrastrando hasta nuestro presente. A raíz de esto comentan:

En los numerosos relatos de vidas de pintores y escultores que nos han llegado del Renacimiento en adelante, siempre encontramos asuntos típicos (temas que se reparten en numerosas biografías con poca o ninguna variación) relacionados bien con la carrera del artista (sobre todo con su niñez) o bien con el efecto de sus obras en su público<sup>3</sup>.

Esta afirmación sostiene, además, que «a partir del momento en el que el artista hace su aparición en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista)»<sup>4</sup>. Teniendo en cuenta estas afirmaciones y la consideración de que «el que perdure o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de su logro artístico —incluso si éste pudiese ser probado objetivamente—, sino del significado ligado a la obra de arte»<sup>5</sup>, veo oportuno remarcar dos puntos interesantes. Por un lado, que la genialidad del artista no reside en su habilidad o don creativo, sino en qué entendemos por arte; y por otro, que éste se nos presenta como construcción cultural que tiene su razón de ser en la figura del biógrafo y que se genera a partir de lo que Hal Foster denominara *acción diferida*, término definido en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, en el que el autor se apropia de este concepto de origen freudiano diciendo así:

2 GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Herman Blume. Madrid, 1987.

3 KRIS, E & KURZ, O. *Op. cit.*, p. 26.

4 *Ídem*, p.23.

5 *Ídem*.

En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida. Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción<sup>6</sup>.

Aunque el uso de la acepción le sirve a Foster para justificar su perspectiva sobre el surgimiento de la vanguardia con respecto a su pasado, existe una analogía entre esta anticipación y reconstrucción de la que habla que es la que me interesa extrapolar al concepto de biografía, ya que permite afirmar que toda narración se genera una vez conocidas sus consecuencias históricas (en este caso, la genialidad probada del artista a través de su fama), siendo fácil, consecuentemente, recrear un inicio cualquiera para justificar un fin concreto.

Si somos capaces de afirmar aquí tales consideraciones habremos llegado al primero de mis cometidos, que pretende dejar claro que las fórmulas biográficas se crean a partir de la mitificación de la anécdota y el uso de recursos recogidos en la literatura épica y sacra, en las que el biógrafo y la «necesidad de la sociedad de hallar un acceso a la figura excepcional y superdotada»<sup>7</sup> del artista juegan un papel crucial.

Aunque por falta de tiempo y sentido —veo innecesario redundar en la investigación de E. Kris y O. Kurz— haré sólo un recorrido superficial a través del bagaje histórico que define la construcción social de la figura del artista-genio<sup>8</sup>, creo conveniente recopilar las características principales que se encuentran en la mayoría de las biografías para ayudar a un mejor entendimiento de los factores que han mitificado la concepción del artista. De este modo, si tenemos en cuenta el análisis realizado por E. Kris y O. Kurz sobre las obras de biógrafos que dedicaron su carrera a narrar las peripecias artísticas de los maestros de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, nos daremos cuenta de la existencia de dos factores que se repiten continuamente a la hora de definir al artista. Uno de ellos es la importancia que damos a la niñez de las personas excepcionales, que surge de la consideración de lo hereditario como signo premonitorio y de los fundamentos de la psicología moderna que sostiene que «los acontecimientos de la infancia tienen una importancia decisiva para el futuro desarrollo del hombre»<sup>9</sup>. El otro se basa en la construcción de la anécdota centrada en la descripción del artista como ser superior a las consideraciones mundanas.

Aunque ambas condiciones se retroalimentan de manera evidente, empezaré por definir la primera de ellas, que creo de mayor importancia: aquella que sostiene que *el artista nace artista*. En este ámbito, E. Kris y O. Kurz llegan a la conclusión de que existen fórmulas biográficas que se repiten y que responden de la siguiente manera: en primer lugar, existe la figura central del niño prodigio, que muestra un talento innato que lucha temprana y fervientemente por expresarse; de manera secundaria —aunque crucial— aparece la figura del descubridor o mecenas (casualmente, alguien de mayor rango social) que consciente o inconscientemente fomentará el florecimiento y desarrollo de tal talento. La suma de ambos factores generarán el artista legendario. Pero prestemos atención a la figura del niño prodigio. Este, tal y como he comentado, es un ser que posee un don sólo accesible a unos pocos, poseedores de la «imagen interna», que según Durero, es señal del *divino artista*<sup>10</sup>. Aquí reside una de las claves mitificadoras del artista: si Dios creo al hombre a su imagen y semejanza, aquellos que pueden reproducir tales representaciones deben haber sido tocados

---

6 FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 10.

7 KRIS, E. & KURZ, O. *Op. cit.*, p. 31.

8 En el caso de que se desee ampliar tal información en relación a fechas y ejemplos prácticos, recomiendo el capítulo «Conversión del artista en héroe en las biografías», que puede encontrarse en *La leyenda del artista*. p. 31 – 62.

9 KRIS, E. & KURZ, O. *Op. cit.*, p. 31.

10 *Ídem*, p. 86.

por la divinidad. Múltiples consideraciones y bibliografías apoyan la sentencia de que Dios y el artista mantienen una estrecha relación, de las que se siguen encontrando ejemplos al revisar bibliografías de artistas de principios del siglo XX (recordemos sentencias de artistas como Malévich, que incluso llegó a proclamar que veía la cara de Dios en sus cuadros). De este modo, el quid de la cuestión reside en el concepto de «imagen interna», idea fuertemente relacionada con el origen de la figura de la inspiración. Pensemos en un artista tipo en su estudio tipo, trabajando. En nuestro imaginario aparece «la imagen de un artista que crea su obra llevado de un impulso incontrolable, en una mezcla de “furia y locura” parecida a la intoxicación»<sup>11</sup>—aquí veo relación directa con la idea construida por las vanguardias de un artista en conexión con el acto creativo a través del consumo de estupefacientes—. Según lo dicho, la inspiración del artista se interpreta socialmente como un éxtasis, como momento de lucidez espiritual a partir del cual es capaz de expresar *La Verdad* que lleva consigo, inalcanzable para el resto. Esto justifica la opinión forjada durante el Renacimiento de que «la creatividad artística no está determinada por el aprendizaje o la práctica, sino por una cualidad especial»<sup>12</sup> otorgada de forma divina. Así se genera la más fuerte de las consideraciones que muestran al artista como genio.

El segundo factor determinante que sirve de apoyo para la difusión del mito del artista viene de la mano de la figura secundaria del «mecenas», que representa el descubrimiento del don del artista, apoyada más adelante por el biógrafo y el espectador. Esta figura es la que afecta a la construcción del imaginario del artista a través de la transformación de la anécdota en mito (segundo de los factores que el análisis de las biografías pone en evidencia), y parte de la consideración de que, debido a ese don divino, el artista posee una superioridad mental y un virtuosismo fuera del alcance del profano. Esta creencia llevó consigo una serie de anécdotas convertidas posteriormente en fórmulas biográficas cuyo fin encubría siempre la necesidad de hallar la imagen del artista en el trabajo del mismo, es decir, la necesidad de «relacionar el carácter del artista con el de su obra y de adivinar la naturaleza del primero a través de la segunda»<sup>13</sup>. Partiendo de esta suposición, el artista llegó a tener un poder absoluto y cuasi mágico sobre su obra, ya que al tratarse ésta de la expresión de su *alma*, artista y obra eran uno solo. Sucede entonces que, si aceptamos el hecho de que la obra de arte es fruto consecuente de la «divinidad interior» del artista, ésta se convierte en reflejo de la individualidad y singularidad de su creador. Esto justificaría la eterna rivalidad entre artistas y el recelo por revelar los misterios de la técnica, que se sitúa como sinónimo de su genialidad individual, y que se ha transmitido hasta nuestros días en forma de un respeto excesivo por la *obra maestra*, que puede ser admirada pero nunca tocada sin permiso de su creador.

Y a propósito de la tan común necesidad social de veneración del objeto artístico, surge la necesidad de destacar otro factor que el profano admira notablemente y que apoya una vez más tal apreciación: la «genuina capacidad de encantamiento» de la obra de arte. Partiendo de tal consideración, su función se desvela como la de «agitar espiritualmente» al espectador, que queda arrebatado por la revelación expuesta ante sus ojos. Un buen ejemplo de ello es el «relato que apareció en 1552 en el “Marmi” de Antonfrancesco Doni, que describe la impresión que produjo la Sagrestia Nuova y que ya tuvo amplia difusión en tiempos de Miguel Ángel».

Hasta ahora, he intentado exponer cómo la consideración de que la obra es «hija» directa del artista ha ayudado a su mitificación a partir de la creencia de que tales actividades pueden ser ejecutadas sólo por aquellos predestinados a serlo por deseo divino. De este modo podría llegarse a la conclusión de que la concepción del artista como genio viene dada por la capacidad de éste en transformar un material común

---

11 KRIS, E. & KURZ, O. *Op. cit.*, p. 55.

12 *Ídem*, p. 56.

13 *Ídem*, p. 104.

(véase el pigmento para la pintura, el mármol para la escultura; y así infinidad de ejemplos) en un objeto bello y único. Pero si ampliamos el campo de miras seremos capaces de percibir, a modo de reflexión final, que «las historias que se cuentan sobre los artistas en todos los tiempos y latitudes reflejan una respuesta humana y universal a la magia misteriosa de la creación de una imagen»<sup>14</sup> y la necesidad de veneración que ello nos provoca. Es a partir de este punto en el que considero, apoyándome en las ideas de E. Kris y O. Kurz, que el biógrafo se convirtió en profeta, y la biografía, en mito.

## 2. La necesidad de fuga de la Modernidad

Es bien sabido que el arte contemporáneo (periodo que, según el público de masas, comienza con las vanguardias históricas y se extiende hasta nuestro presente) es un género obtuso para cualquier espectador no especializado. Para Suzi Gablik este recelo surge a causa de la idea instaurada durante la Modernidad de que el arte está hecho solo para una pequeña élite, que conllevó una ruptura en el diálogo entre artista y espectador que sigue sin resolverse. La causa principal de tal afirmación se basa en la autonomía que el arte de principios del siglo XX experimentó, atraído por el descubrimiento de sí mismo y desencantado por su presente. A modo de bisagra entre la concepción del mito del artista y su intento de desmitificación, considero necesario analizar el paradigma de la Modernidad y llegar a entender las contradicciones que el inicio del siglo XX dejó como legado a la Historia del Arte.

Antes de entrar en materia me interesa dejar claro que al referirme a las contradicciones de la Modernidad lo hago desde la perspectiva de la inestabilidad que el sistema de valores artístico vivía desde finales del siglo XIX, que explotó durante las primeras décadas del siguiente siglo, y cómo artista y público se dividieron en esferas aparentemente indisolubles. En absoluto pretendo, por el contrario, poner en tela de juicio la apreciación histórica acerca de los hechos sucedidos, ya que los juicios de valor sobre los movimientos artísticos surgidos durante la Modernidad quedan fuera del cometido de esta investigación. Mi interés reside entonces en una relectura que atienda en exclusiva al fin concreto del proyecto: la construcción social de la figura del artista. Aclarado el uso del término y desembarazado de su posible carga negativa es cuando me veo capaz de relacionar cómo la Modernidad continuó fomentando la leyenda del artista al mismo tiempo que empezaba a desacreditar su figura.

Cuando el arte se independizó de la forma a principios del siglo XX lo hizo también de su entorno social en actitud de rebeldía, en gran parte a «consecuencia de la inquietud espiritual del artista ante las sociedades capitalista y totalitaria»<sup>15</sup> desarrolladas tras la I Guerra Mundial. La «deshumanización» que el arte de la modernidad vivió durante su periodo álgido, entre 1910 y 1930, transformó la actividad artística en un producto puramente estético e individual, carente de vínculos externos. Así lo afirma Suzi Gablik en *¿Ha muerto el arte moderno?*:

Para una persona comprometida con la modernidad, la salvación del arte está en su autosuficiencia. La experiencia estética es, en sí misma, un fin que merece la pena alcanzar. El arte sólo puede conservar su carácter si se distancia del mundo social; si se mantiene puro<sup>16</sup>.

Atendiendo a su palabras llegamos a la conclusión de que para los artistas del modernismo el arte debía ser autónomo e independiente, llegando al extremo de considerar que todo aquello que se hiciera

14 KRIS, E. & KURZ, O. *Op. cit.*, p. 13.

15 GABLIK, S. *Op. cit.*, p. 21.

16 *Ídem*, p. 20.

con un objetivo funcional dejaba de ser arte. Consecuentemente, la obra se entendía como un «mundo independiente de creación pura, con una identidad propia, fundamentalmente espiritual»<sup>17</sup>. El inconformismo del artista por lo socialmente impuesto (el estado, la religión, y a fin de cuentas, el arte supeditado a la forma) llevó consigo a un estado de introspección en el que el sentido de ser del arte residía en el arte mismo. «Este “encerrarse en sí mismo”, la convicción de que, para realizarse, había que encontrarse con uno mismo, inspiró casi una teodicea del individuo a comienzos de la modernidad»<sup>18</sup>, que continuó alimentando la figura de un artista en conexión con el acto creativo por medio del éxtasis de la introspección y el reflejo de la individualidad del artista en sus *creaciones*. Vuelvo a recordar cómo para muchos artistas de principios de siglo la abstracción era, incluso, una teología estética que conectaba al artista con la figura directa de Dios, relacionando la mística y lo sublime con la práctica artística, y aumentando así la carga de significado del mito del artista. A causa de la búsqueda de la libertad y autonomía del propio arte, y del grado de introspección y abstracción por parte de los artistas, el público se sintió fuera de la definición del arte, puesto que durante la Modernidad el arte mismo (sus representantes, conformados por una élite de artistas e intelectuales) rechazaba formar parte de la sociedad.

En este caso se ve claro cómo es el artista moderno quien, por decisión propia, decide romper la relación con el público. De hecho, hay numerosas citas y entrevistas en el que se aprecia cómo el espíritu del artista moderno no contemplaba al espectador. Para Clifford Still, por ejemplo, «pintar era el único y último acto de libertad que podía prevalecer sobre la política, la ambición y el comercio»<sup>19</sup>. El arte cumplía entonces la única función de satisfacer las necesidades de su creador. Más que como diálogo entre un yo-creador y un tú-receptor, existía una relación entre un yo-obra y un tú-creador, en la que la obra se situaba como ente independiente que se generaba gracias a la ayuda del artista pero de forma autónoma; como aparición ensimismada, como revelación mágica.

Si aceptamos que la búsqueda de la singularidad y la autonomía han conseguido alejar al arte del marco social, podríamos llegar a entender la consideración popularmente instaurada que entiende el arte moderno como una burla, ya que una vez que los valores de destreza artísticos establecidos hasta el momento, tales como el virtuosismo técnico y la fidelidad a la naturaleza, han desaparecido, el público carece de referencias estéticas. Sucede entonces que «para el público en general —tal como diría Suzi Gablik— el arte moderno siempre ha supuesto una pérdida de destreza, un fraude o una burla. [De hecho], podemos aceptar de buen grado nuestra ignorancia de un idioma extranjero, o del álgebra, pero en el caso del arte es más probable, como señaló en una ocasión Roger Fry, que la gente, ante una obra que no le gusta y que no puede comprender, piense que se hizo expresamente para insultarla. Una de las características más perturbadoras del arte moderno sigue siendo la sensación de fraude que desde un principio le ha pesado como una losa»<sup>20</sup>.

Lamentablemente, analizar los pormenores de esta sensación generalizada nos llevaría por otros derroteros que aunque interesantes, se salen del esquema de la investigación. Aquí, mi interés en exponerlos reside únicamente en hacer ver cómo a partir de las vanguardias históricas se ha reconsiderado la figura del artista, que ha pasado de lo fascinante a lo difícilmente penetrable, pero que no por ello ha devaluado la imagen de su leyenda, que debido a la filosofía del *arte por el arte* sigue pensando al artista como ser místico cuyo don inherente y misteriosa complejidad lo posicionan en un estrato mágico y ajeno a toda consideración social.

---

17 GABLIK, S. *Op. cit.*, p. 21.

18 *Ídem*.

19 Clifford Still en *Ídem*, p. 23.

20 *Ídem*, p. 13.

### 3. Ser artista es la decisión de ser artista

Para Lucy Lippard<sup>21</sup>, a mediados de los años sesenta el panorama artístico se encontraba inmerso en una agitación ideológica que arremetía en contra de la carga de significado asociada a la figura del artista y al *status* de la obra de arte como mercancía. A la consideración de superioridad del artista se le sumaba la consideración de lujo del objeto artístico, transformado en objeto de deseo por el capitalismo exacerbado. Las primeras manifestaciones de lo que posteriormente se conoció como Arte Conceptual surgían en medio de tal conmoción, abogando por un arte que, a grandes rasgos, se caracterizaba por la imposición de la idea sobre la forma, posicionándose ésta como «secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada”»<sup>22</sup>. Esta postura llevó consigo una estética que, tal y como podemos leer en *Arte desde 1900*,

pone en juego una crítica de la noción moderna de visualidad (u «opticalidad»), definida como una esfera independiente y autónoma de la experiencia estética. Pero, además, está en cuestión la problemática cualidad única del objeto artístico, así como el nuevo medio de distribución (el libro, el póster, la revista) y la «especialidad» de ese objeto, es decir, el rectángulo pictórico o el sólido escultórico<sup>23</sup>.

Aquí, la indiferencia estética justificaba toda una reflexión sobre «lo que se suponía que era el arte y el punto a que había llegado»<sup>24</sup> que recuperaba la figura del espectador, pero que le exigía una posición activa y crítica. Para los militantes y defensores del conceptual este hecho supuso un posicionamiento contestatario que devaluaba la fisicidad de la obra de arte, preguntándose por los límites de la actividad de mirar, y convirtiéndose ésta en un «puente entre lo verbal y lo visual»<sup>25</sup>. Las representaciones conceptuales rechazaron lo visual y los conceptos tradicionales de la producción artística, definiéndose infieles e indiferentes al medio, obviando la exclusividad del original y usando técnicas de apropiacionismo y tergiversación tanto de la historia del arte como de otros discursos, como el literario, el poético o incluso el judicial. Y es que la estética predominante arremetía contra lo aurático de la obra de arte, eliminando todo atisbo de manierismo a favor de la sobriedad y la impersonalidad. El sello del artista ya no estaba en la individualidad de la gestualidad, sino en la del discurso: «la idea se convierte en una máquina de hacer arte»<sup>26</sup>, diría LeWitt en 1967. Las palabras de Lucy Lippard al respecto ayudan a esclarecer tales consideraciones, ya que afirman que

este ataque a la idea de originalidad, al «toque del artista» y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente<sup>27</sup>.

Analicemos más detenidamente lo dicho hasta el momento. En primer lugar, encontramos la necesidad de «desmaterialización del objeto artístico», idea introducida por Lucy Lippard en *Seis años: La*

21 Véase «Intentos de Escapada» en LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*. Ediciones Akal. Madrid, 2004. p. 7 – 29.

22 LIPPARD, Lucy R. *Op. cit.*, p. 8.

23 FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2006. p. 528.

24 LIPPARD, Lucy R. *Op. cit.*, p. 7.

25 *Ídem*, p. 12

26 LEWITT, S. citado en *Ídem*, p. 17.

27 *Ídem*.

*desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*, que impone un arte en el que la idea supera la forma, devaluándola a partir de una indiferencia estética y un consecuente sacrificio de la destreza técnica o «desespecialización», concepto definido por Ian Burn en su texto *The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)*. Esta desespecialización lleva consigo la disolución de los límites de la obra de arte como *objeto producido manualmente*, que ve su máxima expresión en el ya clásico *readymade* duchampiano y en la capacidad de reproductibilidad mecánica que Walter Benjamin dilucidó por primera vez en 1935 con su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, que proponen al objeto artístico como ente no único e inespecífico<sup>28</sup>. Pero vayamos por partes.

Cuando Duchamp tuvo la intencionalidad de colocar el urinario bocabajo y transformarlo en la archiconocida *Fountain*, legó a las generaciones venideras la capacidad de desdibujar los límites del objeto artístico y definir la idea propia del arte por el simple hecho de nombrarlo. El poder del objeto artístico residía, consecuentemente, en la decisión del artista, y ambos se rearticulaban como representación de la actitud y posición ante el acto creativo. De este modo, el objeto final pasaba a un segundo plano, supeditado a la actitud crítica del artista por «nombrar» y «contextualizar» el arte y sus dispositivos de presentación —esto es arte porque se denomina como tal y porque se expone donde socialmente se entiende que debe haber arte. Esta nueva consideración (que, no olvidemos, aparece en 1917, principios de las vanguardias históricas, y aún a día de hoy se nos establece como referencia) dejaba de lado la «manualidad» del artista que, de hacer algo, era únicamente el hecho de señalar que ahí había arte. Por otro lado, la idea de un arte que se define por ser seriado, no único y consecuentemente, no original, apoya una vez más el desvanecimiento de la individualidad del artista y pone sobre la mesa la discusión de si una obra sin original puede ser plagiada y, por lo tanto, de si las ideas preconcebidas de autoría y propiedad siguen teniendo validez. En una clara relectura del concepto de reproductibilidad mecánica de Walter Benjamin, los dispositivos artísticos se ampliaron, aceptando que los medios mecánicos pudieran materializar el desarrollo conceptual llevado a cabo por el artista en una búsqueda por la «desespecialización» del resultado artístico. Para una mejor comprensión del significado de este término, podríamos apoyarnos en las palabras encontradas en *Arte desde 1900* que describen la desespecialización como el deseo de «eliminar la competencia artesanal y otras formas de virtuosismo manual del horizonte de la producción artística y de la evolución estética»<sup>29</sup>. Casualmente, la última de las manifestaciones artísticas analizadas en el texto de Ian Burn anteriormente citado es el *readymade*, a partir del cual «la producción colectiva del objeto mecánico y producido en serie ocupó el puesto de la obra excepcional creada por el virtuoso»<sup>30</sup>. Es decir, al posicionar un objeto realizado por un *otro* —ajeno a la concepción de obra de arte— como objeto artístico, el acto creativo se colectiviza, puesto que el producto es resultado de quien lo ejecuta y quien lo piensa, poniendo sobre la mesa conceptos tales como el de autoría. Pero volviendo a la naturaleza del término, lo que preocupaba a quienes abogaban por la desespecialización del arte era, en esencia, la destrucción de la teoría del artista como genio a través de la eliminación de su figura sobre la obra de arte.

Es cierto, y debemos ser conscientes de ello, que una pérdida de la destreza técnica no es contraria a la concepción de la obra como ente único. De hecho, ninguno de los conceptos analizados lo es, ya que a día de hoy, y haciendo recapitulación de la filosofía de los años sesenta y setenta, nos damos cuenta de

---

28 Aunque la postura de Walter Benjamin posicionaba al decadente arte de la pintura y la escultura en contra del nuevo arte de la fotografía y el cine, casi considerándolo el arte del nuevo presente, a día de hoy este ensayo ha contaminado todas las esferas del arte, y nos servirá para hablar de cómo el arte conceptual fue consciente del poder y la significación de la obra no-única; EN BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros. Madrid, 2010.

29 FOSTER, Hal et al. *Op. cit.*, p. 531.

30 *Ídem*.

cómo el mercado ha aprendido a comercializar la obra seriada o «inmaterial». Pero lo interesante es cómo el surgimiento de tales preocupaciones llevó a la práctica de una serie de «ejercicios» que luchaban por hacer ver las taras de un arte aún supeditado al mito del artista-genio. No hay más que leer las palabras de Lucy Lippard allá por 1969, que nos devuelven a la necesidad utópica de sinceridad artística por la que tanto lucharon los artistas conceptuales:

Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte [...]. Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés en la posesión. Son patrones más que coleccionistas<sup>31</sup>.

Sin originalidad (ni objetual ni aurática), el valor icónico del objeto artístico se supone extinto, y las referencias de valorización (especialmente en cuanto al sistema mercantilista), se tornaban complejas de definir. Si no había objeto, se suponía que tampoco había posibilidad de poseer. Este proceso es el que se definía como «desmaterialización» del objeto artístico, y que postulaba un arte basado en la información y los sistemas que reemplazó a las preocupaciones formales tradicionales. Aún así, la desmaterialización no exigía una inmaterialidad física, sino más bien una independencia de la forma premeditada, en el caso de haberla; una vez más, la superposición de la idea sobre el objeto.

Lo interesante de estos cuatro conceptos, más allá de si dieron el resultado esperado o no, es cómo rebaten la idea renacentista del artista tocado por la divinidad. Si cualquier objeto puede considerarse artístico y la destreza técnica deja de ser sinónimo de la calidad del artista, perdemos las referencias de valor a la hora de distinguir al artista del *no-artista*, ya que proponen que ser artista es simplemente la decisión de ser artista. Aceptando tal afirmación, el supuesto de la genialidad del artista desde su nacimiento y la idolatría de su capacidad concedida mágicamente se vuelven irrelevantes, ya que la única diferencia sustancial entre la vida de un artista y la de cualquier otro individuo es simplemente la decisión de que su actividad productiva se encuadre dentro del sistema del arte.



## GUÍA DE REFERENCIAS CONCEPTUALES: IRONÍA Y TEXTO

*Dejé de empeñarme en ser artista tal como lo entendía, y me limité a hablar con la gente en un lenguaje comprensible. [...] Pero también pensé que en vez de pintar con realismo y aspirar a las condiciones de la fotografía, ¿por qué no iba a utilizar la fotografía misma, e incluso el texto?*

John Baldessari

Hacia 1968 y con 37 años de edad, John Baldessari era profesor en la *University of California*, padre de familia y un tipo parcialmente reconocido por rotular textos en pintura acrílica sobre lienzo. Ese mismo año, la *Molly Barnes Gallery* de Los Ángeles aceptó albergar su tercera individual hasta la fecha durante una semana. En ella, con la apariencia sobria e impersonal del arte conceptual, mostraba una serie de cuadros, a veces recurriendo al texto y la fotografía, a veces sólo al texto, en los que planteaba la utilidad y finalidad de la pintura —que acabaría por abandonar de forma oficial en 1970 con su *Cremation Project*— a través de una serie de proposiciones que daban consejos de composición y educación artística sacados tanto de manuales para aficionados como de reconocidos críticos de arte, situando ambos discursos al mismo nivel. Casualmente y a escasa distancia, Joseph Kosuth, 14 años más joven y archiconocido portavoz del arte conceptual, mostraba su trabajo más reciente en la *Gallery 669* de Eugenia Butler, en el que mostraba una serie de definiciones de diccionario de la palabra NADA. Jane Livingston, crítica y comisaria, reseñó en la edición de *Artforum* de diciembre de ese mismo año cómo ambas exposiciones se centraban en «el vaciado de sentido del arte»<sup>1</sup>, cosa que no pareció agrandar a Kosuth, para el que las propuestas de Baldessari no eran más que caricaturas conceptuales del arte conceptual que pecaban del recurso pop de lo trivial<sup>2</sup>.

---

1 Jane Livingston en MORGAN J. & JONES L. *John Baldessari. Pure Beauty*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2010, p. 49.

2 Joseph Kosuth, en su texto *Art After Philosophy*, restará valor al trabajo de John Baldessari diciendo así: “Although the amusing pop paintings of John Baldessari allude to this sort of work by being ‘conceptual’ cartoons of actual conceptual art, they are not really relevant to this discussion”. [Aunque los divertidos cuadros pop de John Baldessari aluden a este tipo de trabajo siendo caricaturas ‘conceptuales’ del actual arte conceptual, no resultan relevantes dentro de esta discusión.] en KOSUTH, J. *Art After*

Para Kosuth, como bien puntualiza Leslie Jones, «el empleo de la ironía y lo cómico pertenecía al terreno del arte pop; el arte conceptual, según dio a entender, no podía ser divertido»<sup>3</sup>.

La forma en la que Baldessari se preguntó sobre la función del arte en sus obras realizadas entre 1966 y 1968, para las que además recurrió al texto como forma de comunicación con el público, resulta interesante como propuesta inicial para introducir la preocupación central del presente capítulo, que pretende analizar el texto y la ironía como recursos creativos, y revisar cómo diferentes artistas, además de Baldessari, han hecho uso de ellos. De este modo, partiré de la investigación de Sara Vilar acerca del uso de la palabra en el arte contemporáneo, prestando especial interés a cómo el arte conceptual abanderó el uso del texto como proceso de análisis de la realidad. Más adelante, me centraré en el uso de la ironía retórica apoyándome en el estudio de Leonardo Gómez Haro en su libro *Del Humor en el Arte Contemporáneo*<sup>4</sup>, que nos ayudará a sentar las bases a la hora de entender la predisposición al humor del ser humano y cómo ha sido procesado por diferentes artistas.

### 1. Notas acerca de los usos de la palabra

Como seres globalizados y habitantes de una sociedad capitalista, hemos aceptado la presencia constante de estímulos procedentes de los medios de comunicación de masas, que nos condicionan la manera de ver, mirar e interactuar con nuestro presente. Desde mi perspectiva, esto también afecta la práctica artística contemporánea, que se ha visto modificada de dos formas muy concretas. Por una lado, se ha hecho evidente que los referentes del artista pueden residir fuera de la institución, e incluso fuera de lo que la institución denomina arte, dándose la posibilidad de que las referencias se hagan hacia la literatura, la publicidad, los trailers cinematográficos o los videojuegos (por citar algunos ejemplos al azar). Por otro lado, y a consecuencia de lo anterior, estos nuevos lenguajes han conllevado la apropiación de formas de hacer ajenas al mundo del arte, que han convertido la práctica artística en un híbrido en constante regeneración. El uso del texto y la palabra encajan como ejemplo de extrapolación de disciplinas que, aunque siempre han estado presentes de forma más o menos evidente, no se convirtieron en recurso artístico con autonomía hasta la concepción del arte conceptual.

Al interesarme por los usos del lenguaje en el arte me llamó la atención la apreciación de Sara Vilar, que considera que «algunos artistas, más que apropiarse de las palabras, lo que hacen es crear historias para explicarse mejor, para acercarse al espectador»<sup>5</sup>. Entonces, podríamos afirmar que la necesidad del uso de la palabra, más que como recurso formal del que apropiarse, surge por la necesidad de comunicar, o también, de cuestionar el uso de los dispositivos de comunicación.

Esta última consideración es en la que Joseph Kosuth centró el grueso de sus obras, entre las que se encuentran aquellas expuestas en la *Gallery 669*. A partir de la exposición de las diferentes acepciones de la palabra NADA dada por una serie de diccionarios, se medita acerca del objeto presente y se llega a entender, además, cómo el significado es un acuerdo pactado; es decir, una construcción social que contiene acepciones y consecuentemente, fracturas del significado. Del mismo modo, en *Una y Tres Sillas* (1965) se aproximaba desde la tautología a «una misma reflexión desde tres perspectivas diversas:

---

*Philosophy and After. Collected Writings, 1966 – 1990*. The MIT Press. Massachusetts, 1991. p 29.

3 JONES, L. «Lección de arte: una cronología narrativa de la vida y obra de John Baldessari» en MORGAN J. & JONES L. *Op. cit.*, p.50.

4 GÓMEZ HARO, L. *Del humor en el arte contemporáneo*. Teoría y práctica. ARS Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2013.

5 VILAR, S. *De la Paraula a les Històries. El llenguatge escrit: una estratègia de comunicació per als artistes*. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona, 2004. p. 195.

mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje)»<sup>6</sup>.

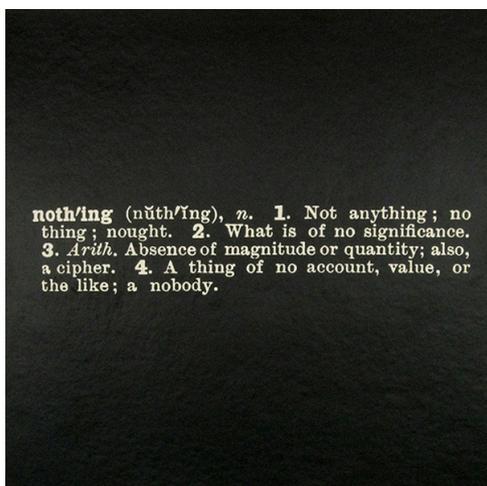


Fig. 1. Joseph Kosuth. *Nothing*, 1966.



Fig. 2. Joseph Kosuth. *One a three chairs*, 1965.

Basándose en su propia consideración sobre el arte conceptual que, como él mismo escribió, «lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte»<sup>7</sup>, sus propuestas pretendían aproximarse a la realidad a partir del cuestionamiento de qué entendemos en lo más básico de nuestra relación social: el lenguaje. Al cuestionar las diferencias entre objeto, representación y significación se plantean los modos en los que establecemos relaciones de significado, y en cómo tres realidades conceptualmente idénticas pueden ser formalmente tan diferentes.

En Kosuth, el poder de la palabra reside en su capacidad de generar imagen más allá de la propia imagen; o dicho de otro modo, en su poder de generar en el imaginario colectivo una imagen más diversa que aquella dada por sus representación, que es visualmente finita. Y es que aunque todos conozcamos el concepto de silla, su visualización formal cambia según el espectador, idea que aplicada al recurso textual «aumenta la particularidad y la subjetividad de la obra de arte y disminuye parte de su universalidad»<sup>8</sup>.

Por tanto, las palabras, al ser leídas, generan imágenes, pero también sucede que la forma en la que esas palabras se presentan conforman una imagen en sí. Para explicarme mejor, recurriré a la opinión de Daniel Cassany, que acertadamente sostiene lo siguiente:

La imagen de las palabras vale más que mil palabras. Las páginas escritas son imágenes visuales. Al observarlas, lo primero que distinguimos es un rectángulo vertical y blanco que marca una piscina repleta de letras. Las formas más destacadas (títulos, mayúsculas, dibujos...) nos atraen de antemano. Antes de que podamos descifrarlas esas formas ya nos ofrecen información sobre el texto. Hemos invertido tantas horas en observar imágenes escritas y tenemos tanta maña que casi somos capaces de adivinar de qué se trata antes de empezar a leer<sup>9</sup>.

6 FERNÁNDEZ APARICIO, C. en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [Consulta el 05/05/15]  
Disponibile en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>

7 KOSUTH, J. en *Ídem*.

8 VILAR, S. *Op. cit.*, p. 201.

9 CASSANY, D. en *Ídem*, p. 200.

De este modo, no solo lo que se dice, sino cómo se dice, acaban conformando un discurso coherente y con significado propio, ya que no es lo mismo usar la tipografía mecanografiada y sobria de Joseph Kosuth que recurrir al *stencil* autoritario y guerrillero de Christopher Wool; aquel que casualmente acabó convirtiéndose en borrón.

Esta acepción del texto, que se define como generador de imagen —en contraposición al texto como codificador de imagen—, es la que me interesa. Y acerca de tal consideración tiene mucho que ofrecer el impacto lingüístico de la publicidad. La manera en la que artistas como Bruce Nauman (a partir de los neones) o Jenny Holzer (con sus letreros y luminosos) se han apropiado de los recursos de comunicación de la publicidad para ampliar el campo de acción del arte son evidentes, en los que la caligrafía, tipografía, diseño, color, composición y un sinfín de recursos de la publicidad pero también del diseño gráfico, se componen como principio compositivos del mensaje artístico.

Por otro lado, el poder de comunicación que tales recursos conlleva es algo que no podemos dejar de analizar. John Carpenter recurriría a ello en *They Live* (1988), mostrándonos una sociedad dominada por una crisis económica y social cuyo origen reside en una clase dirigente (que resultará ser extraterrestre) que controla la población a partir de mensajes subliminales en vallas publicitarias y medios de comunicación propios del Capitalismo. Cospiranoias aparte, diferentes artistas han recurrido a tales dispositivos para plantear su utilidad y hacer consciente al espectador del rectángulo de poder visual y comunicativo ante el que se encuentran, cuyas imágenes están diseñadas para captar la mirada del receptor, que queda impresa en su memoria de una forma clara y duradera. Alfredo Jaar plantea tal cuestión de una manera bastante similar a la de Carpenter en sus *Estudios sobre la Felicidad* (1979 – 1981), en los que se apropiaba de espacios comerciales para plantear de manera clara y concisa al viandante: «¿es usted feliz?».



Fig. 3. Alfredo Jaar. *Estudios sobre la Felicidad*, 1979 – 1981.

Pero también resulta que la palabra, además de generar imagen, posee un poder de significación interno construido por medio de su uso y las experiencias de cada individuo. De hecho, tal y como pondría de manifiesto Richard Rorty, cada ser humano lleva consigo una serie de palabras que justifican las acciones y creencias últimas de cada persona, pero de las que no disponemos de justificación argumentativa. A este conjunto de palabras las llamará Rorty el «léxico último», pues se suponen «el punto más alejado al que podemos ir con el lenguaje».

Acerca del origen de este léxico último, me parece oportuno destacar una de las recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje editadas por la UNESCO, que dice lo siguiente:

El lenguaje [y también la escritura] no es una creación arbitraria de la mente humana sino un proyecto social e histórico que influye en nuestra percepción de la realidad. En tanto que transmite socialmente las experiencias acumuladas por generaciones anteriores, condiciona nuestro pensamiento y determina nuestra visión del mundo<sup>10</sup>.

Atendiendo a esto, el yo no sería el yo, sino las experiencias acumuladas del yo. Y esto se aplica también a la etimología de las palabras y a la construcción de los diferentes idiomas, ya que ambos condicionan fuertemente aquello que entendemos de un lenguaje concreto.



Fig. 4. Bruce Nauman. *None sign, neon sign*, 1970.

