

PROCESOS DE MITIFICACIÓN EN TORNO A LA OBRA DE ARTE

Alberto Chinchón Espino
Universidad Europea de Madrid
albertochinchon@gmail.com

De la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, a la obra de arte en la época de su mitificación especulativa y su legitimación institucional.

El desarrollo experimentado en torno a la obra de arte y sus procesos de mitificación no ha sido ajeno, no lo podría haber sido, a los cambios acaecidos en los medios de producción, difusión y recepción. Walter Benjamin publica en 1936 el texto: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde analiza los cambios sucedidos en la denominada “obra de arte”, en el período donde la reproducción de ésta pasa de manual a mecánica. Mientras que en la reproductibilidad manual, siempre se iba a establecer la oposición entre original y copia, repetibles (las copias) e irrepetible (el original -en singular-); con el sistema de reproducción técnico, la presencia irrepetible se transmuta en una presencia masiva (a través de la fotografía fundamentalmente), atrofiando el *aura* de la obra de arte (residente en su elemento irrepetible y ritual). Configurándose, de esta manera, una obra de arte dispuesta para ser reproducida, y por tanto siendo su valor exhibitivo su máxima aspiración; quedando accesorio su valor *mágico*, asociado a épocas pretéritas.

En este panorama es en el que comienza nuestra reflexión en torno a la obra de arte. Si existe un contexto donde la obra original y su reproducción son idénticos, simplemente se deja de tener el original; de tal manera, que ante una foto (como obra de arte), suele ser habitual desarrollar alguna estrategia para generar su mitificación, ante la ausencia de lo irrepetible. Una de estas vías de mitificación es la construcción de un relato mítico a su alrededor. Los ejemplos de las ficciones generadas en torno a las obras son múltiples, pero

uno llama especialmente la atención por su exageración y por su común aceptación, y a pesar de que se sale de la línea cronológica que se va a proseguir, parece insoslayable citar en esta construcción mítica, a través del relato adicional, el caso de R. Schwarzkogler. Este artista, perteneciente al Accionismo Vienés, se vio afectado por todo el proceso de mitificación que sufrió dicho movimiento, relacionado con lo sexual, lo violento y la falta de límites; pero debido a que su obra era exclusivamente (cuando trabajaba de manera individual) fotográfica, frente a sus compañeros que realizaban *performances* (presencia física y hasta cierto punto *aurática*) la sobreinterpretación de sus fotografías a generado un relato falso y mitificador, no exento de factores especulativos, tanto mercantiles como exhibitivos. El caso concreto que aquí se trata sucede tras su muerte en 1969, producida al arrojarlo desde su piso en Viena (lo que comúnmente se llama suicidio), y los intentos por parte de ciertos críticos de vincular su muerte con su obra, valgan como ejemplo estos dos casos:

En Enero de 1978 (9 años después de la muerte del artista) Nicolas Calas publica:

“We must not forget that Rudolf Schwarzkogler went further than any other masochist body worker, for he proceeded inch by inch to amputate his penis whilst a photographer recorded this art event.”¹

Este comentario parece que se realiza en referencia a las fotos que del artista se incluyen en la *V Documenta de Kasel*, del año 1972, y se basan en las declaraciones del fotógrafo que trabajaba con el artista, que posteriormente se desmintieron.

No obstante, un crítico de la importancia de Arthur C. Danto, aseveró:

¹ CALAS, NICOLAS, «Bodyworks and Porpoises». *Artforum*, January 1978. p. 36

Que se podría traducir como:

“No debemos olvidarnos que Rudolf Schwarzkogler fue mucho más allá que otros masoquistas que trabajaban con su cuerpo, ya que procedió a amputarse su pene, pulgada a pulgada, mientras que un fotógrafo documentaba el evento artístico.”

Traducción: Alberto Chinchón

“[...] al igual que sucede con el propio Rudolph Schwartzkogler, que murió, en 1969, a causa de las mutilaciones que se autoinfligió.”²

Parece que es necesario llenar una obra ambigua (por cuanto no hay original - este es en sí mismo su reproducción- y por lo poco clara que resultan las puestas en escena de este artista) de un relato, que salve un momento ritual, irrepetible y con consecuencias trágicas (el roce con el límite alimenta el mito).

