

CULTURA MATERIAL EN TIEMPOS DE ILEGIBILIDAD. A PROPÓSITO DEL CEMENTERIO DEL ARTE DE MORILLE¹

Fernando Broncano

Me agrada un cementerio
de muertos bien relleno
manando sangre y cieno
que impida el respirar,
y allá un sepulturero
de tétrica mirada
con mano despiadada
los cráneos machacar

Espronceda, *Desesperación*

Nos convocan aquí dos eventos que se entrecruzan en el espacio sa-
grado que funda el Cementerio del Arte de Morille: la muerte del arte de

¹ Este texto fue escrito para el Curso de la Universidad de Salamanca: *Arte y Muerte. Cultura de Vanguardia y Mundo Rural*. El curso tenía como objeto realizar algunas consideraciones críticas a propósito del Cementerio del Arte, una instalación realizada en Morille (Salamanca) donde diversos artistas han ido enterrando obras donadas a tal propósito.

las vanguardias y la muerte del cosmos rural. Dos fenómenos que dibujan el perfil de una nueva forma de melancolía de la cultura ibérica. No puedo sino recordar la luminosa anticipación de Basilio Martín Patino en *Nueve Cartas a Berta*. También allí Morille se convirtió en símbolo del entrecruzamiento de las dos Españas: una España ilustrada que fue a hacer etnografía de lo rural y se encontró haciendo antropología de sí misma. Un protagonista que descubre el sinsentido en el páramo de las ovejas merinas y encuentra su interrogación reflejada en las paredes del pueblo. Nos intriga lo que le ocurre a aquel estudiante de derecho: sus dos exilios le envían a Europa y al pueblo de los abuelos. De ambos regresó derrotado al agujero negro de Salamanca a reconocer la enfermedad de la derrota. Llevamos cuarenta años muriéndonos de tardes de domingo como el estudiante de derecho, buscando escapatorias al aire irrespirable, y quizá, como aquel día de fiesta en Morille², entre estas paredes, sea un buen momento para repensar nuestra misma forma de mirar al arte y al espacio de lo presuntamente muerto. Pues cabe preguntarse si son tan ciertas como parecen esas muertes anunciadas de lo rural y lo vanguardista. En otra de las moribundias de esta tierra –nos ha enseñado Fernando Rodríguez de la Flor³– un pueblo exhausto y arruinado, venido a menos por haber querido ir a más, inició un largo experimento histórico, apenas valorado si no es ahora por sus ruinas, que fue la invención de la sociedad del espectáculo. Me atrevo a pensar que un eterno retorno nos devuelve ahora un espacio

En esta instalación, el acto del enterramiento mismo se convierte en una *performance* en la que participa el pueblo y el artista. Se ha creado así un espacio en medio de la dehesa salmantina, en una suerte de lugar donado y dedicado al sorprendente entrecruzamiento de la cultura rural y la cultura de vanguardia. Domingo Sánchez Blanco, Fernando Castro Flórez, Fernando Rodríguez de la Flor, Fabio Rodríguez de la Flor y Manuel Ambrosio, que combina sus actividades de profesor de Literatura Española y de alcalde, han promovido esta iniciativa que a lo largo ya de varios años ha constituido una suerte de experimento insólito en la cultura española contemporánea: la de crear espacios de arte contemporáneo que no sean un ejercicio de paternalismo político sobre el pueblo. Varias conversaciones con Carlos Thiebaut me han hecho matizar mis asilvestrados borradores. Francisca Pérez Carreño y un relator anónimo me han avisado de varios errores, algunos no solamente mecanográficos.

² Para quienes no conozcan esta obra imprescindible de nuestro patrimonio generacional, la frase alude a las secuencias en las que una «misión» universitaria visita la aldea de Morille y en las que se hace ya manifiesta la mirada extrañada del protagonista respecto a la realidad agobiante del momento.