Los juegos de palabras son también un recurso que evidencia las relaciones y significados del lenguaje. En *None Sign, Neon Sign* (1970), Bruce Nauman recurre, por un lado, a la meditación de lo que vemos en contraste con lo que leemos, y a la doble naturaleza de su significado, por el otro. No hay señal, dice, pero a la vez hay una señal luminosa; un neón. Un doble mensaje que nos plantea la propia naturaleza de la representación, al igual que *Ceci c'est ne pas a pipe* planteaba que lo que veíamos no era una realidad, sino una representación de esa realidad —que además se correspondía con su ideal de representación exponiendo una pipa «modelo». Además, Bruce Nauman introduce la variable de que la modificación parcial del lenguaje puede lograr nuevos significados. Al sustituir *none* (ninguno) por *neon* (neón) se generan dos mensajes reales, verídicos, pero también, contradictorios. No hay señal cuando la señal no está encendida, pero se convierte en una señal que advierte de que no hay señal cuando se enciende. Un recurso que, además, sólo puede darse en inglés, ya que como podemos darnos cuenta, al intentar traducirlo al castellano, se necesitan aclarar el significado de ambos términos para entender la ironía de la situación. Por tanto, la palabra es un arma cargada de significado, historia y poder, y es también la forma más codificada de dibujo, y la más directa de expresión.

## 2. El artista irónico

El humor, en el amplio espectro de su significado, ha sido expuesto históricamente como un «estado del alma»; es decir, como una predisposición ante la vida<sup>11</sup>. Pero la naturaleza de sus diferentes manifestaciones varía enormemente según la opinión de los diferentes teóricos que lo han analizado y las finalidades de su uso. De todas las perspectivas a la hora de entender la predisposición al humor del ser humano destacaré dos que, considero, ayudan a dar sentido al origen de la figura de la ironía retórica como recurso creativo.

La primera de estas perspectivas parte de la consideración defendida por Freud de que «los pequeños rasgos humorísticos que producimos a veces en la vida cotidiana surgen en nosotros a costa de una irritación»<sup>12</sup> que mitigamos añadiendo humor y evitando así el enfado; o dicho de otro modo, como «proceso de defensa» con el que cohibir los efectos adversos de un hecho concreto. Este posicionamiento conlleva para Freud una reflexión filosófica, un proceso mental al que en principio no prosigue placer humorístico alguno. La exteriorización de tal reflexión se hace posible, entonces, si aprendemos a alejarnos y relativizar la situación que nos provoca tal o cual aprensión; o lo que es lo mismo, si aprendemos a cosificarlo como un *otro* con el que reír en conjunto. Por otro lado, la segunda perspectiva se centra en lo que L. Gómez Haro llamará la «antirretórica del humor», que defiende que el humorismo surge de las fisuras, transgresiones, digresiones e incongruencias en apariencia arbitrarias del discurso, «pues no hay que olvidar que en las artes figurativas y literarias el humorismo surgió como rebelión y burla “para mancillar la togada lengua de los doctores”»<sup>13</sup>, como diría Pirandello. De este modo, una de las expresiones del humor, aquella que a partir de ahora llamaremos ironía, supone una manifestación que conlleva la pérdida de trascendencia, el cuestionamiento y la irreverencia hacia el estado en cuestión. Partiendo entonces desde la ironía, mi intención es mostrar cómo diferentes artistas han planteado y cuestionado la figura del artista clásico y el sistema del arte a partir de este posicionamiento ideológico. Para ello, prestaré especial atención a cómo la posmodernidad en general y el arte conceptual en particular han planteado desde su concepción la duda y el descrédito como nuevas formas de enfrentamiento ante lo que acontece alrededor, y cómo esta postura se relaciona con la forma en la que me enfrento al quehacer artístico.

En el momento en el que los artistas, desde su posición tanto de productores de arte como de seres sociales, se plantean preguntas tales como ¿qué es ser artista? ¿qué hace el artista cuando hace arte? ¿cuál es el porcentaje de la actividad del artista que se desarrolla como arte y cuál no (si es que existe tal división)? ¿qué es hacer, ver, pensar el arte? y, en definitiva, ¿qué es arte?, se llega a la conclusión de que el conocimiento sólo puede ser parcial, subjetivo y aprehendido. Bruce Nauman corrobora tal afirmación en una entrevista al diario *Time*, diciendo lo siguiente:

Cuando estudiaba Bellas Artes, pensaba que el arte era algo que tendría que aprender a hacer, y luego simplemente hacerlo. En un momento dado me di cuenta de que eso no funcionaba así. Básicamente, sería algo que tendría que empezar cada día y descifrar qué iba a ser el arte<sup>14</sup>.

11 Estía postura sería defendida por Wenceslao Fernández Flórez, Ben Jonson o incluso Ramón Gómez de la Serna, tal como comenta Leonardo Gómez Haro en *Op. cit.*, p.23.

12 GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 24

13 Luigi Pirandello en GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 88.

14 *When I was in art school, I thought art was something I would learn how to do, and then I would just do it. At a certain point I realized that it wasn't gonna work like that. Basically, I would have to start over every day and figure out what art was gonna be.* NAUMAN, B. en LACAYO, R. «Bruce Nauman» Time Inc. Network, 26/04/2004. [Consulta el 30/01/2014]

Disponibile en: [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858\\_1970890\\_1971348,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858_1970890_1971348,00.html)

Esta opinión me remite una vez más al concepto del léxico último ya que, debido a esto, Rorty considerará «ironista a la persona que teniendo dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que habitualmente usa, es consciente de que han influido en ella otros léxicos últimos de las personas o libros que haya conocido»<sup>15</sup>.

Aceptando que toda sentencia no es más que una realidad parcial, subjetiva y construida, llegamos a la conclusión de que el *Conocimiento* —así, con mayúscula y en cursiva— no es posible, y se acepta la inexistencia de lo permanente. A causa de esto, el artista irónico difícilmente se tomará en serio, generando una suerte de discurso contradictorio y críptico, pero totalmente lícito. Para la ironía, lo incoherente, lo fragmentario, incluso la falacia, son parte de su ser, posicionándose como un recurso radicalmente irrespetuoso con el medio. Para Bozal, además, la ironía era «el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar»<sup>16</sup>.

La duda, entonces, junto con la estimulación del sentido crítico, serían el fin de la ironía retórica, que podría definirse como «una especie de lenguaje en clave, velado, alusivo, que exige al lector (o al espectador) un conocimiento del contexto donde se inserta, y un rechazo de su significado literal, más allá de la superficie»<sup>17</sup>. Un lenguaje, comenta L. Gómez Haro. Y es que la ironía requiere de un receptor que la perciba y la procese para hacerse efectiva; es decir, precisa de comunicación. A este respecto resulta interesante cómo la finalidad del humor y la ironía debe ser descubierta «a través de la intuición, de la creación de significado [y] de la indiferencia hacia un desciframiento de la intención evaluativa de cada artista. Y eso es lo que no es fácil. Porque la ironía “ocurre” cuando el espectador interpreta la obra»<sup>18</sup>.

Es por ello que palabras como lenguaje, significación o discurso serán importantes en relación al uso de la ironía. Y la preocupación del arte conceptual por tales ideas, unida a mi predisposición conceptual *per se*, es lo que hace de esta perspectiva artística el punto de análisis de esta sección. A causa de esto, el grueso de obras y artistas que veremos a continuación parten de las mismas premisas conceptuales que trataron de desacreditar el bagaje místico de la figura del artista, puesto que, bajo mi perspectiva, los recursos de desmaterialización, desespecialización, reproductibilidad técnica y apropiacionismo analizados en el capítulo anterior pueden suponerse como soluciones irónicas ante la realidad que se nos presenta. Pero sobre todo, lo que tendrán en común será su postura irónica ante la actividad artística ya que, seamos conscientes, no todos los artistas conceptuales de las décadas de 1960 y 1970 la practicaban, e incluso algunos de ellos ni siquiera la aceptaban, como pudimos intuir de las palabras de Joseph Kosuth. De este modo, trataré de analizar los diferentes matices irónicos a los que han recurrido algunos artistas, especialmente posconceptuales, generándose una guía de referentes visuales que, además de ampliar las miras sobre el posicionamiento irónico en el arte contemporáneo, apoyan mi concepción del arte y mi forma de enfrentarme al acto creativo.

Antes de pasar a analizar los diferentes matices de la ironía en el arte contemporáneo, me parece oportuno aclarar cuán difícil resulta establecer límites entre ellos. De hecho, éstos sólo responden a aquello que me interesa resaltar de cada una de las obras analizadas, y algunas de ellas incluso encajan en varias de las acepciones dadas. La interpretación de las obras, consecuentemente, es parcial e interesada, enfocándose concretamente en el estado de la cuestión: la ironía retórica como cuestionamiento de la figura del artista y la Industria del Arte. Debido a esto, el análisis debe tomarse como ejemplificación más que como crítica. Por otro lado, las divisiones no deben tomarse de forma estricta y académica, sino más bien interpre-

---

15 GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 84.

16 Valeriano Bozal en GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 87.

17 GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 158.

18 *Ídem*, p. 171.

tativa. No pretenden establecer una escala jerarquizante ni presuponer que los únicos matices de la ironía son los aquí descritos. Todos estos responden, a fin de cuentas, a mis dotes interpretativas y sobre todo, a mis intereses como artista.

## 2.1. [Autocrítica y falsa biografía]

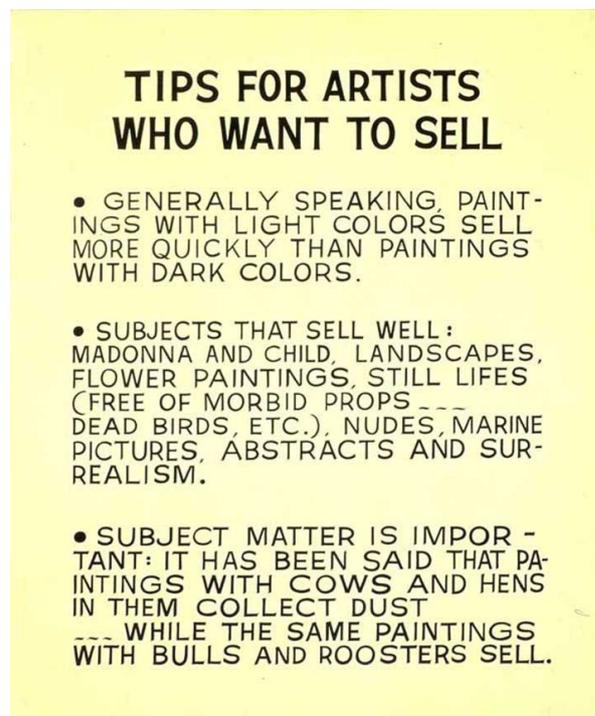


Fig. 5. John Baldessari, *Tips for Artists who Want to Sell*, 1966 - 1968.

Cuando John Baldessari expuso al público *Tips For Artists Who Want To Sell* (1966-1968), automáticamente desbancaba su propia obra del mercado del arte al que se refería, incumpliendo cada uno de los consejos dados. Su obra no era abstracción, ni paisaje; ni había una clara predominancia de los tonos claros u oscuros, ya que se trataba de tintas planas; ni se había molestado en colocar los elementos adecuados que harían de un cuadro la delicia de los marchantes. Nada. De hecho, ni siquiera estaba claro que lo que Baldessari estuviera haciendo fuera pintura, aunque los materiales utilizados fueran los elementos básicos de la pintura de caballete. No era nada de lo anterior, y a su vez era todo lo anterior junto. Irónicamente, nombrando cada uno de los géneros y recursos, Baldessari había metido en un lienzo de aproximadamente 173 x 144 cm. todos los bodegones clásicos, todo el tenebrismo del claroscuro y de Goya, las marinas, los desnudos, la luz matérica de Rafael, la tradición pictórica y el conceptual posmoderno, el surrealismo, y la abstracción, toda la abstracción que cada palabra lleva consigo en su significado. Para Baldessari, entonces, hubo un momento en el que nombrar era representar. De este modo, se apropiaba del discurso para exponer una serie de contradicciones retóricas; o lo que es lo mismo, ironizaba sobre una serie de cuestiones que se preguntaban acerca de la actividad artística y el cometido del artista. Y es que, como ya comenté anteriormente, el conjunto de señales que conforman un lenguaje no es más que la forma más abstracta y codificada de dibujo.

Al igual que muchos artistas conceptuales, Baldessari extrapoló el discurso visual hacia lo textual preguntándose por la naturaleza de las cosas—en este caso, la del sistema del arte. Pero su perspectiva irreverente, que parecía restar seriedad al arte, se alejaba de la posición del artista conceptual estricto, que no acababa de simpatizar con sus prácticas. Pero si enfrentamos, por ejemplo, *A painting that is its own documentation* (1966-1968) contra *Today Series* (1966 - 2014) de On Kawara, nos daremos cuenta de que ambas obras comparten más similitudes que diferencias.



Fig. 6. On Kawara, OCT. 26, 1971. *Today Series*, 1966 - 2014.



Fig. 7. On Kawara. Vista de su estudio en Nueva York, 1966.



Fig. 8. John Baldessari, *A painting that is its own documentation*, 1966 - 1968.



Fig. 9. John Baldessari en la inauguración de Molly Barnes Gallery, Los Ángeles, 1968.

Cada uno de los cuadros de *Today Series* representa su propia documentación, haciendo constar la fecha en la que se hizo de forma expresa, pero también su localización (a través del uso del idioma propio del lugar en el que fue realizado) y el tiempo requerido para hacerlo, que siempre se ajustaba a una jornada de trabajo (destruyéndose en el caso de que no se terminara el mismo día al se que hacía referencia). De forma similar, la propuesta de Baldessari exponía toda y cada una de las fechas y localizaciones en las que su cuadro había sido expuesto, creciendo a medida que el cuadro aumentaba sus exhibiciones en público. La única diferencia residía en que, para Baldessari, su cuadro *era* simplemente por el hecho de ser expuesto, sin concepción previa ni esfuerzo físico aparente, y en el caso de On Kawara, había un «sacrificio» artístico que exigía un compromiso ceremonioso entre artista y obra. Intentando entender la perspectiva J. Kosuth, lo que pudiera hacer de la obra de Baldessari una caricatura conceptual es su predisposición artística, ya que, en cierto modo, su postura atenta contra el arte «elevado» desde una perspectiva nihilista e indiferente. Pero tampoco hay que olvidar, tal y como comenta Umberto Eco, que «siempre hay gente que se toma en serio el discurso irónico»<sup>19</sup>, cualidad y riesgo de la ironía, y es posible que J. Kosuth fuera uno de ellos.

Volviendo a la postura de Baldessari, lo que realmente le interesaba cuestionar al exponer sus consejos para triunfar en el mundo del arte era cómo se debería actuar para que una obra se considerara digna de ser expuesta. En relación a su *Exhibiting Paintings* diría lo siguiente en una entrevista con Hugh M. Davies y Andrea Hales:

Eso señalaría a la gente que aquello era arte y yo tal vez conseguiría, digámoslo así, meter mis cosas por la puerta de una galería, de un museo o dondequiera que se expusiese arte<sup>20</sup>.

Y como bien recalca Richard Fuchs, «esto último, manifestado en tono irónico, no implicaba concesión alguna a un gusto artístico anticuado. Antes bien, bajo una apariencia conciliadora, instaba a su exclusión»<sup>21</sup>. Hablando de arte, planteaba Baldessari, quizás se consideraría que lo que hacía era arte. Y quizás, intentar evidenciar el sistema del arte para tratar de exponerlo al público fuera lo que molestará a J. Kosuth. Y quizás, Baldessari estuviera siendo conscientemente irrespetuoso con el propio arte conceptual. O quizás ni siquiera le preocupaba.

Esta «filosofía de la ignorancia» es algo que, irremediamente, me lleva al trabajo de Maurizio Cattelan que, como él mismo calificó en sus inicios, se preocupaba por el aspecto irónico-desobediente-infantil de su personalidad. En el caso de Cattelan, de forma incluso más evidente que Baldessari, el discurso ha pasado a ser una broma críptica de un artista que no sabemos si es persona o personaje. En una de las poquísimas entrevistas que ha concedido, Cattelan habla de sí mismo y de su elección de ser artista de este modo:

Yo no soy artista [...] Hago arte, pero es simplemente un trabajo [...] Llegué aquí por casualidad. Alguien me contó una vez que era una profesión bastante rentable, que podría viajar mucho y conocer muchas chicas. Pero todo es mentira; no hay dinero, ni viajes, ni chicas. Solo trabajo. Aún así, no me importa. No puedo imaginar otra opción. Al menos, existe cierto respeto. Es una profesión en la que puedo ser un poco estúpido, y la gente dirá 'Oh, eres muy estúpido; gracias, gracias por ser tan estúpido'<sup>22</sup>.



Fig. 10. Maurizio Cattelan, *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you*, 1994.

20 FUCHS, R. «Desvelar lo oculto» en MORGAN J. & JONES L. *Op. cit.*, p. 242.

21 *Ídem*.

22 *I am not an artist [...], I make art, but it's a job [...]. I feel into this by chance. Someone once told me that it was a very profitable profession, that you could travel a lot and meet a lot of girls. But this is all false; there is no money, no travel, no girls. Only work. I don't really mind it, however. I can't imagine any other option. There is, at least, a certain amount of respect. This is one profession in which I can be a little bit stupid, and people will say 'Oh, you are so stupid; thank you, than you for being so stupid..* Maurizio Cattelan en SPECTOR, N. *Maurizio Cattelan. All.* Guggenheim Museum Publications. New York, 2011. p. 26.

Es difícil saber si Cattelan está hablando en serio o si todo se trata de un chiste en el que se sitúa como bufón artístico. Esta postura autobiográfica, o autorrepresentativa, abre una brecha ante una posible falsa biografía en la que el propio artista se devalúa como salvaguarda de críticas futuras.

En *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* (1994), el burro actúa como símbolo de su torpeza e incompetencia ante la imposibilidad de crear una obra lo suficientemente buena para ser expuesta. Aunque el *leitmotiv* generador de tal obra pudiera ser realmente la frustración ante un posible fracaso, llama la atención cómo Cattelan embiste premeditadamente contra su propia capacidad artística. Del mismo modo, cuando se coloca a sí mismo (en forma de personaje caricaturizado) saliendo de un agujero de la sala de un museo y admirando a los clásicos; sin saber cómo actuar junto a una colección de arte contemporáneo; o colgado en un perchero con un traje de fieltro a lo Joseph Beuys aceptando que ese es su lugar, se está autoinfringiendo el castigo de no ser tan grande como los grandes. Lo contradictorio o irónico es que Maurizio Cattelan, a día de hoy, es tan grande como los grandes.



Fig. 11. Maurizio Cattelan. *Untitled*, 2001.



Fig. 12. Maurizio Cattelan. *Mini me*, 1999.



Fig. 13. Maurizio Cattelan. *La rivoluzione siamo noi*, 2000.

## 2.2. [Fracaso: escapismo y castigo]

Cattelan diría que la antítesis del fracaso es fracasar de antemano<sup>23</sup>. Y esta sentencia podría ser interpretada como el *slogan* que caracteriza sus primeras producciones, ya que como él mismo comentaba en su entrevista con Nancy Spector, estos proyectos surgían de la imposibilidad de hacer algo; de la inseguridad y el fracaso. Su forma de pre-fracaso fue la de convertirse en un escapista: del público, de la crítica e incluso de su propia obra. En el documental *Art Safari*<sup>24</sup>, por ejemplo, Ben Lewis se topa constantemente con «dobles» y representantes del artista, ya que el único condicionante por parte de Cattelan para la realización del documental era que él no apareciera. *Una Domenica a Rivara* (1992) muestra el mismo *modus operandi*. Desde una de las ventanas del Centro de Arte Contemporáneo Castillo de Rivara caen una serie de sábanas anudadas a modo de soga que nos remiten instantáneamente a la idea de fuga. Como respuesta intuitiva ante la ansiedad de no estar a la altura del nivel de la exposición, comenta William S. Smith, Cattelan ideó un plan de escape tanto literal como simbólico, convirtiendo el museo en una institución autoritaria de la que el artista debe huir<sup>25</sup>.