De todas maneras estas aseveraciones, desprovistas de criterio, han sido cuestionadas desde el propio seno del entorno artístico, de esta manera Keith Seward, en el *Artforum* de 1994³ pone de manifiesto la sobre interpretación de todas estas declaraciones. No obstante, aún hoy en día, en el entorno artístico, no son pocos los que piensan (o quieren pensar, el mito es así de fascinante), que Schwartzkogler llevó al extremo sus prácticas artísticas, y que esas fotos están cargadas de la ritualidad de un proceso de martirio que acabó con su propia vida.

Retomando el concepto de lo *aurático*, parece insoslayable hacer referencia a *dada*, por cuanto el propio W. Benjamin alude a ellos, reseñando no sólo la destrucción del *aura* que éstos llevaban a cabo, sino también a la falta de importancia que le conceden al objeto mercantil, ambos a través de la degradación de los materiales.

En esta línea resulta ejemplar la obra que Duchamp presenta, bajo el seudónimo de R. Mutt, en *la Sociedad de Artistas Independientes*, en 1917, titulada *La fuente*, y que se trata de un urinario dado la vuelta, no es ni siquiera una pieza manufacturada por el artista, si no la utilización que éste hace de un objeto de baño público (un *objet-trouvé*). Esta pieza fue destruida, perdida o arrojada a la basura, como la mayoría de los *objet-trouvé* de la época. Todo este proceso resulta muy coherente con la pérdida

² DANTO, ARTHUR, C., «Arte y perturbación», CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO A. y HERNÁNDEZ NAVARRO, MIGUEL Á (Eds.). Op. Cit. p. 86.

³ SEWARD, KEITH, «Altered». *Artforum*, Septiembre de 1994. pp. 104- 105

de *aura* a la que alude Benjamin, pero bien sea por motivos exhibitivos o mercantiles, la obra es reproducida (fíjense la paradoja de reproducir un urinario) en 1964, y con el consentimiento de Duchamp, basándose en las fotos que de ella se poseían. Exponiéndose en la *Tate Modern* de Londres, como original de Duchamp, una copia de un urinario convencional, que el artista se apropió. Produciéndose de esta manera una perversa subversión de la falta de *aura*, en un proceso mitificador carente del mínimo rito fundador. Son varias las intervenciones que sobre esta pieza se han realizado por parte de otros artistas, tomando a ésta como el orinal *aurático* de Duchamp. Sirva como ejemplo, la intervención (ilegal) que el artista francés Pinoncelli realiza sobre ella: orina y le propina un martillazo (paradoja pues este urinario ya no se trata de un urinario real, sino de una escultura- copia de un original, que si lo fue). Proceso de mitificación de una obra, que ni siquiera es la original, y que ésta se realizó para cuestionar las categorías de lo original.

Siguiendo esta línea argumental, resulta evidente que, en el proceso mitificador- especulativo de la obra de arte, tiene un peso especial la obra de P. Manzoni: *Merda d'artista*, de 1961, en la cual el artista realiza 90 latas con un contenido de 30 gramos, cada una, de mierda del propio artista, y con una etiqueta que expone su contenido: *Merda d'artista*, en italiano, francés inglés y alemán. Lo más interesante fue que las latas valían lo que representaba su peso respecto a la cotización del oro de aquel día. Manzoni murió dos años más tarde y a pesar de la crítica que esta obra parece manifestar respecto al mercado especulativo del arte, no está carente de cierta fascinación por él. Como anécdota comentar que el valor alcanzado por una de estas latas en el año 2007 parece ser de 124.000€ (en el mundo especulativo el valor siempre es dudoso) muy por encima de su cotización en oro.

Se podría aludir varios ejemplos donde los artistas cuestionan los valores de su obra y el mercado especula con ella (la mayoría de las veces con el consentimiento y agrado del propio artista). Pero vamos a utilizar esta pieza: *Miera de artista*, para enlazar con un proceso que deviene frecuente cuando la obra de arte se vuelve materia especulativa e incluso se disuelve: la presencia del artista en la obra, y no a través del trazo, el alma, o la poética;