³ Rodríguez de la Flor, F. (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.

y un tiempo en el que la voluntad de arte puede explicar lo que ocurre mejor que cualquier banal teoría sociológica.

El primer evento es la muerte de las vanguardias

La vanguardia es una forma de ordenar los tiempos y los espacios. La vanguardia es el grupo que se adelanta, es decir, que toma una posición en el espacio que corresponde a una dirección en el tiempo. La vanguardia está delante porque así está más próxima al evento que está por ocurrir: la vanguardia señala el camino, espera el instante que se aproxima y muestra la voluntad de acción, la resolución irrevocable. La vanguardia en las artes corresponde a la época de la estética, nos ha explicado Jacques Rancière. Considera que surge en un tiempo en el que el arte deja de ser un mero instrumento del poder y se comienza a definir lo artístico por la pertenencia a ciertos géneros con normas internas de calidad estética, normas que proceden del reconocimiento por parte de un grupo significativo de que una cierta ordenación de signos es arte⁴. Cuando Hegel declara que la pintura alemana ya no pinta interiores sino que expresa el espíritu del pueblo a través de la reordenación de la luz y las sombras, está manifestando cuál es el orden adecuado de lo visible en pintura. La modernidad fue, entre otras cosas, un proyecto de articulación de las artes de acuerdo a la división de géneros y especies que tenían, a su vez, una promesa interna, una esperanza de acontecimiento, de realización de un proceso histórico que había comenzado con los maestros del pasado. La verdadera pintura, la verdadera literatura, la verdadera poesía, el verdadero teatro, etc., fueron el territorio en el que se constituyeron las vanguardias señalando el advenimiento del arte como un fenómeno que se independizaba de todo aquello que no fuese la ordenación genial de signos. Gauguin sufre la angustia de la originalidad, la ansiedad de quien teme no llegar a tiempo al acontecimiento y ser «adelantado» por otro en originalidad, en novedad en la reorganización del espacio pictórico.

⁴ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée. Quien esté al tanto de las tesis de Rancière sobre la era de la estética podrá comprobar (con gusto o disgusto) la influencia directa que han ejercido sobre estas páginas, que en realidad son una reflexión sobre aquéllas.

Hay vanguardia mientras hay arte y cada arte es definido en la modernidad por dos elementos: el primero es la materia técnica de los signos, el segundo es la formación de una disciplina, es decir, de un orden social que confiere títulos⁵. Benjamin asistió al proceso histórico de constitución de la fotografía y del cine como artes y se inquietó por la relación entre la fábrica técnica de los nuevos medios y el momento inicial que habría de convertir los nuevos objetos (puro consumo del vulgo) en verdadero arte, pues de acuerdo a las formas de la modernidad la conformación técnica es una condición necesaria pero no suficiente para la conformación estética. Era el tiempo en que se estaban produciendo las condiciones del nacimiento de un nuevo arte en la época de la reproducción técnica, y estaban por venir las academias, las críticas, los premios, la historia interna. Todavía no se habían diferenciado los autores dedicados al verdadero fin del arte, no se habían independizado de cualquier propósito social o político y los Sergéi Eisenstein y Leni Riefenstahl estaban aún iniciándose como vanguardia en un espacio y tiempo todavía no bien definidos. Pronto se escribirían tratados sobre el poder de la cámara y nacerían «vocaciones» de artistas de la imagen reproducible. La materia química y la disciplina del estilo habrían de dar lugar al arte del siglo XX.

El espacio y tiempo de las vanguardias presupone un régimen técnico de producción de signos y un régimen social de reordenación de la trayectoria histórica. El camino de la vanguardia es un camino de ascesis y desprendimiento: el artista se esfuerza en separar los signos de cualquier sumisión representacional y en obedecer únicamente a la fiel línea que traza la historia de su disciplina. La senda jesuítica del artista es una jornada de milites constituida por la tensión esencial entre autoridad e innovación: obedecer para innovar, respetar para adquirir voz y ganarse el derecho a perder el respeto⁶. La senda del arte es una senda de disciplina.