23 *The antithesis of failure is failure in advance—you never actually fail.* Maurizio Cattelan en SPECTOR, N. *Op. cit.*, p. 28.

24 *Maurizio Cattelan, Art Safari Series I* [DVD-Vídeo] (dir. Ben LEWIS), © BLTV Ltd, 2009, 4 x 30 min.

25 SPECTOR, N. *Op. cit.*, p. 191.

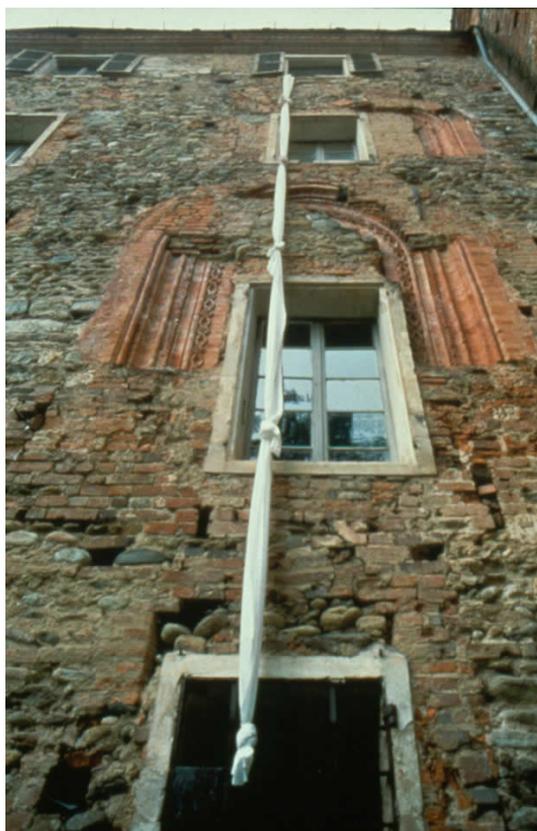


Fig. 14. Maurizio Cattelan. *Una Domenica a Rivara*, 1992.

Este sentimiento de no estar a la altura de las expectativas exigidas —idea que se personificará también en una de mis obras<sup>26</sup>— es la misma que llevó a Martin Kippenberger a la creación de su autorretrato múltiple *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich* [*Martin, de cara a la pared, deberías estar avergonzado de ti mismo*] (1989 – 1990), a raíz de que la crítica lo acusara de ser un cínico borracho con políticas bastante cuestionables<sup>27</sup>, en el que se mostraba una serie de reproducciones de sí mismo a tamaño natural de cara a la pared y con los brazos a la espalda en una estudiada pose de arrepentimiento.



Fig. 15. Martin Kippenberger. *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich*, 1989 – 1990. Detalles.

26 Véase la figura 26: Natalia Domínguez, *Siento no estar a la altura de las expectativas*. 2014.

27 MORGAN, J.; BORTHWICK, B.; BURNETT, C. «Martin Kippenberger. Tate Modern: Exhibition. 8 February – 14 May 2006», en Tate Modern Museum of Art, 2006. [Consulta el 13/01/14]

Disponibile en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-3>

Esta postura de autohumillación y sometimiento nos permite intuir, a pesar de la aparente crítica autoinfligida, que lo que M. Kippenberger está haciendo es seguirle la corriente a la crítica en un tira y afloja similar a aquel juego infantil que consistía en intentar mantener la seriedad mientras el otro hacía muecas, a la vez que sugiere, si no promueve, la idea de fracaso como una estrategia artística totalmente viable. Veremos variaciones de esta postura en multitud de sus trabajos, entre los que me interesa destacar *Heavy Burschi* [*Un tipo duro*] (1989 – 1990), para el que decidió destruir 51 lienzos con los que estaba insatisfecho. Un *cameo* literal a John Baldessari y a su *Cremation Project* (1970), aunque en su caso, Baldessari pensó que la mejor opción era incinerar sus obras y mostrarlas en una urna de bronce con forma de libro junto con una placa de bronce y una declaración jurada de la acción realizada.



Fig. 16. Martin Kippenberger, *Heavy Burschi*, 1989 - 1990.

Ambas posturas muestran una irreverencia y un atentado contra el objeto artístico y contra la propia integridad del artista (la de ellos mismos, además), pero este punto de inflexión surge también como trauma y catarsis; es decir, supone un lugar bastante doloroso en el plano emocional, el cual, al menos en el caso de Baldessari, dio inicio a su trayectoria. Douglas Eklund afirma, consecuentemente, que «en cada una de las obras realizadas a partir de *Cremation Project*, se han infiltrado los modos habituales de la toma de decisiones estéticas —el supuesto de que “este objeto se ve bien al lado de ese otro”— que representan los tradicionales aspectos relacionales de la composición pictórica, a partir del objeto artístico y a favor de un constante interrogatorio acerca de lo que pueda ser exactamente el “arte” en el arte»<sup>28</sup>.

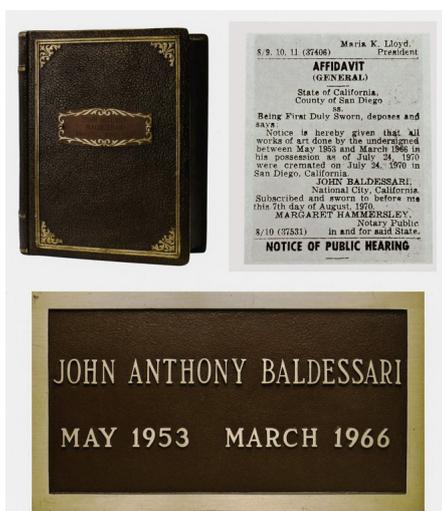


Fig. 17. John Baldessari, *Cremation Project*, 1970.



Fig. 18. John Baldessari durante la ejecución de *Cremation Project*, 1970.

Destruir una obra supone no considerarla digna de existir. Y supone también haberse planteado qué obras son válidas y cuáles no. *Pure beauty* y *Wrong*, ambas realizadas entre 1966 y 1968, parten de las mismas propuestas de cuestionamiento del objeto artístico. A través de su exposición se hace evidente la crisis de valor de lo representado. El propio Baldessari diría, con respecto a *Cremation Project* —pero también aplicable al resto de su producción desde finales de los años 60 y principios de los 70— que «gran parte de todo aquello procedía de ideas como: ¿Dónde reside el arte? ¿Se halla físicamente ahí, en tal o cual cuadro? ¿Está en mi mente? ¿Podría ser una memoria residual? ¿Podría ser una foto? ¿Qué hace falta para ello? ¿Es posible hablar de ello?»<sup>29</sup>. Es decir, el hecho de destruir todo lo que había hecho hasta el momento, además de dar autonomía al artista para romper con su propia línea creativa, era más bien la necesidad de plantearse qué es el producto artístico en todas sus consecuencias. Y por lo tanto, quién soy yo-artista cuando hago arte, quién soy yo-artista cuando estoy dentro de la industria del arte, quién soy yo-artista cuando expongo, y un largo etcétera difícilmente cuantificable. Por otro lado, además, *Cremation Project* pudiera ser tomado como *statement*, como nota pública de que equivocarse o errar está permitido. Al exponer la destrucción de la obra y no relegarla al plano personal, tanto Baldessari como Kippenberger nos están diciendo que renegar es válido.

### 2.3. [Apropiación y parodia]

El hecho de que Duchamp no considerara sus *readymades* como obras nos ayuda a entender el desapego estético y de significado ligado al acto de reubicación física de un objeto. Según palabras del propio Duchamp, ese proceso de selección se basaba en la «indiferencia estética» y la búsqueda de «una forma “objetiva” de distanciarse del “objeto estético” y del “gusto”»<sup>30</sup>, que para Rosalind Krauss también conllevaba «una transformación interpretable metafísicamente»<sup>31</sup>. Pero Donald Kuspit y Sandro Bocola van más allá de la interpretación de R. Krauss, que según ellos olvidaba un detalle importante. Aunque es evidente la libertad creativa que Duchamp legó al arte que estaba por venir, puede que este hiciera lo que hacía, en opinión de Kuspit, «por venganza hacia los artistas más relevantes de su tiempo que pudieran hacerle sombra (Picasso, Matisse, al que imitó en sus comienzos como artista, etc), de modo que, ferozmente competitivo y vengativo, devaluaba el medio pictórico para atacar a los maestros»<sup>32</sup>. De este modo, detrás del «postulado de que “la idea del juicio debería desaparecer”, podría haber, en la medida en que sus objetos demostrativos ignoran por completo las ambiciones y los ideales del arte anterior a él, un intento de apartar a los competidores de su camino sin necesidad de enfrentarse a ellos»<sup>33</sup>. Por su lado, Bocola añadiría a esto que «en el campo de batalla así definido es el único luchador, y, por lo tanto, resulta invencible»<sup>34</sup>. Consecuentemente, el recurso de apropiación y reinterpretación de un objeto común surgió como crítica y renegación ante el arte establecido, obviando cualquier legado de la historia del arte. Pero existe otra perspectiva apropiacionista que, siendo consciente su legado, recurre a él para devaluarlo y caricaturizarlo, recurso que se extenderá durante la posmodernidad. De este modo, llegamos a la conclusión de que el apropiacionismo puede ser tanto la transformación de un elemento ajeno a la esfera del arte en objeto «aurático», que plantea los juicios de valor del propio arte; como la apropiación de un discurso ya aurático

29 EKLUND, Douglas. «‘No hay éxito como el fracaso’: Des-especialización y colaboración en la obra de John Baldessari» en MORGAN J. & JONES L. *Op. cit.*, p. 80.

30 *Ídem*, p. 132.

31 *Ídem*, p. 131.

32 Donald Kuspit en GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 132.

33 *Ídem*, p. 135.

34 Sandro Bocola en GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 135.

y calificado de arte que situamos como objeto a revisar, y que conlleva una doble moral de veneración y menosprecio.

Una de las artistas que pone de manifiesto tal recurso es Sherrie Levine. Lo hará revisando las obras de una serie de artistas que la historia del arte ha convertido en «mitos culturales»<sup>35</sup>, según Douglas Crimp, y añadiendo cambios imperceptibles pero radicales. *After Walter Evans* (1981), por ejemplo, presenta una serie de reproducciones fotográficas en las que se apropia de la imagen en su totalidad. La mera reproducción es para Sherrie Levine una cualidad distintiva, suponiendo que la autoría puede residir en cada una de sus copias, y consecuentemente, llevando a la práctica la condición de la fotografía como un «múltiple sin original» postulada por W. Benjamin. Entonces, el símbolo de autoría de Sherrie Levine no es visual sino reflexivo, como dijera Boris Groys, y trastoca la manera en la que nos enfrentamos a la obra de arte y a su imagen.

Es interesante cómo su propuesta nos hace meditar sobre el concepto de imagen en una sociedad en la que absolutamente todo, incluso nuestra educación artística, está sometido a procesos de reproducción, obteniendo una visión no solo parcial, sino fotográfica—en la que una pintura ya no es pintura, sino fotografía; ni una performance es performance, sino fotografía, etc.— de la realidad. Más adelante, seguiría modificando obras icónicas de una forma algo más perceptible aunque igualmente mordaz, como cuando convirtió la fuente de Duchamp (aquel artista que renegaba de la historia del arte y que fue posteriormente fagocitado por ella) en un producto de lujo a partir de la introducción del dorado en *Fountain. After M. Duchamp* (1991).

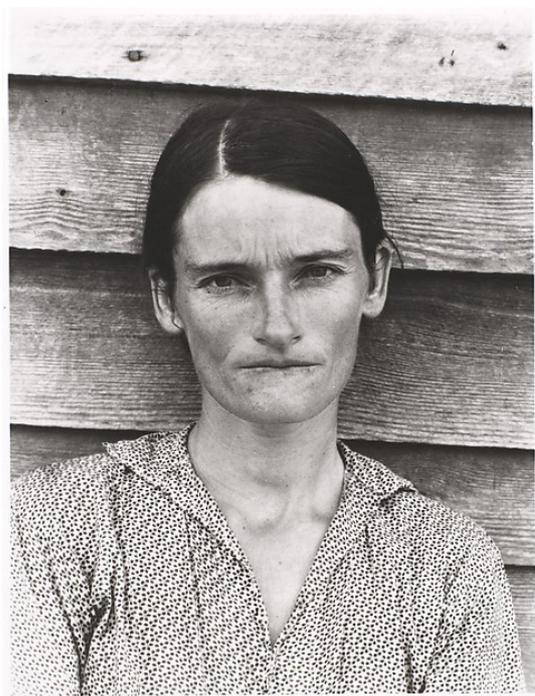


Fig. 19. Sherrie Levine. *After Walter Evans*, 1981.



Fig. 20. Sherrie Levine. *Fountain. After M. Duchamp*, 1991.

La devaluación del referente es recurrente en el arte contemporáneo, que según Gerardo Verdecia, expone «un tipo de arte que se produce a partir de la relación irónica, cuando no cínica, con las instituciones en general»<sup>36</sup>. Institución entendida como espacio donde reside el arte, pero también todo su contenido,

35 GUASCH, A. M. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. p. 94

36 Gerardo Verdecia en GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 174

que, consecuentemente, se ha vuelto institucional. «Se trata [entonces] de una manera de ocultar la dependencia del arte respecto al llamado “mundo del arte” a través de la máscara del distanciamiento crítico»<sup>37</sup>. *Another fucking readymade* (1996), obra de Maurizio Cattelan, vuelve a plantear los conceptos de autoría y legados duchampianos, recurriendo al distanciamiento crítico y a su relación irónica contra lo institucionalizado.



Fig. 21. Maurizio Cattelan. *Another Fucking Readymade*, 1996.

En este caso Cattelan decidió robar, según las declaraciones a Nancy Spector, todas las obras y el mobiliario de una galería para trasladarlos a su exposición, mostrándolas embaladas y acumuladas pero sobre todo, mostrándolas como su propia obra. Aunque su exposición no fue posible ya que la policía requirió la devolución de todo el material antes de la inauguración, su obra sigue teniendo validez como propuesta, en la que el hurto físico ha superado al hurto intelectual de Sherrie Levine, rozando la disidencia artística.

De la necesidad de Cattelan por rebelarse contra las figuras autoritarias surgen también una serie de obras a mediados de la década de 1990 en las que el artista convierte a los padres del arte en bromas que rozan lo absurdo y atracciones de feria, como hizo cuando convirtió la figura de Picasso en mascota de reclamo durante una exposición en el MoMA en 1998. Para ello contrató a un actor al que disfrazó de Picasso con una cabeza sobredimensionada de cartón piedra y su característica camisa de rayas, convirtiendo al artista en icono. Durante toda la exposición, la figura de Picasso se paseaba por el recibidor del museo saludando, firmando autógrafos a los visitantes, e incluso mendigando. Otro cortocircuito artístico fue el realizado entre 1993 y 1999, en el que recurrió a las obras de Lucio Fontana generadas entre 1949 y 1960 donde atentaba contra el cuadro a través de cortes e incisiones. Siguiendo el mismo método, Cattelan generó en su lugar un corte con forma de Z en clara alusión a la marca del personaje ficticio de El Zorro,



Fig. 22. Maurizio Cattelan. *Picasso*, 1998.



Fig. 23. Maurizio Cattelan, *Z*, 1993 - 1999.

anulando toda la reflexión pictórica que ejerció Fontana durante la ejecución de sus obras y degenerando el símbolo en broma.

Por su parte, Baldessari también recurrió a la crítica contra lo establecido a través del recurso de la ironía retórica dos décadas antes que Cattelan. En su caso, debido a que su producción artística convivía con el arte conceptual, sus propuestas se valían de su característica estética sobria, desespecializada y austera, pero escondían una irreverencia absurda. *Baldessari sings LeWitt* (1972) nos sirve de ejemplo para reflexionar sobre tal postura. Igual de «aburrido» que LeWitt y sus coetáneos conceptuales, Baldessari se sienta en una silla con la intención de revisionar las sentencias sobre arte conceptual escritas por LeWitt dotándolos de un elemento que, bajo su criterio, hará que sus principios teóricos lleguen a un público más amplio: la música. Por tanto, su intención, a modo de tributo, es el de intentar llevar una práctica social de prestigio al público de masas. La democratización del arte. Pero la actuación de Baldessari posee algo patético que nos impide tomar en serio su figura y sus palabras.



Fig. 24. John Baldessari. Fotogramas de *Baldessari sings LeWitt*, 1972.

#### 2.4. [Artificialidad y sometimiento]

Las palabras de Gerardo Verdecia antes comentadas sobre la relación irónica entre arte contemporáneo e institución ofrecen pistas sobre una de las finalidades posmodernas de la ironía retórica: aquella que conlleva asumir y someterse ante el artificio del arte. Para muchos teóricos, como Boris Groys, «poner una determinada cosa ordinaria dentro del contexto del museo significa precisamente poner el medio, el soporte material, las condiciones materiales de existencia de esa cosa bajo sospecha permanente»<sup>38</sup>. Por lo tanto, la cualidad distintiva que hizo del *readymade* un objeto artístico no fue su funcionalidad, ni su intencionalidad, sino el hecho de que la institución cuestionara primero y aceptara después que tal objeto era arte, haciendo, consecuentemente, que el público interiorizase tal elemento como arte por el simple hecho de estar respaldado por la institución. Y este saberse sometido al artificio del arte es lo que, según palabras de Foster, deriva en «cinismo convencional» por parte de los artistas, que define «aquella tendencia arraigada en la modernidad que hace uso de la ironía retórica como guiño necesario para desenvolverse con soltura en el confuso mercado globalizado del arte»<sup>39</sup>, ya que el cinismo supone, en parte, aceptar la no solución y el desencanto artístico como puntos de partida.

Curiosamente, la mayoría de las obras analizadas responden a las premisas de desencanto, no solución e incluso sometimiento, presentando la institución como algo temible y autoritario, y el arte como algo serio y magnánimo. Pero el *modus operandi* de estas obras es lo que se revela contra la forma establecida, ya sea de forma irónica o cínica.

38 GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 161.

39 *Ídem*, p. 167.