sino a través de la mierda, la sangre y los fluidos. Y es que ante esa pérdida de la obra de arte, a la que alude Benjamin, y que se va transformando a lo largo de la modernidad y posmodernidad, lo que se cuestiona es la propia legitimidad de la obra, y dado que el artista sigue muy mitificado, que algo suyo este en la obra dota a ésta de valor mítico. Y este proceso continúa, valga como ejemplo reciente la obra de Marc Quinn, *Self*, del año 1991, exhibida dentro de la exposición *Sensation* (celebrada por primera vez en Londres en 1997) exponente claro del proceso mitificador- especulativo respecto a las obras de arte. Se trata de un autorretrato realizado con su propia sangre y que necesita de una cámara frigorífica para su exhibición, puesto que la sangre debe estar en estado sólido. En este caso, en este artista y en este entorno, (por la pieza y donde se expone, por otras obras de este artista -donde utiliza a famosas modelos-, y por el comisario de dicha exposición- Charles Saatchi-) cuesta creer una postura crítica respecto a los valores mercantiles que avalan la calidad y el precio de la obra de arte, y parece responder a un proceso de legitimación que el mercado y la institución proponen. En esta línea de confusión (sin connotaciones peyorativas, pero si de mezcla) entre obra y artista, crítica y necesidad de legitimación del mercado, encontramos la obra de Andrea Fraser *Untitled* de 2003, donde la artista propone como acuerdo de comisión con un coleccionista un encuentro sexual entre ellos. Este encuentro es grabado con cámara fija por la artista. O, en una línea similar, Rachel Brenneke con: *Will fuck for solo show*, de 2008, donde la artista se pasea por galerías con una camiseta que reza: *Follaremos por una exposición individual*. Dos cosas llaman la atención en ambas propuestas, la primera la fusión entre obra y artista, la obra es tener un encuentro sexual con la artista; la segunda, mucho más perversa, es la búsqueda de legitimación a través de la institución, y la supuesta crítica que se podría suponer, queda subsumida por la necesidad de ser autenticado, legalizado dentro del mundo del arte: por la galería, el coleccionista o el museo.

Resultando un panorama donde es la institución el órgano que certifica el arte; y ante el poder de ésta solo parecen poder enfrentarse pasadas

estrategias: “Queremos cantar el amor al peligro, [...] queremos demoler los museos, [...]”⁴. Y en esta línea futurista aparecen ya pocos artistas, como ejemplo valga Kendell Geers y su pieza: *By any means necessary* del año 1995. Se trata de una exposición colectiva donde el artista coloca un cartel que avisa que hay una bomba escondida que puede hacer explosión en cualquier momento, y a pesar de que no desea que haya víctimas, él es también una víctima del curso de la “Historia del arte y las políticas contemporáneas”. Radical postura en contra de los sumisos artistas, utilizando como título la frase *By any means necessary*, popularizada por Malcolm X y original del libro de J.P. Sartre *Les Mains Sales (Las Manos Sucias)*, que de alguna manera justifica *cualquier medio necesario* (incluso la violencia).

Esta pieza plantea un enfrentamiento con la institución. Pero años más tarde (en 2004), el mismo artista realiza: *The Devil never rest*, vídeo expuesto en el Museo de Arte contemporáneo de Amberes, Bélgica; donde se ve una sala de exposiciones, hasta que una cuenta atrás interrumpe el silencio, y tras ésta una de las paredes sala volando a causa de una explosión. Desconocemos si la sala “volada” es del propio museo o se trata de una recreación de una sala de exposiciones, nos parece altamente simbólico ese intento de acabar con la institución, pero en ese mismo fogonazo de pensamiento nos parece contradictorio que la institución (en este caso un importante museo) le permita exhibir un vídeo donde se fantasea con destruirla, y que además el artista se limite a este gesto (exponer un vídeo) tan convencional e inofensivo.

Y nos asaltan las aseveraciones de Nathalie Heinich que en *le Triple Jeu de l’art contemporain*⁵, plantea que a la trasgresión del artista le sucede un especialista (crítico e institución) que la consiente y la subsume dentro de los canales oficiales del arte, desactivando sus características rebeldes y, por tanto, minimizando cualquier posicionamiento anti arte.

⁴ Frases obtenidas del manifiesto futurista, escrito por Filippo Tommaso Marinetti y publicado en 1909, en Francia, en el periódico *Le Figaro*.

⁵ Nathalie Heinich, habla, en este sentido, de un triple juego basado en tres momentos: trasgresión, reacción y aceptación en:
HEINICH, NATHALIE, *Le triple jeu de l’art contemporain*. París, Minuit, 1998

De esta manera en el momento que una obra tiene visibilidad en una galería, centro de arte o museo, ha perdido cualquier oportunidad de ser anti arte y ha entrado, a través de la legitimación institucional a convertirse en un bien susceptible de sufrir procesos de mitificación artística.

Lo que nos arroja una cuestión: ¿qué elementos de poder intervienen en las instituciones artísticas para que su presencia en el mundo del arte lo abarque todo o subsuma aquello que la amenaza?