⁵ Esta bidimensionalidad del arte fue enunciada con claridad en *El grado cero de la escritura*, donde establece la lengua como un horizonte y el estilo como una verticalidad en la que se muestra de forma opaca la voluntad de arte del escritor: Barthes, R. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, en *Œuvres complètes I*, París, Seuil, 1993, p. 178.

⁶ No deja de resultar irónico que Thomas S. Kuhn encontrase que ese desgarró trágico entre innovación y autoridad es el hecho fundacional de la ciencia moderna (Kuhn, T., 1977, *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983). Mas, aunque irónico, no debería resultar sorprendente, pues la tensión entre autoridad y expresión personal no es sino la fábrica sobre la que se constituye la modernidad, hecha de la trama de libertades de los

Esta senda tiene sus luces y sus sombras. Es esencial que el espacio y tiempo del arte suponga y al tiempo haga invisibles las condiciones sociales de su existencia. Museos, galerías, mercado, editoriales, derechos de autor, etc., están ahí como andamiaje pero no deben ser nombrados. La autoridad constituida vigilará cuidadosamente que el artista no se «venda», es decir, mire hacia afuera en vez de atender únicamente a la autoridad interna. Quien lo haga será increpado con términos de desprecio como manierista, kitsch, y otros calificativos que implican exclusión del círculo de tiza de lo artístico. La vanguardia cree ciegamente que las autoridades internas, los comisarios, los críticos, etc., vigilan y garantizan la pureza de la tradición. Que no están contaminados por las condiciones que hacen posible su existencia. Que no hay ósmosis entre su capacidad de juicio y su necesidad de ser.

La vanguardia como vocación va unida a una promesa estética que nace en la Ilustración: la promesa de que la obra de arte, en su autonomía, en su silencio, en su incapacidad para ser atrapada por la norma de lo cotidiano, crea una utopía de una vida posible en la que se reconcilian las esferas de lo social. De Schiller a Adorno, la autonomía de lo estético es la garantía de la capacidad crítica que da la mirada estética, el residuo indomable que promete una transcendencia de la mera esfera formal de lo político. No es por casualidad que las vanguardias estéticas y políticas tuvieran un punto de convergencia en esta promesa de reconciliación y transcendencia de lo formal, y no es por casualidad que el rechazo posmoderno a la vanguardia en ambos casos vaya unida al peligro autoritario que conlleva esta utopía. La disciplina interna se puede entender ahora como la garantía de la preservación de la promesa al aislar al arte de cualquier interés ajeno a la autoridad estética. Y de nuevo aquí las luces y las sombras en el claroscuro moderno: pues el peligro autoritario que oscurece esa promesa utópica significa al tiempo, y así debemos reconocerlo, la instauración de un espacio democrático en el sentido de autonomía del arte respecto a las clases y dominaciones particulares de una formación social. Pues el espacio estético es también, como el espacio político de la asamblea, un espacio-otro que está garantizado, en la política, por la capacidad de «tomar» la palabra y en la estética por el acontecimiento que transforma al grupo en una comunidad de sensibilidad. ¿Cuánta vida de

antiguos y libertades de los modernos, es decir, de acciones que tratan de acomodarse a un orden y mostrar un sujeto autónomo.

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

esta promesa se preserva tras la muerte de la vanguardia? Sospecho que está ligada a la capacidad que siga teniendo el acontecimiento artístico para crear un espacio-otro que trascienda la pura cotidianeidad y redistribuya lo sensible; a la capacidad para convertir en democrático lo que fue el acontecimiento sagrado de los dioses y los reyes: en hacer de los objetos *res publicae*, cosas que convoquen un acontecimiento⁷.