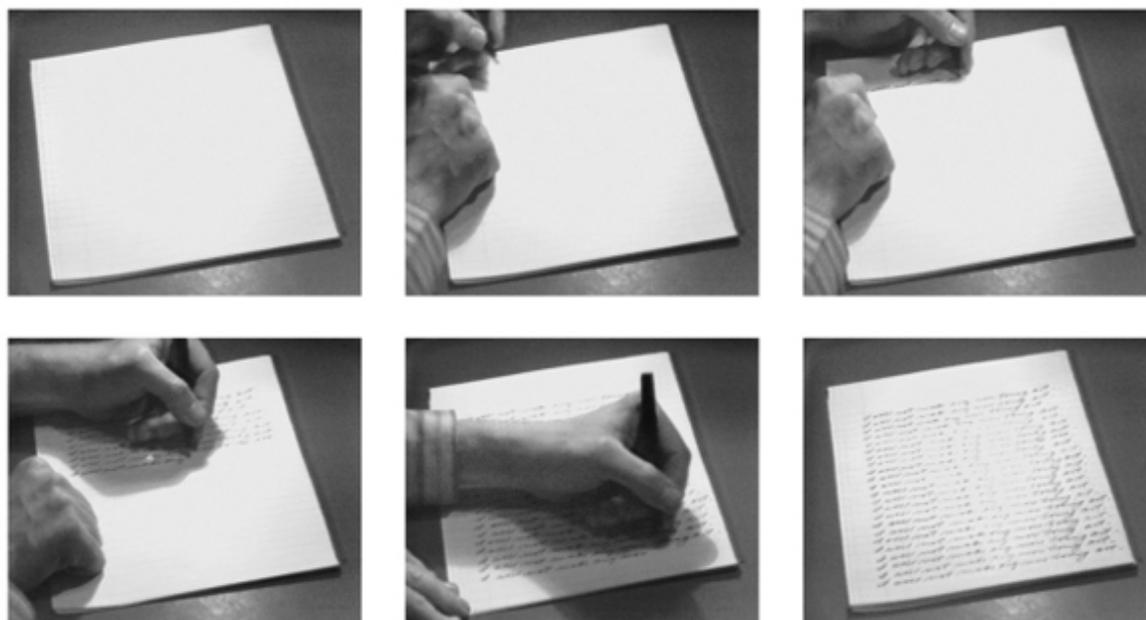


Fig. 25. John Baldessari. *I will not make any more boring art*, 1971.

En *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971), Baldessari nos muestra lo aburrido que puede llegar a ser hacer arte no aburrido recurriendo a las formas de actuar conceptuales, al igual que nos mostraba cuán aburrido es intentar aprendernos las teorías conceptuales de Sol LeWitt, aunque se recurra a la música para intentar facilitar el aprendizaje. En el caso de *I Will Not Make Any More Boring Art*, Baldessari recurre a la repetición como una exigencia a sí mismo y una condena autoinfligida —no me permitiré hacer más arte aburrido—, pero también como cuestionamiento sobre «qué era interesante en 1971 en el mundo del arte; qué no era aburrido en 1971 en el mundo del arte»<sup>40</sup>. De este modo, la ironía se ha usado como recurso reflexivo, convirtiéndose en «un vehículo adecuado (no el único, por supuesto), para renovar los modos de hacer mediante la parodia, la cita, el pastiche o la paradoja»<sup>41</sup>. Por ello, tanto la autocrítica por no estar a la altura de las expectativas, como el castigo autoinfligido o la apropiación de la historia del arte con la finalidad de dotar a nuestro discurso de «credibilidad» y «contexto», conllevan ser conscientes del entramado artístico en el que nos encontramos.

40 HARRIS, B.; ZUCKER, S.; «John Baldessari, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971», en Smarthistory Art History at Khan Academy, 2013. [Consulta el 12/01/14] Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=gO49s8WIUis>

41 GÓMEZ HARO, L. *Op. cit.*, p. 169.





## APROXIMACIONES HACIA LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Si los capítulos anteriores versaban sobre cómo la construcción social del mito del artista ha evolucionado desde su constitución hasta la posmodernidad, y de cómo una serie de artistas a partir de la década de 1960 hasta nuestro presente se han cuestionado tal terminología —junto con la institución en la que se insertan—, es en gran parte para sentar las bases de lo que considero el resultado y reflexión final del presente estudio: mi propia producción artística. De este modo, ambos capítulos actúan como justificación de mi discurso creativo y punto de partida ante las dudas que me planteo a la hora de enfrentarme a cada proyecto.

Antes de analizar de forma individual cada una de las obras, considero necesario exponer una serie de puntos en común que actúan a modo de «conclusiones adelantadas» y que se apoyan, a su vez, en los diferentes postulados de artistas y teóricos analizados en los capítulos anteriores.

1. Al igual que la mayoría de los artistas nombrados con anterioridad, mi producción artística surge de un cuestionamiento constante en el que intento plantear qué y quién soy cuando hago arte y qué utilidad tiene lo que hago—en el caso de que la tenga. A partir de mi planteamiento inicial, en el que me situaba como *proyecto de artista a la espera de que la institución me acepte como tal*, me planteo, siendo consciente de mi posición y contexto pero también de la naturaleza de mi discurso, qué supone el arte hoy día y qué preocupaciones (conceptuales, estéticas, discursivas) me interesa exponer. Partiendo de esto, cultivo una perspectiva de descrédito contra mi propia producción artística, que yo misma califico de *insuficientemente buena y escasamente original*, por lo que, en la mayoría de mis propuestas, la figura del artista como genio se cuestiona a través de reminiscencias al fracaso y la devaluación de uno mismo.
2. Poder exponer el fracaso de un proyecto supone a su vez ampliar la libertad creativa, que se libera de la necesidad de aceptación social, admitiendo que ésta está perdida desde el momento inicial. Mi interés por exponer el fracaso como obra surge de la experiencia personal al enfrentarme al quehacer artístico, pero también del deseo de abanderar tal figura como punto de partida constructivo. Para ello parto de su sentido etimológico, cuyo origen se reconoce en el término latino *quassare*, que hacia principios del siglo XIV derivó en el término italiano *fracassare* y que se refiere a «destronar» o «quebrar ruidosa-

mente»<sup>1</sup>; y a la tercera acepción de su significado dado por la RAE, que define el fracaso como «caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento»<sup>2</sup>. Es por ello que me interesa la idea de tensión previa al colapso, de la que se hablaré en varias de las piezas presentadas.

3. Al meditar sobre mis referentes artísticos, me di cuenta de que muchos de ellos no pertenecen al ámbito de las artes visuales, sino al de la literatura, el cine y el ensayo; y que al proyectar las obras que realizo lo hago siempre a través de la escritura y no del dibujo. Consecuentemente, el recurso textual es un elemento central en mi producción, ya sea de forma explícita o implícitamente a través del título. Me interesa la acción de leer, de comunicar y de establecer una relación lo más directa posible con el espectador. Por ello, considero cada una de las obras como un *statement* o declaración de intenciones, convertidas en confesiones y *slogans* de mi propio enfrentamiento con el acto creativo.
4. Teniendo en cuenta la importancia de la transmisión de mensaje en mi obra, admitir y fomentar las contradicciones del discurso es también parte esencial de mi trabajo. Existe una distancia de seguridad entre lo que digo y lo que quiero decir, y ahí es donde entra en juego la ironía retórica y la falsa biografía. Siendo consciente de que mi léxico último ha sido modelado y condicionado por las experiencias vividas, admito la subjetividad de toda proposición, incluidas las mías, y cedo ante la libertad del conocimiento parcial. El recurso irónico y la falsa biografía actúan entonces como pilares de cuestionamiento del yo y de mi discurso, que más que engañar o confundir, desea huir de sentencias axiomáticas para exponer al público en su lugar una serie de cuestionamientos que inciten al debate y la confrontación de perspectivas.
5. A la hora de enfrentarme a un proyecto mantengo la creencia de que cada una de las obras es fruto de las capacidades y preocupaciones del yo en el momento de su realización. Por tanto, los resultados de cada proyecto también son consecuencia de ciertas elecciones, haciendo que la apariencia final sea sólo una de todas las posibles. Con tal afirmación quiero dar a entender que la subjetividad y la intencionalidad que condicionan el sentido de cada proyecto están a su vez fuertemente condicionadas por factores externos de los que debemos ser conscientes, ya que como comenté anteriormente, el yo no es el yo, sino las experiencias vividas del yo.

---

1 COROMINES, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. Madrid, 2008. p. 257.

2 RAE. [Consulta el 30/04/15] Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=fracaso>

## **Catálogo de obra**





Fig. 26.

Siento no estar a la altura de las expectativas

Tóner sobre papel  
49 DIN A4. 1,47 x 2,08 m  
2014

*Siento no estar a la altura de las expectativas* surgió con la idea de convertirse en una obra comodín, ya que pretendía actuar a modo de disculpa para aquellas exposiciones en las que no tuviera ninguna obra lo suficientemente buena para mostrar. Surgió, por tanto, de la presión generada por una exposición cuya fecha de inauguración se acercaba pero para la que no tenía material que considerara digno de ser expuesto. A esta problemática se le sumaba la necesidad de que el coste de envío de la obra fuera el mínimo posible sin que ello sacrificara el gran formato, que es en el que me siento cómoda trabajando. Por otro lado, y teniendo en cuenta que el proyecto —en principio— no surgía con la pretensión de ser obra, sino de resolver un problema, el valor artístico no era una preocupación a tener en cuenta. Al tratarse de una disculpa, o de una confesión, convine en que el texto sería la manera más directa y concisa de dar a entender al público mis intenciones.

Las fases del proyecto que se muestran a continuación corresponden a diferentes técnicas de resolución y el resultado final es, por tanto, el que consideré más adecuado a mis intenciones.

Para abaratar el coste de envío al máximo, me impuse que la obra ocupara lo mismo que un sobre tamaño DIN A4. Para ello, en primer lugar, intenté crear la obra en un papel de gran formato que pudiera plegarse hasta alcanzar el tamaño deseado, y que se expusiera a modo de «nota» sobredimensionada. El material utilizado fue acrílico sobre papel Fabriano de 200 g., pero el grosor del papel hacía del plegado algo difícil y la apariencia no era la esperada.

La segunda de las opciones fue la de repetir tal frase a modo de «castigo» hasta asimilarla. En papeles de diferentes tamaños (pero nunca superando el DIN A4) y con diferentes caligrafías transcribí el texto una y otra vez. La idea final era colgar cada uno de los papeles a modo de mural, pero el resultado tampoco me satisfacía plenamente.



Finalmente, opté por pintar la frase con acrílico blanco sobre fondo negro en un formato pequeño con la intención de escanearlo, ampliarlo e imprimirlo en una serie de folios de color, recurso que ya había utilizado previamente para producir imágenes grandes de manera poco costosa, y que se muestra a continuación.



Fig. 28. Escaneo de la pintura inicial.

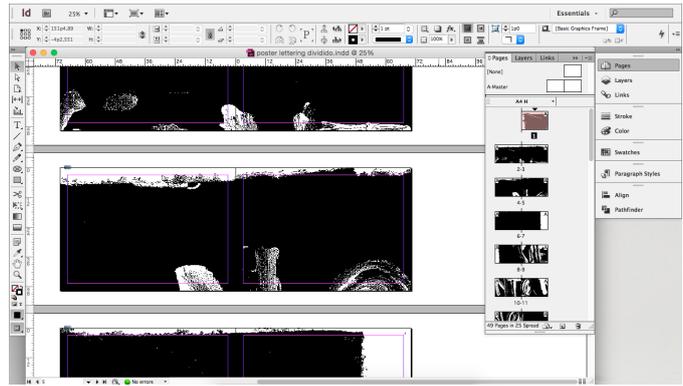


Fig. 29. Proceso de división de la pintura en formato A4.

Una vez escaneada, la imagen se amplió y dividió en 49 folios usando Adobe InDesign, con la intención de imprimir una imagen final que ocupara siete columnas y siete filas, cuyo tamaño resultante sería 1,47 x 2,08 m. si se desplegaba y se exponía, pero que sólo ocupaba el tamaño de un DIN A4 en el caso de querer almacenarla o enviarla. Así resolvía uno de los problemas propuestos.

La apariencia de la obra, que abogaba por la inmediatez y cierta indiferencia estética, se mostraba finalmente como un conjunto de folios de color amarillo ácido —como reminiscencia al post-it o nota recordatoria—, anclados a la pared con dos clavos por cada uno de sus márgenes superiores.

Al ampliar la imagen inicial la impresión de cada papel mostraba una imagen abstracta, con matices referentes al píxel, que sólo cobraba sentido de discurso textual al observarse en su totalidad. De este modo, el texto podría considerarse como palabra e imagen al mismo tiempo.



Fig. 30. Impresión en B&amp;N sobre papel amarillo. Detalle de uno de los 49 formatos DIN A4.

Lo interesante de esta obra, partiendo de las problemáticas iniciales, es la versatilidad de material y dimensión que posee, ya que es posible redimensionarla según las necesidades del entorno expositivo, y sobre todo, al traducir la obra a un formato digital, su portabilidad pasa también a ser digital, permitiendo el envío a través de Internet. En este caso, el coste de transporte se reduciría a cero, y la obra pasaría a ser algo que cualquiera puede realizar siguiendo las instrucciones dadas, por lo que tampoco requeriría la presencia del artista para supervisar los trabajos de producción y *display*.



Fig. 31. Detalle de la pieza definitiva.





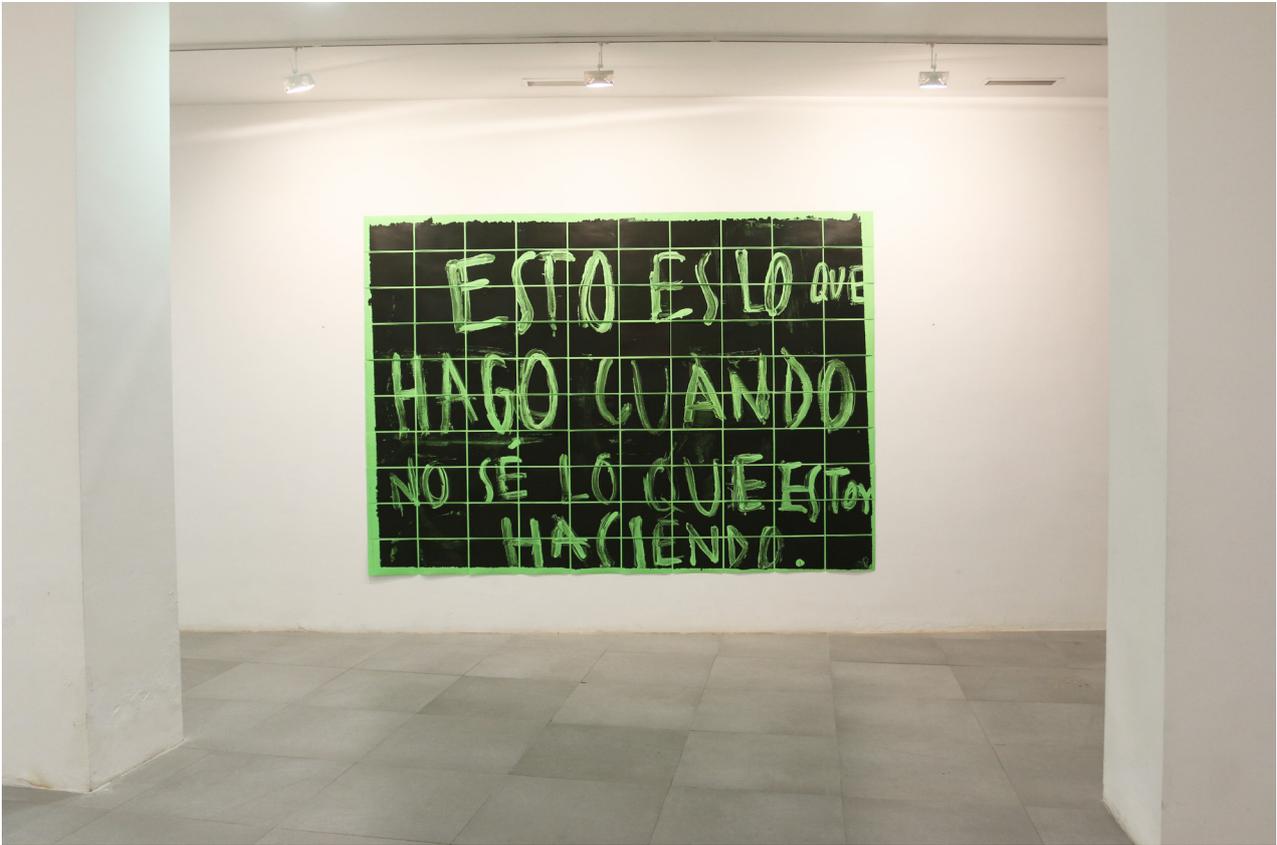


Fig. 32.

Esto es lo que hago cuando no sé  
lo que estoy haciendo

Tóner sobre papel  
100 DIN A4. 2,10 x 2,97 m  
2014

Generada del mismo modo que la obra anterior, *Esto es lo que hago cuando no sé lo que estoy haciendo* se ejecuta a modo de confesión entre el yo-artista y el tú-espectador.

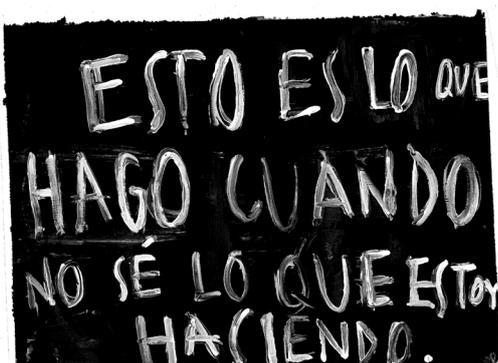


Fig. 33. Escaneo de la pintura inicial.

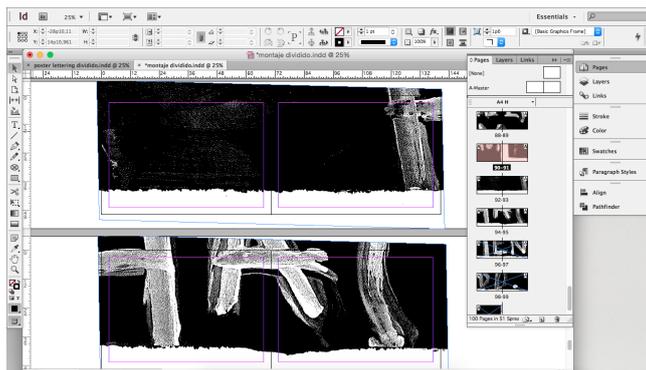


Fig. 34. Proceso de división de la pintura en formato A4.

En este caso, al admitir públicamente que no sé lo que hago cuando hago arte, y que cuando no sé lo que hago escribo sobre qué es lo que estoy haciendo, pretendo mostrar la necesidad de meditación y sentido ligados al acto creativo y las posibles apariencias del arte. A la vez que la superficie —en este caso, una serie de folios colocados en 10 filas y 10 columnas, generando una obra de un tamaño total de 2,10 x 2,97m.— actúa a modo de diario personal con el que sincerarme, pretendo debatir con el lector-espectador qué es lo que está viendo él como espectador, y qué es lo que estoy haciendo yo como artista.