La posmodernidad, entendida como fragmentación, plantea un nuevo escenario para la metáfora espacial que constituye el término de vanguardia. Como suele ocurrir en muchos procesos históricos, la primera vez suceden como ópera bufa y la segunda como tragedia. La (presunta) muerte de las vanguardias comenzó por la broma y la ironía y acabó en confusión. Arthur C. Danto ha recordado el momento en que le impresionó un cruce de autopistas interestatales lleno de anuncios, ruido y furia y respondió con un «¡qué maravilla! La botella de CocaCola de Warhol o la Caja Brillo Box»⁸, nos cuenta Danto, siguiendo el hilo de su maravillarse por lo cotidiano, señalan ese momento en el que los límites de lo dentro y lo fuera quedaron marcados, se hicieron visibles y por tanto traspasables. Aunque todos recordamos a Duchamp, y es cierto que sus objetos rompían tradiciones disciplinares, es sobre todo la ironía de Warhol reconociendo que una botella de CocaCola se vende mejor que un zapato, pintados ambos con respeto fotográfico, la actitud que permite hacer visibles lo que las vanguardias anteriores no querían o no podían hacer visibles: los límites y las condiciones de su propia existencia. La historia de los últimos cuarenta años ha sido ya vivida y revivida múltiples veces como comedia o como tragedia sin que estemos seguros de que estar aún en condiciones de contarla. ¿Cómo ser vanguardia cuando los espacios y tiempos se han fragmentado y con ellos las direcciones de avance y retroceso? La fragmentación ha producido todo un nuevo género de literatura de crisis, de cuestionamientos y contra-cuestionamientos del lugar del objeto, del lugar del artista, del lugar del crítico, del lugar del

⁷ Bajo esta idea de hacer de los objetos «cosas públicas» fue el objeto de la gran exposición en el ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe de 2005, comisariada por Bruno Latour y cuyo catálogo es un manifiesto imprescindible que promueve la atención a la parte «cósica» de la *res publica*: Latour, B.; P. Weibel (eds.) (2005), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Cambridge (MA), MIT Press.

⁸ Danto, A. C. (1992), «La botella de Coca-Cola expresionista abstracta», en *Mas allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Trad. de A. Brotons, Madrid, Akal, 2003.

museo, etc. No nos convoca aquí este proceso sino el caso particular de un objeto como el cementerio de Morille que se presenta como túmulo de algo y, por tanto, como objeto que produce un acontecimiento, el transfigurar un cuerpo en cadáver, transfiguración a la que sólo puede suceder un enterramiento y con ello hacer del cadáver algo a la vez invisible y sagrado. En este sentido, sigue siendo un ejercicio de la capacidad de un acto para transformar un objeto en *res publica* que hace de un terreno de la estepa un lugar sacro de ilegibilidad y emoción.

Este acto particular y a la vez universal puro de vanguardia en un tiempo de vanguardias muertas, que coherentemente es un acto de auto-enterramiento, plantea dos direcciones a la reflexión filosófica:

La primera es que los cambios históricos que suceden a la modernidad como forma estética han tenido como una de sus consecuencias más importantes la de hacer visibles lo que antes eran fronteras y límites invisibles: las condiciones de valoración y precio del arte, las condiciones de su exposición y distribución, las condiciones que ligan lo estéticamente normativo con esas condiciones de existencia. Si un grupo de africanos filma videos que se reproducen en viejas máquinas o en cedés baratos y se distribuyen en los mercadillos locales del top-manta, sin esperanza alguna de llegar a ningún festival reputado o reputable, ¿estamos ante un hecho artístico o ante un hecho que con su mera existencia como acontecimiento pone sobre el tapete de la discusión las condiciones de existencia del cine como arte? Si un grupo de estudiantes se fabrica y reproduce sus objetos poéticos en formatos que no son ni pueden ser editables, sino tan sólo re-producidos por medios artesanales, ¿estamos ante un hecho de vanguardia poética o ante una ventana que hace visible la condición «editorial» de la literatura? Si un grupo de grafiteros reordena lo visible en las paredes del barrio, haciendo visibles signos y formas en muros y derribos, ¿estamos ante un hecho delictivo o ante un hecho artístico? Si un grupo de artesanos, maestros y niños decora los caminos del pueblo con objetos, signos, palabras, piedras o cántaros, ¿estamos ante un hecho turístico o ante un hecho artístico? Si al crítico estético le preocupan los límites de lo artístico, desde el punto de vista filosófico me parece mucho más relevante el hecho en sí como acontecimiento: la intervención en la cultura material con una intención transformadora de lo visible. Es el mismo hecho de transformar los signos o de convertir objetos en signos lo que hace relevante el proceso. Hacia afuera se ha descrito este proceso como ruptura de los límites de lo artístico, y se han hecho chistes innumerables

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

con el urinario de Duchamp, las cacas de Piero Manzoni o los animales en formol de Damien Hirst. Pero menos que el estatuto de arte lo que me interesa es el hecho político de hacer visibles las condiciones por las que los objetos de la cultura material adquieren ese estatus y cómo ese hecho es lo que hace histórico el acontecimiento. Un museo de tumbas de objetos es, en este sentido, un cementerio del museo como una forma particular de época estética. El juego de lo visible y lo invisible, de la presencia y la ausencia de la obra es precisamente lo que transforma la tumba en cosa pública, el sepultar en mostrar, el túmulo en promesa de resurrección.

La segunda reflexión parte de otro punto de interés. Se trata del cambio en las mismas condiciones de la interpretación, en la visibilidad de los límites, fronteras y autoridad hermenéutica. La pintura renacentista y barroca, por ejemplo, remitía la autoridad de la imagen a la autoridad de la palabra escrita: solamente quienes hubieran leído la Biblia o *Las Metamorfosis* podían entender aquellos cuadros, el resto quedaba bajo la autoridad de quien los interpretaba. Los cuadros barrocos tienen un efecto político indudable porque su primer impacto, buscado y ordenado, emocional se remite y se subordina al subsiguiente acto lingüístico que es la explicación por la autoridad competente. Por eso se convierten en signos de distinción y poder: porque la hermenéutica es transparente pero subordina el poder de la imagen al poder de la palabra y el poder de la palabra al poder de la lectura. No es pues sorprendente que las generalizaciones de la lectoescritura y la imprenta hicieran visibles y dejaran obsoletos estos límites de poder y autoridad. A partir de la Ilustración, la pintura adquiere libertad de interpretación respecto a la palabra escrita, y aparecen salones y museos como nuevos lugares hermenéuticos donde el lugar del intérprete leído es tomado por el crítico con gusto, que ahora determina qué es lo apropiado o inapropiado. Las cacas de Manzoni habrían de poner a prueba el gusto de los críticos. Kant había liberado al gusto de las cadenas del poder de la forma haciendo del *sensus communis* el criterio efectivo. Pero ni el genio ni el asco quedaban dentro de esos límites. La época de las vanguardias fue una historia continua de hacer visible la condición de genio. La época de las transvanguardias lo es la de hacer visibles los límites de lo puro y lo impuro, de lo asqueroso o lo apetecible como límites de la distribución social de lo sensible. El arte contemporáneo ha hecho visibles estos límites a través de una estrategia productiva: la ilegibilidad, la renuncia a la sumisión interpreta-