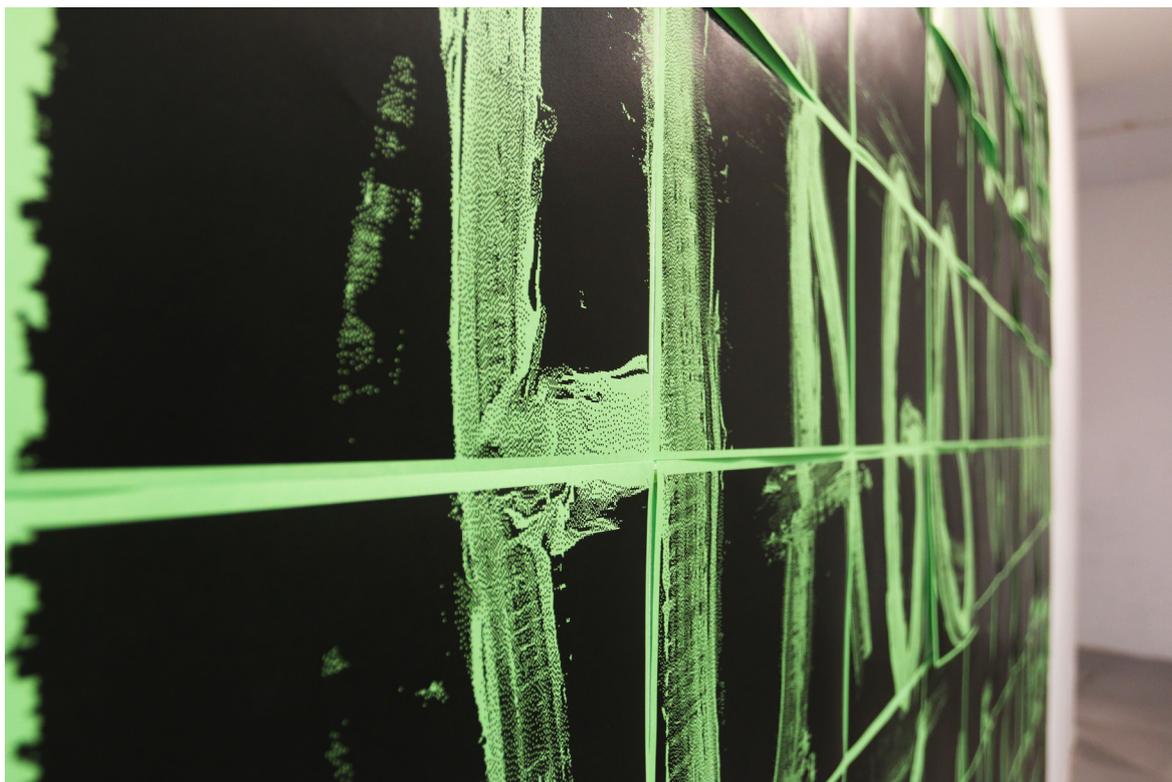


Fig. 35. Detalle de la obra definitiva.

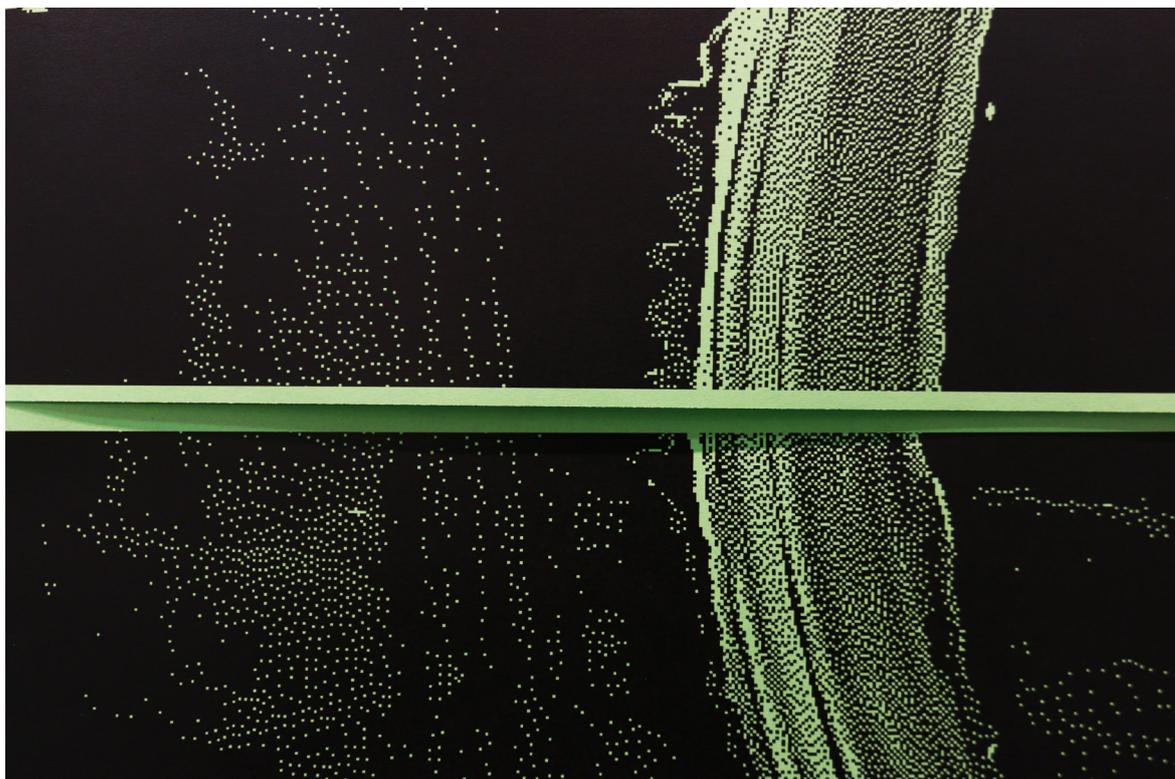


Fig. 36. Detalle de la obra definitiva.





Fig. 37

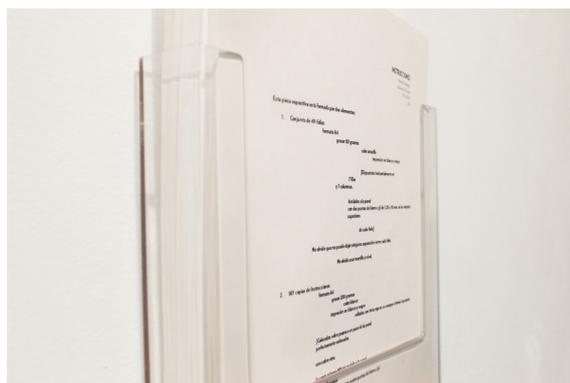
Instrucciones

Tóner sobre papel

Edición de 501 copias tamaño DIN A4

2014

Cuando *Siento no estar a la altura de las expectativas* y *Esto es lo que hago cuando no sé lo que estoy haciendo* me plantearon la posibilidad de que cualquier otro pudiera convertirse en productor de mis propias obras, decidí ceder al público tal «poder». *Instrucciones* se generó de tal deseo, actuando como pieza de acompañamiento a *Siento no estar a la altura de las expectativas* en la Sala Fundación Cruzcampo de Málaga desde febrero hasta abril de 2014. El texto impreso en *Instrucciones*, en una edición de 501 copias formato DIN A4 selladas manualmente, contaba a modo de partitura narrada todos y cada uno de los pasos a seguir para la ejecución y montaje de ambas piezas.



Figs. 38 y 39. Detalles de la pieza.



Fig. 40. Display definitivo junto con *Siento no estar a la altura de las expectativas*.

## INSTRUCCIONES

Natalia Domínguez.  
Edición de 501 copias.  
197 x 210 mm.  
2014.

Esta pieza expositiva está formada por dos elementos:

**1. Conjunto de 49 folios**

formato A4

grosor 80 gramos

color amarillo

impresión en blanco y negro.

[Dispuestos horizontalmente en

7 filas

y 7 columnas.

Anclados a la pared

con dos puntas de hierro c/pl de 1,20 x 18 mm. en los márgenes superiores

de cada folio]

No olvide que no puede dejar ninguna separación entre cada folio.

No olvide usar martillo y nivel.

**2. 501 copias de Instrucciones**

formato A4

grosor 200 gramos

color blanco

impresión en blanco y negro

sellados con tinta roja en su margen inferior izquierdo.

[Colocados sobre expositor de metacrilato perfectamente ordenados

uno sobre otro]

Usted también puede

hacerlo

Usted también puede

montar esta exposición.

Estas instrucciones son para usted.





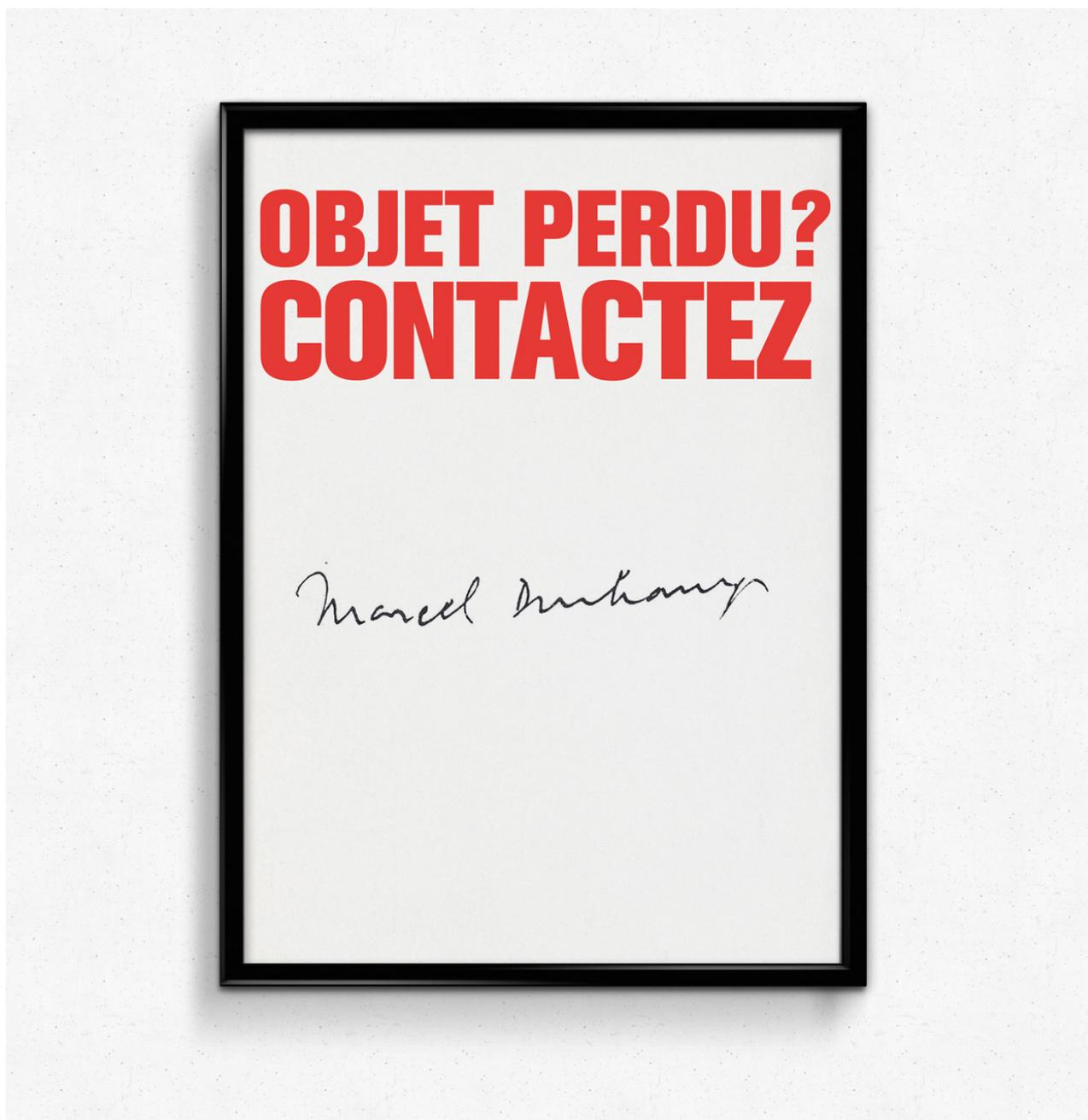


Fig. 42.

Objet Perdu?

Póster

Diseño digital

2014

*Objet Perdu* pretende una vez más transformar una sentencia en *slogan*. En este caso, más que una confesión, la frase impresa surge con la simple aspiración de convertirse en un guiño irónico al producto por excelencia de Marcel Duchamp: el *readymade*; o como se denomina en francés, *objet trouvé*.

Para ello decidí cambiar también la técnica de ejecución, y recurrir al diseño gráfico y el póster en lugar de la caligrafía y los métodos manuales para ampliar la consideración de la obra —que no tiene que reservarse al espacio expositivo, sino que puede ser impresa en carteles, revistas, etc— y apropiarme de las cualidades de comunicación y difusión de un mensaje o producto propias del diseño gráfico.

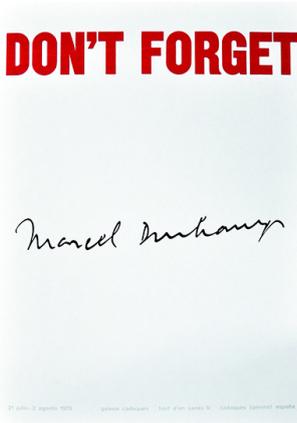


Fig. 43. Cartel original de la exposición en la Galería Cadaqués.



Fig. 44. Recurso encontrado en Google y germen de la propuesta.



Fig. 45. Proceso de creación y diseño del cartel.

Apropiándome de la estética del cartel realizado para la exposición póstuma de Marcel Duchamp que la Galería Cadaqués organizó del 21 de julio al 2 de agosto de 1979, e inspirada por un anuncio de la policía francesa encontrado entre los resultados de la búsqueda del término *objet trouvé* en *Google*, decidí convertir a Marcel Duchamp en el «encontrador» de objetos al que recurrir en caso de haber perdido algo.

La importancia del idioma en el lenguaje se hace patente especialmente en este proyecto, ya que en ningún otro idioma se hace posible la referencia al juego de palabras entre *objet perdu* y *objet trouvé*, ya que éste último término se tradujo internacionalmente al inglés como *readymade* y no posee una acepción consensuada en español.







Fig. 46.

Meditación diaria para que la fama  
no se suba a la cabeza

Valla publicitaria  
Hierro, metacrilato y pies de cemento  
2,40 x 3,65 m  
2014

*Meditación diaria para que la fama no se suba a la cabeza* es el traslado a las grandes dimensiones de las preocupaciones relacionadas con la construcción de slogans y sus formas de difusión que empezaron a verse patentes con *Objet Perdu*. Por otro lado, es también la necesidad de salir de la bidimensionalidad y del cubo pulcramente pintado de blanco.

La construcción del *slogan* se genera, una vez más, del cuestionamiento de la figura del artista y la necesidad de fama o reconocimiento que parece conllevar impresa su definición, que en ocasiones deriva hacia el *artista-showman*. En mi posición de «proyecto de artista» y desde una perspectiva irónica, este slogan pretende actuar a modo de mantra para evitar «la tentación» de los quince minutos de fama tan popularizados por Andy Warhol.

Recurriendo a la valla publicitaria, claro recurso de comunicación de masas, intento satirizar aún más el sentido de la frase agregándole las connotaciones propias del lenguaje publicitario, caracterizadas por mensajes concisos, directos y llamativos, pero que suelen conllevar un proceso de interiorización posterior, e incluso un mensaje más complejo ligado a la producción de objetos de deseo.

En cuanto a la forma de elaboración, y sabiendo que se trataba de un proyecto que requería unos conocimientos y una maquinaria concretos, su construcción se hizo recurriendo a empresas especializadas que asegurarían el éxito de la pieza. Consecuentemente, las fases del proyecto se desarrollaron de la siguiente manera:

En primer lugar, se realizaron una serie de bocetos y pruebas, tanto a mano como con programas de diseño 3D, para decidir la apariencia final de la estructura y la tipografía. Tras barajar diferentes posibilidades, decidí crear una estructura de 2,40 x 3,65 m. con dobles barras horizontales sobre las que se engazarían cada una de las letras, que finalmente se diseñaron haciendo uso de la tipografía ABADI MT CONDENSED EXTRA BOLD, que me garantizaba un cuerpo y una simplicidad suficiente para que el mensaje pudiera leerse a cierta distancia.

Atendiendo a las necesidades y recursos con los que contaba, convine en el uso de el metacrilato de 5 mm. para las letras y perfiles tubulares de hierro para la estructura.



Fig. 47. Primer boceto de la idea.

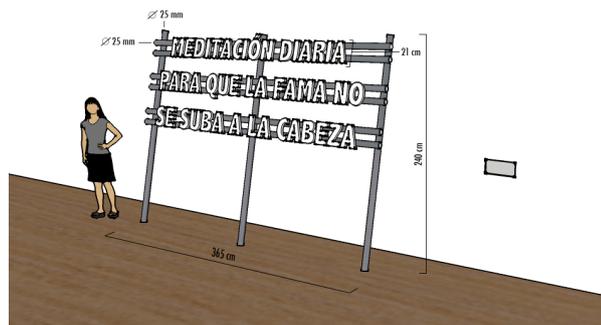


Fig. 48. Boceto 3D.



Figs. 49 y 50. Estudio de disposición del texto.

Una vez el trabajo de diseño y decisión de material estaba definido, me puse en contacto con empresas especializadas para la elaboración del proyecto, que dividiré en dos partes: la producción de las letras y la producción de la estructura.

Para la realización de las letras trabajé con el FABLAB, un laboratorio de diseño industrial cuyas instalaciones forman parte de la UPV. Como se puede ver en las figuras 50 y 51, las letras fueron previamente tratadas con programas informáticos para trazar los recorridos del láser de corte, que era el que finalmente cortaba cada una de las letras. Al usar metacrilato transparente para abaratar costes, pinté las letras posteriormente con spray negro para facilitar su lectura una vez se colocara la estructura definitivamente, como se puede ver en la figura 55.

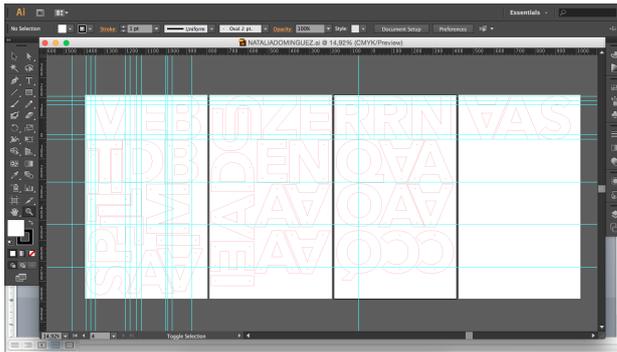


Fig. 50. Diseño y distribución de los caracteres para su posterior corte.