tiva, la imposibilidad de establecer fronteras entre metáfora y literalidad. Kafka en la palabra, Malevich en pintura, iniciaron esta estrategia de renuncia a la hermenéutica. Pretender leer un texto de Kafka como metáfora o un negro de Malevich como espacio significativo es introducir una distorsión de autoridad en la obra: todas las interpretaciones son posibles porque la obra ha renunciado a la legibilidad. La conversión de la obra en acontecimiento y la renuncia a la legibilidad es precisamente el acontecimiento⁹. No porque las obras dejen de ser interpretables, sino porque el mismo hecho de interpretarlas se ha hecho visible como interpretación y no como acto de autoridad. Cuál sea el destino del crítico en la época de la ilegibilidad es algo que debemos repensar en tiempos en los que todo arte es arte conceptual pero lo es precisamente por haber renunciado a conectarse con los conceptos a través del medio de la autoridad interpretativa, una autoridad que pertenecía al tiempo de la palabra y la escritura. Es en este sentido en el que el túmulo es el ejercicio máximo de ilegibilidad: la desaparición y al tiempo cercanía oculta de la obra actúa sobre el espectador en el mismo sentido en que los espacios de memoria que son los cementerios actúan sobre los muertos, situándolos en un tiempo más allá del presente, en un espacio que sólo puede ser una suspensión del espacio geográfico y en un acto interpretativo que no puede ser hermenéutica de lo presente. El poder simbólico del cementerio es el de convertir, hacer, de la *res publica* un lugar-objeto.

El segundo evento es la muerte de la cultura rural

La división entre ciudad y campo fue el signo de la modernidad y el patrón para los procesos de modernización. La modernización fue sobre todo un proceso de cambio en el que también se hicieron visibles y tensos los lazos y relaciones de la ciudad y el campo: *Rocco y sus hermanos* es uno de los manifiestos históricos del cine-arte basado en una idea de que la crítica cultural y política debería ser ante todo una crítica de los procesos de modernización. Los entusiastas de la modernización, en un lado, mostrarían la inevitabilidad de la emigración de lo rural a lo urbano. En el otro lado,

⁹ En lo que se refiere a la ilegibilidad en el arte contemporáneo, es imprescindible Brea, J. L. (2007), *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC.

los críticos mostrarían la pérdida de significados, el abandono de los lazos basados en la comunidad y la sustitución por normas y racionalidades instrumentales. La época del capitalismo industrial, se pensaba, era una época de distribución de tiempos y espacios: a un tren de montaje le corresponden tiempos y gestos pautados, un ordenamiento racional del movimiento y de las secuencias de trabajo y descanso. A este tiempo fordiano le corresponde igualmente un espacio urbano ordenado en lugares de trabajo y lugares de ocio, en vivienda y transporte. El tiempo y el espacio rural quedarían como restos de lo premoderno, como tiempos y espacios sin ordenar aún económicamente. Para los entusiastas de la modernización, esta falta de racionalización era el signo de un destino infausto de desaparición. Para los críticos, era un lugar imaginario de resistencia. La vuelta al campo fue desde el Renacimiento la vuelta al paraíso perdido.

Cabría pensar que con estas premisas lo que llamamos muerte de la cultura rural estaba anunciada en las mismas condiciones del desarrollo económico¹⁰. No me atreveré aquí a montar una teoría del cambio social en la época de la globalización y la sociedad del conocimiento. Ya hay también una industria dedicada a ello. Pero sí me atrevo a esbozar un par de rasgos que me parecen relevantes para el hecho que discutimos. En primer lugar, querría señalar que el capitalismo contemporáneo ha dejado de basarse en el control del gesto, es decir, en la racionalización mecánica del tiempo y del espacio del cuerpo, para basarse en el control de la atención. La atención es lo más difícil de lograr y de controlar, de ahí que sea lo más precioso. El control de la atención implica una coordinación del control de las emociones y del control del conocimiento: la atención moviliza ambos recursos y significa una suspensión del tiempo para subordinarse a un acto, imagen o persona¹¹. Cines, televisiones, ordenadores, video-juegos, móviles, tiendas de moda y belleza y otros dispositivos cul-

¹⁰ Los economistas que habrían de dirigir la transición española anticiparon como necesaria la transición de una sociedad rural a urbana. Enrique Barón anunció en los años finales del franquismo el final del campesinado, un anuncio que fue leído por los defensores del ruralismo como una profecía de una suerte de Armagedón cultural (Barón, E., 1971, *El final del campesinado*. Prólogo de Juan Velarde, Madrid, Zero/Zyx.), pero ya en los años sesenta y setenta el marco económico y cultural estaba mutando desde un capitalismo industrial a un capitalismo de los bienes culturales y con él estaban mutando también las viejas tensiones espacio-temporales.

¹¹ Crary, J. (1999), *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, MIT Press.

turales compiten por el tiempo de atención. Más que el patrón oro, el capitalismo contemporáneo ha convertido el minuto de *share* en el patrón de valor. La política se reconfigura en un teatro de atención: se inauguran guerras y eventos a la hora de la audiencia. La economía se convierte en adición ludópata a los indicadores en tiempo real de las subidas y bajadas de las emociones colectivas en forma de apuestas por derivados: La cultura transforma las viejas carreras profesionales en carreras por el minuto de atención. Todavía el optimista Andy Warhol creía en la posibilidad de quince minutos de fama: es un derroche que ya nadie se puede permitir. Es el minuto de oro lo que cuenta. Ironías aparte, el capitalismo de la atención ha mutado en un capitalismo de medios de producción de la atención y los grandes debates y tensiones se han transformado en luchas por la posesión de los medios de producción de la atención.

En este capitalismo, en segundo lugar, la fractalización del espacio no corresponde ya a los procesos de producción industrial sino a los procesos de producción y acceso a los signos de la atención. Estar fuera o dentro, acceder o no son los procesos esenciales de la economía. La tensión ciudad-campo ha quedado obsoleta: la isla de Martha's Vineyard, donde descansa la clase alta de Nueva York y Boston, no tiene carreteras, no tiene alquileres de coche, los pocos transbordadores que llegan trayendo cada mañana a los empleados de servicios no permiten transportar automóviles si no es a precios astronómicos, los caminos son sendas sin indicaciones y los bosques están llenos de *poison ivy* y de peligrosas garrapatas: el ruralismo más extremo es el signo de la máxima distinción para los ejecutivos de la sociedad del conocimiento. Lo rural ha mutado en un espacio de producción de signos. Los pueblos y campos han mutado en parques temáticos de producción de deseo: las grandes corporaciones invierten en dehesas abandonadas, los cantantes populares conceden sus galas a pueblos cabezas de partido. El cosmos rural ha muerto y se ha transfigurado en un sistema industrial de producción de atención. El colectivo francés neo-anarquista Comité Invisible diagnostica en estos términos la destrucción de la ciudad:

«La decencia que obliga a los urbanistas a no hablar de “la ciudad”, la cual han destruido, sino de “lo urbano”, debería incitarles también a dejar de hablar de “el campo”, que ya no existe. Lo que hay, en su lugar, es un paisaje que se exhibe a las masas estresadas y desarraigadas, un pasado que puede muy bien teatralizarse ahora que los campesinos han sido.

Fernando Broncano, Universidad Carlos III de Madrid

Es un marketing que se despliega sobre un “territorio” en el que todo debe ser valorizado o constituido en patrimonio. (...) La metrópolis es la muerte de la ciudad y del campo, en la encrucijada donde convergen todas las clases medias, en el contexto de la clase situada en el medio, que, de éxodo rural en “periurbanización”, se extiende de forma indefinida.»¹²

El ruralismo había sido el territorio imaginario en el que se asentó el integrismo español. Nuestro bienamado don José María Gabriel y Galán celebraba la cultura rural como la cultura de la colmena que oponía a la fábrica indisciplinada:

He observado la colmena
al mediar una serena
tarde plácida de mayo.
La volante, la sonora
muchedumbre zumbadora
laboraba sin desmayo.

¡Qué magnífica opulencia
la de aquella florescencia
de los campos amarillos!
Madreselvas y rosales,
abavanzos y zarzales,
mejoranas y tomillos...

Todo vivo, todo hermoso,
todo ardiente y oloroso,
todo abierto y fecundado:
los perales del plantío,
los cantuesos del baldío,
las campánulas del prado...