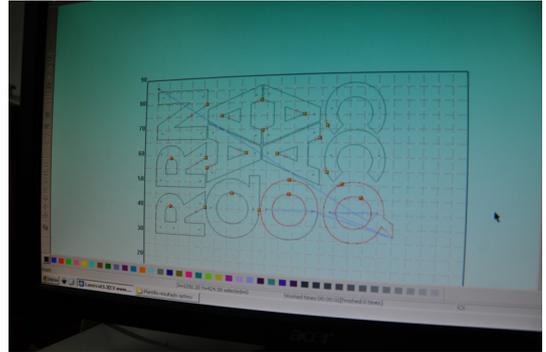
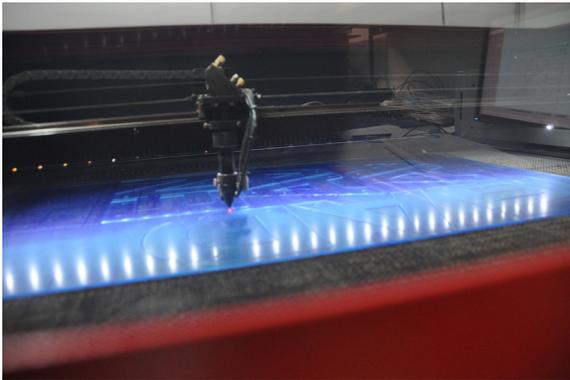


Fig. 51. Programa de trazado del láser de corte.



Figs. 52 y 53. Proceso de corte del metacrilato.

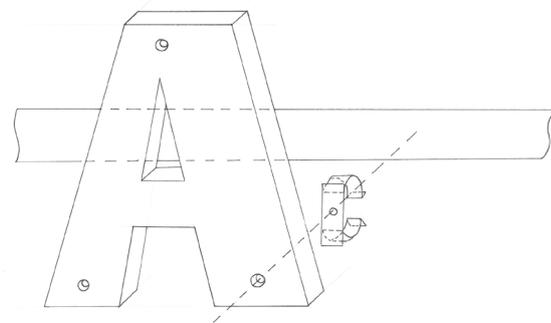
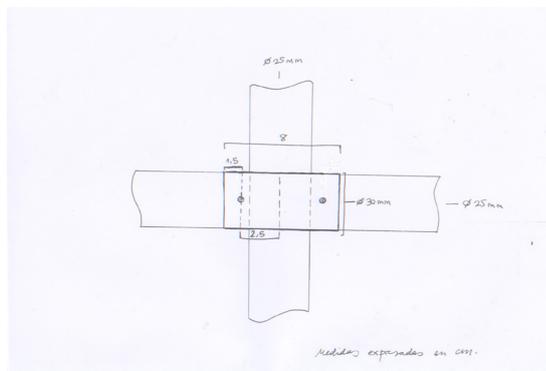
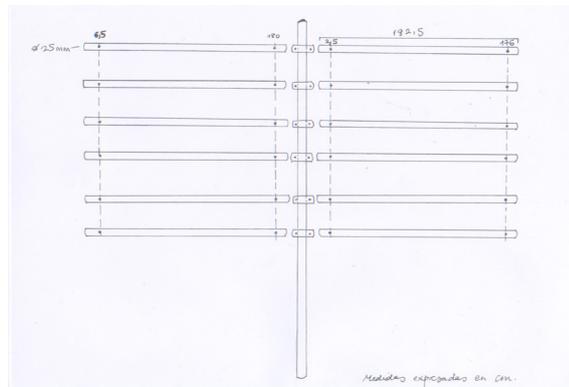
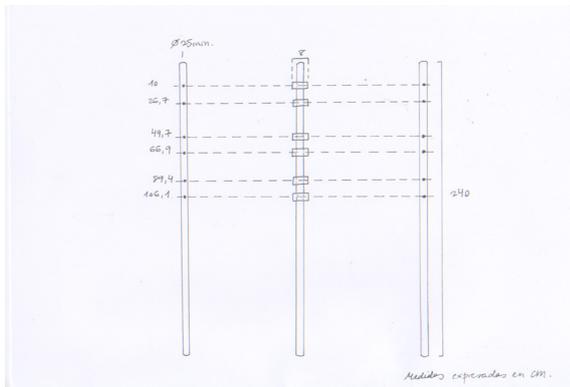


Fig. 54. Resultado de los caracteres.



Fig. 55. Proceso de pintado de los caracteres.

En el caso de la estructura, se trabajó con una cerrajería metálica que, a partir de las instrucciones dadas, cortó y diseñó la valla. Tal y como se percibe en la figura 59, la colocación de las letras sobre la estructura se hizo a partir de unos engarces que mantenían las letras fijas. En cuanto a la colocación definitiva, tal y como se puede ver en la figura 46, se recurrió a dos bases de cemento para mantener la valla en pie.



Figs. 56, 57, 58 y 59. Croquis de montaje de diseño y montaje de la pieza.







Fig. 60.

S/T (Composición ordenada con objetos del estudio a los que no sé que función darles)

Madera, hierro, papel, lienzo embalado, cartón y reproducción de *The Destroyed Room* (Jeff Wall, 1978) sobre papel.

2014

Toda obra de arte es el resultado de la perspectiva con la que nos enfrentamos al acto de mirar, de ese querer ver y dar sentido al objeto enfrentado. Del mismo modo, las obras pueden surgir de un acto de enfrentamiento (a veces premeditado, a veces espontáneo) que desemboca en la transformación del objeto convencional en objeto singular, aurático, y a fin de cuentas, en acto discursivo.

*ST (...)*, surge en el momento en el que una serie de elementos, convertidos ya en mobiliario perenne del estudio, sugieren no sólo una composición visualmente atractiva sino también una intención. De este modo, la elección de los elementos no es tan importante como las connotaciones que generan al colocarse en conjunto. Por una lado, ante la serialidad de la composición, se contrapone el «azar premeditado» de la reproducción de *The Destroyed Room*; en contraste con la serie de elementos físicos que salen del plano de la pared hacia fuera, como elementos palpables y cotidianos, se nos presenta un punto de fuga generado por la fotografía, que actúa a modo de «ventana» hacia la Historia del Arte (la misma de la que casualmente parte Jeff Wall en su trabajo). Por todos estos matices, *ST (...)* se generó como una propuesta además de como obra, en la que lo más importante se encuentra en el discurso generado, que convierte la obra en una declaración de intenciones de cómo percibo el acto de crear.



Fig. 61. Vista de la instalación en la Sala D'Arcs de la Fundación Chirivella Soriano.

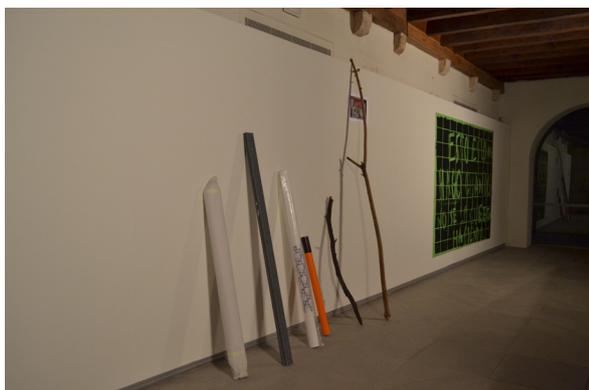


Fig. 62. Vista de la instalación en la Sala D'Arcs de la Fundación Chirivella Soriano.



Fig. 63. *The destroyed room*, (Jeff Wall, 1978).  
Detalle de la pieza presentada.







Fig. 64

Escenografía para el éxito contra  
todo pronóstico

Bandera, mástil, trinchera de sacos de arena, viento,  
polea, piedra y ventilador

Obra realizada gracias a *El Ranchito: Programa de Resi-*  
*dencias Matadero Madrid - AECID*

2014

Escenografía para el éxito contra todo pronóstico es la improvisación forzada consecuente de la frustración y el fracaso de un proyecto ambicioso que colapsó antes de llegar a ser y es, también, el momento en el que me planteo el fracaso como leitmotiv creativo de forma explícita.

Como consecuencia del «trauma» y de su interiorización surgió esta construcción, en la que cada elemento interviene por y para el éxito de la pieza a través de los juegos establecidos entre el estado de tensión previo al colapso y una estabilidad aparentemente permanente. Me interesaba, sobre todo, recrear un éxito forzado a ser, que se negase a admitir su propio fracaso. Para ello, partí del acto de abanderamiento como símbolo de conquista y triunfo, pero en el que la bandera estaría en un estado prerruinoso donde todos los demás elementos se esforzasen para el correcto funcionamiento de tal éxito.

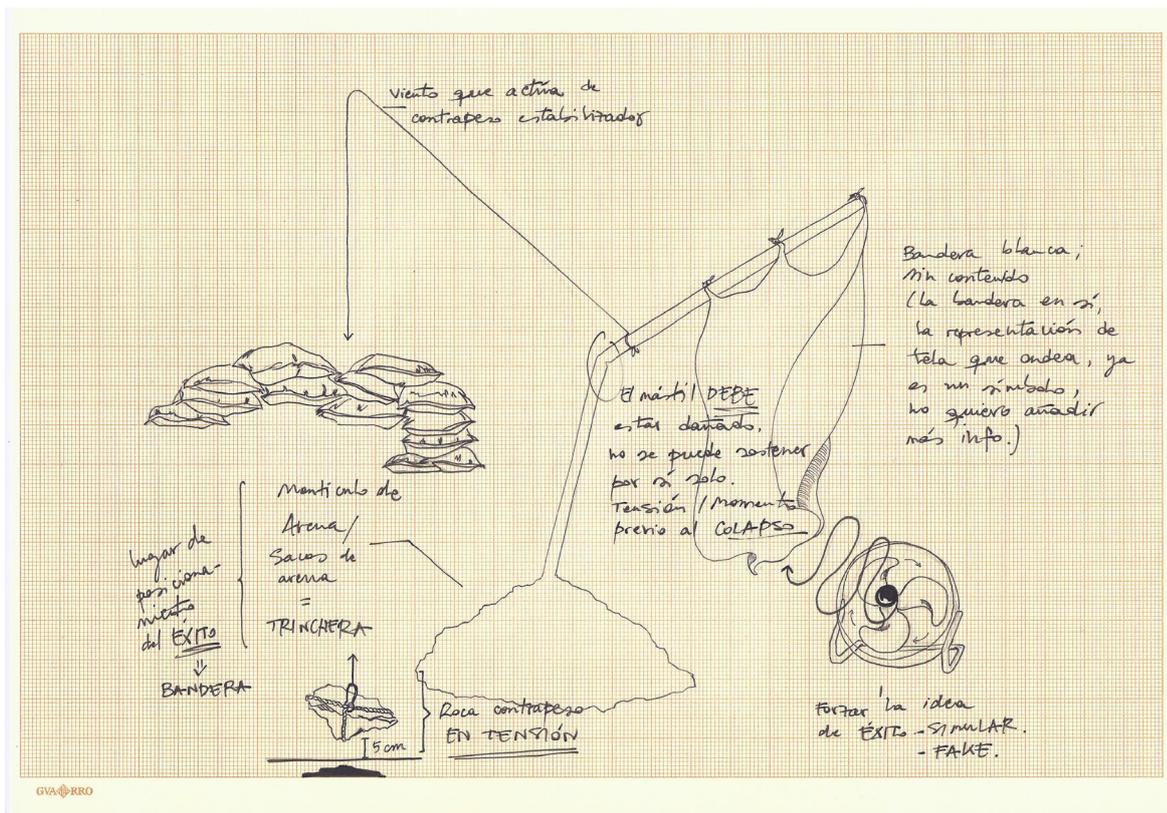


Fig. 65. Boceto inicial.



Fig. 66 y 67. Maqueta aproximativa.

De este modo, debido a las circunstancias, decidí que los materiales necesarios para la construcción de la instalación serían:

1. Tela para bandera blanca.
2. Ventilador que moverá la tela de la bandera y recreará la escenografía del éxito.
3. Mástil doblado con la intención de que no pueda sostenerse por si mismo.
4. Viento contrapeso que actuará como estabilizador de la composición, reforzando esa idea de que la bandera necesita un elemento externo para mantenerse en pie.
5. Piedra que aguanta el peso de la bandera, pero que está igualmente en constante tensión previa a un posible derrumbe.
6. Base para sostener el mástil (se usará una bobina de cableado).
7. 25 sacos de sal que actuarán de peso para estabilizar la base y crear el armazón de la montaña-trinchera, y 60 sacos de arena que crean la trinchera vista.

A excepción del mástil, para el cual contraté los servicios de Carpintería Expandida, un taller asociado al colectivo madrileño Omnívoros, los materiales utilizados para esta instalación fueron comprados en tiendas especializadas, fabricados (como en el caso de la bandera) o encontrados en las intermediciones de Matadero Madrid (como pasó con la piedra).

A continuación, se muestran las fase de montaje de la instalación:



Fig. 68. Materiales para la construcción de la instalación.



Fig. 69. Proceso de montaje.



Figs. 70 y 71. Proceso de montaje.





Fig. 72.

Suicidio individual I

Adoquín, peana de granito, escayola, listón de madera  
de roble y pintura plástica  
2014

Como consecuencia de enfrentarme cara a cara con el fracaso de *Escenografía para el éxito contra todo pronóstico*, la tensión previa al colapso y la posibilidad de atentar contra el objeto artístico se convirtieron en dos de las premisas que más me interesa explorar en mis producciones más recientes. *Suicidio individual I* es el primero de estos ejemplos. Se trata de una composición abstracta con materiales de diferentes naturalezas, entre los que se distinguen los de producción industrial y aquellos intervenidos manualmente, que conviven en estabilidad, pero que cualquier elemento externo que los modifique conllevaría un posible derrumbe de la pieza.

La concepción de la obra surgió de forma casual a partir de la recopilación de elementos de desecho encontrados en cubas de obra y su posterior traducción a un objeto con intencionalidad artística. Las siguientes imágenes muestran el proceso de síntesis desde el conjunto de materiales encontrados hasta su apariencia definitiva, que puede verse en la figura 72.



Fig. 73. Materiales encontrados que actuaron como punto de partida para la construcción.



Fig. 74. Proceso de construcción de la pieza.



Fig. 75. Primero de los resultados de la pieza.







Fig. 76.

Oscar Wilde solía decir...

Esmalte acrílico sobre pared  
2015

El último aforismo del prefacio de “El retrato de Dorian Gray” dice que todo arte es completamente inútil. El aforismo inmediatamente anterior nos ayuda a entender el por qué:

A un hombre le podemos perdonar que haga algo útil siempre que no lo admire. La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla infinitamente.

Para Wilde, la inutilidad del arte reside en su afán de admiración. El objeto artístico es un ente perteneciente a una esfera independiente con potestad para ser por su propio derecho, sin tener que responder a ninguna necesidad más allá del deleite de los sentidos. Consecuentemente, todo arte que no cumpla esta función no merece ser arte.

Al apropiarme y descontextualizar el aforismo de Wilde pretendo crear una obra que cuestione la funcionalidad de su género, para discutir tanto con Wilde como con el público acerca del cometido del objeto artístico.

En contraposición a la seriedad de la cuestión, recorro a la estética del WordArt propia del editor de textos de Windows; una de las pocas educaciones estéticas y gráficas que el público “inespecífico” tiene gratuitamente y al alcance de su mano. Haciendo uso del kitsch, lo hortera, la falta de gusto y sensibilidad, pretendo quitar hierro al asunto, desacreditar la pomposidad ligada a la necesidad de cultivar y deleitar los sentidos y de un arte atado a la estética del prestigio. A mí, personalmente, me duele y molesta admitir al enfrentarme a un objeto artístico que éste no muestre una función activa, que no me interpele, sino que haya sido creado simplemente para satisfacer. Todo esto es lo que me planteo cuando me enfrento a cualquier obra, y era lo que pretendo discutir con el público.

A esta reflexión conceptual le sigue la obra mostrada, que se llevó a la práctica de la siguiente manera:

Una vez decididos los medios con los que materializar la obra, partí de la tipografía Word Art, a la que le hice una serie de modificaciones para facilitar a su lectura.



Fig. 77. Diseño manual de la tipografía.

Una vez diseñada la tipografía, recurrí a Adobe Illustrator para trazarla digitalmente y poder manipularla vectorialmente, cosa que facilita su redimensión sin perder información.

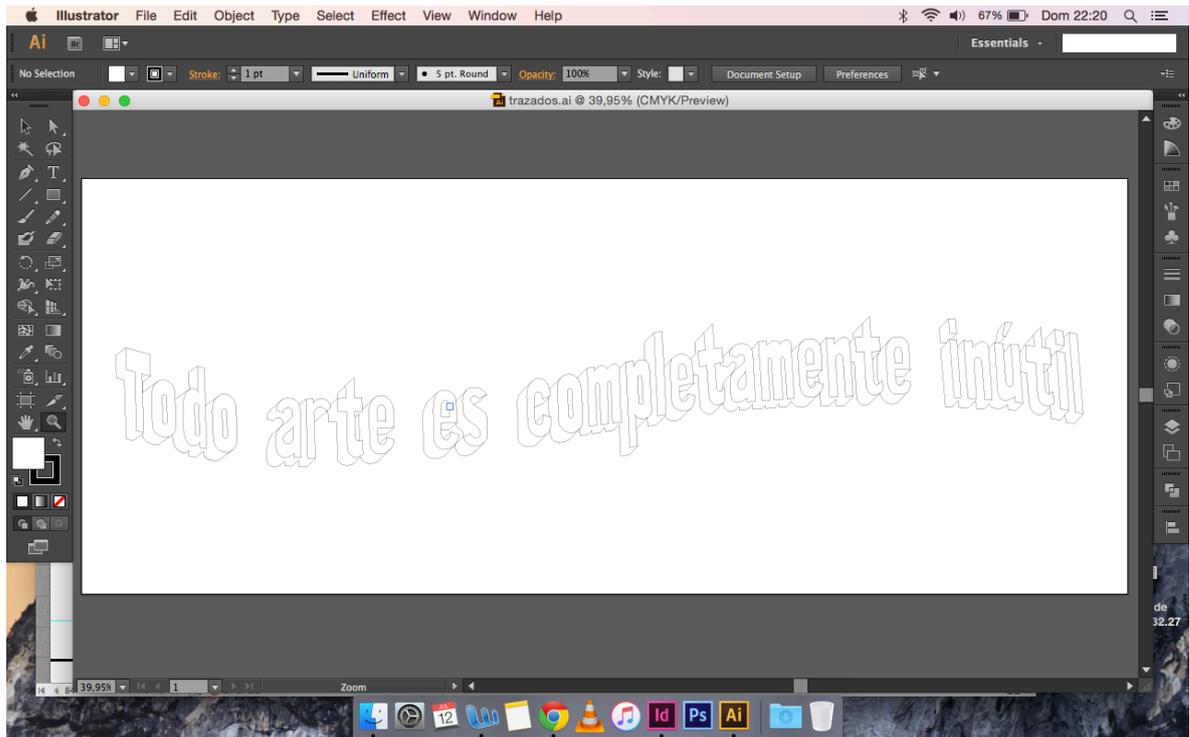


Fig. 78. Proceso de digitalización de la tipografía

La tipografía definitiva fue transformada en una plantilla vinílica que actuó a modo de máscara de reserva. El proceso de ejecución de la obra se muestra en las siguientes imágenes:

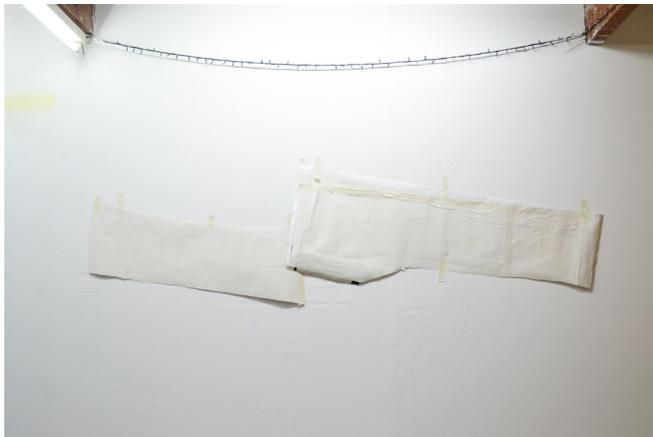


Fig. 79. Instalación del vinilo para pintar



Fig. 80. Una de las fases de elaboración del proyecto



Fig. 81. Detalle de la obra definitiva



# CURRÍCULUM PROFESIONAL

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2014 Confesiones | Sala D'arcs. Fundación Chirivella Soriano.

## SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS

2014 Si no todas las armas, los cañones | Ranchito. Presentación pública de trabajos. Matadero Madrid.  
 PIVÔ PESQUISA | Ranchito. Presentación pública de trabajos. PIVÔ. Sao Paulo.  
 Málaga Crea 2014 | Centro de Arte Contemporáneo CAC Málaga.  
 PAM! 14 | Facultad de Bellas Artes. Universitat Politècnica de València.  
 alRaso en Palacio | Sala Condes de Gabia. Granada.  
 Multipli Caos | Sala Fundación Cuzcampo. Parking Salitre. Málaga.

2013 FACBA13 | V Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

2012 XIV Certamen Internacional de Artes Plásticas del CEC | Sala Pescadería Vieja. Jerez de la Frontera. Sala Baluarte de la Candelaria, Cádiz.  
 OSTRALe12 | Festival de Arte Contemporáneo. Dresde, Alemania.  
 Premios Alonso Cano 2012 | Palacio del Almirante. Granada.

2011 Making the city 2011 | Tilburg, Países Bajos.

2010 XV Certamen Expresión Joven | Sala Paul. Jerez de la Frontera.  
 I Muestra Colectiva Interactiva de Audiovisual Libre | Centro Cultural Juan 23. Córdoba.  
 I Muestra Jornadas Express | Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Granada.

## PREMIOS Y RESIDENCIAS

2014 El Ranchito | Residencia de producción artística en PIVÔ (Sao Paulo) y Matadero Madrid.  
 Programa de residencias de Matadero Madrid - AECID.  
 Málaga Crea 2014 | Finalista.  
 Ayuntamiento de Málaga.

2013 XII Certamen Internacional de Artes de Plásticas Diputación de Ourense | Selección.  
 Diputación de Ourense.

2012 XIV Certamen Internacional de Artes Plásticas | Selección y adquisición de obra.  
 Confederación de Empresarios de Cádiz.  
 Premios Alonso Cano 2012 | Selección.  
 Universidad de Granada.  
 alRaso12 beca para estudiantes de arte | Residencia de producción artística.  
 Universidad de Granada.

## OBRA EN COLECCIONES

Confederación de Empresarios de Cádiz.  
 Ayuntamiento de El Valle. Granada.  
 The Brooklyn Art Library. Brooklyn. USA.



## CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio las preocupaciones iniciales han ido desarrollándose y expandiéndose para generar nuevas inquietudes plásticas y teóricas, cuya relación de retroalimentación constante (en la que las obras generaban el temario de investigación y la investigación a su vez generaba nuevas obras) ha concluido de la manera que se ha ido mostrando. A causa de esto la presente investigación debe suponerse como consecuencia directa de las preocupaciones artísticas en las que me siento inmersa actualmente. Nunca he pretendido suponerla como un estudio cerrado, sino como fruto de mi experimentación y necesidad de madurar mi discurso artístico. Es por ello que la investigación debe tomarse como algo abierto a futuras incorporaciones, tanto teóricas como prácticas, y resultado de mi experiencia estética y personal y de mis posibilidades tanto artísticas como de investigadora en un momento concreto. Consecuentemente, considero la actividad plástica como conclusión en sí misma, ya que actúa como proceso de asimilación, transformación y comunicación de todo lo analizado con anterioridad, tal como comenté a modo de conclusiones adelantadas en la página 43.

A las primeras conclusiones con respecto a la práctica artística se le suma el análisis teórico realizado paralelamente, que a través del estudio histórico de la consideración del artista ha evidenciado cómo éste es fruto de su construcción social. Y sentando las bases de lo que consideramos qué es un artista podemos darnos cuenta de cómo tal consideración se ha venido arrastrando hasta nuestro presente. Del mismo modo, la relación del artista con su obra, e incluso la forma en la que el artista se enfrenta al acto creativo y a su entorno profesional, está lleno de pactos sociales que definen el sentido que otorgamos a nuestra labor y las relaciones que establecemos en el ámbito artístico.

Afirmando pues que toda conducta humana es consecuencia de una serie de acuerdos sociales, concluimos también que la palabra y el discurso son el resultado de nuestra manera de relacionarnos, y que el significado, que se genera a través del uso de la palabra, es otro de los contratos que hemos incorporado a nuestra naturaleza como seres sociales.

El recurso de la palabra y el discurso (en mi caso, irónico) se suponen entonces como apoyo comunicativo y forma de cuestionamiento de la realidad en la práctica artística. Abanderando la sentencia de Lucy Lippard, que deseaba «que todos los artistas, sea cual fuere su arte, fuesen responsables desde el

punto de vista social»<sup>1</sup>, considero que el hecho de suponernos como hijos de nuestro presente nos obliga, de uno u otro modo, a cuestionarnos la necesidad de la práctica artística en el presente que nos ha tocado vivir, siendo conscientes, por otro lado, de que a día de hoy toda propuesta artística es simplemente eso: una propuesta.

Asimilar esta concepción parcial del conocimiento y la realidad nos libera a su vez, según mi perspectiva, de la presión social de la obra maestra y el artista como genio, puesto que toda obra es consecuencia de un ser construido y condicionado socialmente, y nunca dotado por la divinidad. Consecuentemente, una vez liberados de la presión social de genialidad asociada a la originalidad del artista, podríamos concluir en que ser artista es la simple decisión de ser artista y que, tal y como dejó patente el modo de actuación del arte conceptual, el producto artístico puede ser también la decisión propia del artista por nombrar un elemento concreto como tal.

Volviendo a la vertiente práctica de esta investigación, me parece lícito evidenciar cómo la instalación y el uso del objeto tridimensional han ido ganándole terreno a la superficie bidimensional y el recurso pictórico en el que me había centrado anteriormente. Pero no quiere decir esto que se hayan eliminado de mi vocabulario, sino que han pasado a transformarse en recursos de los que hacer uso si la situación lo requiere, tal y como se ha evidenciado en obras como *Siento no estar a la altura de las expectativas; Esto es lo que hago cuando no sé lo que estoy haciendo* o *Oscar Wilde solía decir...*

Consecuentemente, la mayor conclusión en el ámbito de la práctica artística a la que he llegado a través de la presente investigación es que cada material y cada forma poseen un significado intrínseco que pueden evidenciar o incluso ocultar las diferentes intenciones del producto artístico final. Siendo consciente de esto, lo formal y lo matérico se convierten en recursos de los que hacer uso para resolver las diferentes problemáticas que cada uno de los proyectos a los que me enfrento me plantean. Y es que si para mí crear es, ante todo, la capacidad de solucionar problemas (que además surgen siempre desde posicionamiento fuertemente conceptual), suponerme fiel a un medio concreto no hace más que reducir los márgenes de acción entre los que me puedo mover. Por ello también recurrí, en varios de los proyectos presentados, a la ayuda de profesionales de diferentes sectores, ya que concluí que no debo estar especializada en todo aquello que me interese, sino rodearme de aquellas personas a través de las cuales puedo llegar a las conclusiones que me interesan.

Centrándonos en el plano discursivo y en los recursos de la ironía retórica y el texto, podría percibirse que la necesidad primigenia de encontrar un «confidente ante el que confesarme» me ha abierto un nuevo campo de acción en el que la relación con el espectador ha ido cobrando importancia paulatinamente, posicionándose éste como sujeto central e interlocutor con el que discutir acerca de mis dudas sobre la actividad y el producto artísticos. Consecuentemente, el mostrar en público cada una de las propuestas realizadas a lo largo de este periodo de tiempo —véase el Currículum Profesional y las descripciones de las diferentes obras para saber dónde se han expuesto las diferentes piezas— me ha ayudado también a conocer las pautas a la hora de crear una discusión lo más directa posible entre el YO artista y el TÚ espectador. Y estas confesiones, que han acabado por convertirse en «declaraciones de intenciones», son en definitiva la razón de ser de cada proyecto, posicionándose siempre por encima del resultado formal definitivo, que actúa a modo de conclusión plástica de cada una de mis proposiciones.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Joseph Kosuth. *Nothing*, 1966. Imagen extraída de: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD01495.jpg>

Fig. 2. Joseph Kosuth. *One a three chairs*, 1965. Imagen extraída de: [http://dailyserving.com/wp-content/uploads/2012/01/Sommer\\_LAND-Image-6.jpg](http://dailyserving.com/wp-content/uploads/2012/01/Sommer_LAND-Image-6.jpg)

Fig. 3. Alfredo Jaar. *Estudios sobre la Felicidad*, 1979 - 1981. Imagen extraída de: <https://www.alfabetaz.it/wp-content/gallery/alfredo-jaar/28-sh-publico05b.jpg>

Fig. 4. Bruce Nauman. *None sign, neon sign*, 1970. Imagen extraída de: [http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/91.3825\\_ph\\_web.jpg](http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/91.3825_ph_web.jpg)

Fig. 5. John Baldessari, *Tips for Artists who Want to Sell*, 1966 - 1968. Imagen extraída de: <http://www.art21.org/files/images/baldessari-photo--004.jpg>

Fig. 6. On Kawara, *OCT. 26, 1971. Today Series*, 1966 - 2014. Imagen extraída de: <http://www.redesignrevolution.com/wp-content/uploads/2014/07/On-Kawara-Oct.261971.jpg>

Fig. 7. On Kawara. Vista de su estudio en Nueva York, 1966. Imagen extraída de: <http://www.phaidon.com/resource/ins-068-1.jpg>

Fig. 8. John Baldessari, *A painting that is its own documentation*, 1966 - 1968. Imagen extraída de: <http://www.art21.org/files/images/baldessari-photo-003.jpg>

Fig. 9. John Baldessari en la inauguración de *Molly Barnes Gallery*, Los Ángeles, 1968. Imagen extraída de: <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/83/bd/af/83bdaffaef8346885f4de19985b0066a.jpg>

Fig. 10. Maurizio Cattelan, *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photo-*

*graphs, no dogs, thank you*, 1994. Imagen extraída de: [https://static.perrotin.com/oeuvre/photo/Maurizio\\_Cattelan/maurizio-cattelan-1428\\_1.jpg](https://static.perrotin.com/oeuvre/photo/Maurizio_Cattelan/maurizio-cattelan-1428_1.jpg)

Fig. 11. Maurizio Cattelan. *Untitled*, 2001. Imagen extraída de: [http://www.designmiami.com/designlog/wp-content/uploads/2-maurizio\\_cattelan\\_untitled\\_2001\\_photo\\_zeno\\_zotti\\_fb.jpg](http://www.designmiami.com/designlog/wp-content/uploads/2-maurizio_cattelan_untitled_2001_photo_zeno_zotti_fb.jpg)

Fig. 12. Maurizio Cattelan, *Mini me*, 1999. Imagen extraída de: <https://intoform.files.wordpress.com/2011/10/cattelan01.jpg>

Fig. 13. Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo noi*, 2000. Imagen extraída de: <https://farticulate.files.wordpress.com/2010/12/18cfbfef.jpg>

Fig. 14. Maurizio Cattelan. *Una Domenica a Rivara*, 1992. Imagen extraída de: <http://www.fondazionenicola-trussardi.com/uploads/nfDoctrineActAsMediagalleryPlugin/121/source/758.jpg>

Fig. 15. *Martin, ab in die Ecke und schäm Dich*, 1989 – 1990. Imágenes extraídas de:

- [http://glasstire.com/wp-content/uploads/2011/08/Martin\\_Kippenberger\\_abindieecke.jpg](http://glasstire.com/wp-content/uploads/2011/08/Martin_Kippenberger_abindieecke.jpg)
- [http://www.stylemag.net/wp-content/uploads/2013/03/kippi\\_7.jpg](http://www.stylemag.net/wp-content/uploads/2013/03/kippi_7.jpg)
- <http://uploads5.wikiart.org/images/martin-kippenberger/untitled-1989-1.jpg>
- <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/martin%20kippenberger%20martin,%20into%20the%20corner....jpg?itok=gWxoXG93>

Fig. 16. Martin Kippenberger, *Heavy Burschi*, 1989 - 1990. Imagen extraída de: <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/martin%20kippenberger%20heavy%20burschi%20/%20heavy%20guy%2002.jpg?itok=kBCwxhRz>

Fig. 17. John Baldessari, *Cremation Project*, 1970. Imagen extraída de: [http://41.media.tumblr.com/3d32113a-26c26a7bc14065ca615a14ac/tumblr\\_mo8j6qsgDU1rtfsobo1\\_1280.jpg](http://41.media.tumblr.com/3d32113a-26c26a7bc14065ca615a14ac/tumblr_mo8j6qsgDU1rtfsobo1_1280.jpg)

Fig. 18. John Baldessari durante la ejecución de *Cremation Project*, 1970. Imagen extraída de: [http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/john%20baldessari%20cremation%20project%20lost%20art%2004\\_0.jpg?itok=VkEc6LjG](http://images.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-8-cols/public/images/john%20baldessari%20cremation%20project%20lost%20art%2004_0.jpg?itok=VkEc6LjG)

Fig. 19. Sherrie Levine. *After Walter Evans*, 1981. Imagen extraída de: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214>

Fig. 20. Sherrie Levine. *Fountain. After M. Duchamp*, 1991. Imagen extraída de: [http://whitney.org/image\\_columns/0033/7048/1-fountain-\\_after-marcel-duchamp\\_web\\_672.jpg](http://whitney.org/image_columns/0033/7048/1-fountain-_after-marcel-duchamp_web_672.jpg)

Fig. 21. Maurizio Cattelan. *Another Fucking Readymade*, 1966. Imagen extraída de: [https://static.perrotin.com/oeuvre/photo/Maurizio\\_Cattelan/maurizio-cattelan-5486\\_1.jpg](https://static.perrotin.com/oeuvre/photo/Maurizio_Cattelan/maurizio-cattelan-5486_1.jpg)

Fig. 22. Maurizio Cattelan. *Picasso*, 1998. Imagen extraída de: <http://blogs.walkerart.org/visualarts/files/2007/05/cattelan21.jpg>

Fig. 23. Maurizio Cattelan, *Z*, 1993 - 1999. Imagen extraída de: <https://sparklingmagazine.files.wordpress.com/2013/12/foto-8.jpg>

Fig. 24. John Baldessari. *Baldessari Sings LeWitt*, 1972. Imagen extraída de: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/somebody-talk>

Fig. 25. John Baldessari. *I will not make any more boring art*, 1971. Imagen extraída de: <http://salonkritik.net/10-11/boringart.jpg>

Fig. 26. Natalia Domínguez. *Siento no estar a la altura de las expectativas*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2015.

Fig. 27. © Natalia Domínguez, 2014.

Figs. 28 - 31. © Natalia Domínguez, 2015.

Fig. 32. Natalia Domínguez. *Esto es lo que hago cuando no sé lo que estoy haciendo*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2015.

Figs. 33 - 36. © Natalia Domínguez, 2015.

Fig. 37. Natalia Domínguez. *Instrucciones*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2015.

Figs. 38 - 41. © Natalia Domínguez, 2015.

Fig. 42. Natalia Domínguez. *Objet Perdu?*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 43. *Don't forget Marcel Duchamp*. Galería Cadaqués, 1979. Imagen extraída de: [http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2014/marcel\\_duchamp/marcel\\_duchamp11g.jpg](http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/2014/marcel_duchamp/marcel_duchamp11g.jpg)

Fig. 44. *Objet perdu? Contactez la police municipale*. Imagen extraída de: <http://www.wambrechies.fr/var/ptic/storage/images/services-en-ligne/actualites/vous-avez-perdu-un-objet-contactez-la-police-municipale/61200-2-fre-FR/Vous-avez-perdu-un-objet-Contactez-la-Police-Municipale.jpg>

Figs. 45. © Natalia Domínguez, 2015.

Fig. 46. Natalia Domínguez. *Meditación diaria para que la fama no se suba a la cabeza*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 47- 59. © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 60. Natalia Domínguez. *S/T (Composición ordenada con materiales del estudio a los que no sé que función darles)*, 2014. Imagen © Natalia Domínguez, 2014.

Figs. 61, 62. © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 63. Jeff Wall. *The destroyed room*, 1978. Imagen extraída de: <https://pbs.twimg.com/media/CC4R4rW-WoAEuG1a.jpg:large>

Fig. 64. Natalia Domínguez. *Escenografía para el éxito contra todo pronóstico*, 2014. Imagen © Paco Gómez / Matadero Madrid, 2014.

Figs. 65 - 68. © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 69. © Aitor Baigorri / Matadero Madrid, 2014.

Figs. 70, 71. © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 72. Natalia Domínguez. *Suicidio Individual I*, 2014. © MPA / UPV, 2014.

Fig. 73. © Natalia Domínguez, 2014.

Fig. 74. © PIVÔ, 2014.

Fig. 75. © Natalia Domínguez, 2014.

Figs. 76 - 81. © Natalia Domínguez, 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL

- KRIS, E. & KURZ, O. *La leyenda del artista. Ensayos Arte Cátedra*. Madrid, 2010.
- GÓMEZ HARO, L. *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. ARS Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2013.
- VILAR, S. *De la Paraula a les Històries. El llenguatge escrit: una estratègia de comunicació per als artistes*. Fundació Espai d'Art Contemporani. Girona, 2004.
- GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Herman Blume. Madrid, 1987.
- LIPPARD, L. R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*. Ediciones Akal. Madrid, 2004.
- MORGAN J. & JONES L. *John Baldessari. Pure Beauty*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 2010.
- SPECTOR, N. *Maurizio Cattelan. All*. Guggenheim Museum Publications. New York, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.
- FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2006.
- GUASCH, A. M. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.

- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros. Madrid, 2010.
- KOSUTH, J. *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966 – 1990*. The MIT Press. Massachusetts, 1991.

#### WEBGRAFÍA

- FERNÁNDEZ APARICIO, C. en *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
- NAUMAN, B. en LACAYO, R. «Bruce Nauman» *Time Inc. Network*, 26/04/2004. Disponible en: [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858\\_1970890\\_1971348,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1970858_1970890_1971348,00.html)
- MORGAN, J.; BORTHWICK, B.; BURNETT, C. «Martin Kippenberger. Tate Modern: Exhibition. 8 February – 14 May 2006», en *Tate Modern Museum of Art*, 2006. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/martin-kippenberger/martin-kippenberger-room-guide-introduction-3>
- HARRIS, B.; ZUCKER, S. «John Baldessari, I Will Not Make Any More Boring Art, 1971», en *Smarthistory Art History at Khan Academy*, 2013. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=gO49s8WUis>