Y en corolas hechiceras,
y en pletóricas anteras,
y en estilos diminutos,
y en finísimos estambres
van buscando los enjambres
las esencias de los frutos.

¹² Comité invisible (2009), *La insurrección que viene*, Barcelona, Melusina.

Aquel espacio colmena que quiso crear el pensamiento más conservador sólo existió como zona de resistencia barrida por su mismo esfuerzo en intentar permanecer. Lo rural en la economía premoderna estaba definido por la lejanía de la ciudad, por una lejanía hecha de distancias mentales tanto como físicas. En la época del capitalismo industrial el listo emigraba a la ciudad y el tonto aguantaba en el predio del abuelo. En la época del capitalismo industrial el listo hacía el bachillerato o la carrera en la universidad en la capital y el tonto recibía las cuatro reglas del maestro. En una época cercana, todavía Serrat jugaba con la idea de la aldea-cementerio invirtiendo la metáfora de la muerte de lo rural:

Si yo pudiera unirme
a un vuelo de palomas,
y atravesando lomas
dejar mi pueblo atrás,
juro por lo que fui
que me iría de aquí,
pero los muertos están en cautiverio
y no nos dejan salir del cementerio.

Pero de alguna forma aquella distancia era también el signo de la otredad de lo rural, de ciertas formas de existencia que en la época moderna se entendieron como posibilidades evanescentes que expresaban, lo mismo que el arte, un signo de otra vida posible. Una vida que estaba desapareciendo y que era significada por lo campesino como cultura. Cuál sea la permanencia y la potencia crítica de este remanente es algo que en parte nos convoca aquí a la reflexión, a dilucidar por qué ciertos espacios pueden ser aún espacios potenciales de una actitud estética y de un desacomplamiento de los procesos de producción cultural del capitalismo contemporáneo. Porque aquel mundo rural barroco, tumba de todas las pasiones, se fue convirtiendo pronto en un lugar de ida y vuelta. De la imaginación conservadora a la imaginación de la nueva metrópolis. Apenas queda ya aquel mundo rural como confrontación frente al poder de la ciudad pues nuevos espacios transmutan lo rural en producción de signos imaginarios, la muerte en resurrección en la forma de espacios neocolonizados por las estrategias de mercado. En el capitalismo de la atención lo rural no es ya sino una forma de suburbio productivo de lo urbano. Lo rural se ha convertido en un imaginario, sus casas dejan de ser casas de pueblo y se convierten en casas rurales, el campesino en hoste-

lero, el abuelo en nuevo turista de invierno. No es extraño pues que la celebración de la propia muerte se haya convertido ya en un rito de la nueva cultura rural. Durante un tiempo me sorprendió el encontrar en tantas aldeas y pueblos que dedicaban una parte sustancial de las subvenciones para el desarrollo a la remoción y modernización de los cementerios. Las primeras reacciones que me llevaron a interpretar aquellos carteles de actuación municipal en las vallas del camposanto como una metáfora de la muerte de lo rural y un ejemplo de la falta de imaginación de los alcaldes se han ido convirtiendo poco a poco en la convicción de que se trata de lo contrario; de un convencimiento generalizado de que la muerte de lo rural es la celebración de un nuevo mundo de significados. Un cementerio repintado y ampliado como signo de que lo muerto es productivo. Si se me perdona el sarcasmo, se entenderá que lo que estoy tratando de decir es que lo rural en nuestros tiempos pertenece ya a la sociedad posmoderna. Quizá con un anclaje mucho más seguro que las mortecinas viejas ciudades de provincia o que los territorios con deseos decimonónicos de ser un pueblo, una lengua, un estado.

En la economía contemporánea los espacios se fractalizan bajo la presión de lo que David Harvey¹³ ha calificado como una «compresión del espacio y el tiempo» debido a la velocidad de los procesos de transporte de mercancías, información y personas. Lo efímero se convierte en bien de cambio y se abre la competencia por los «nichos de mercado»¹⁴ que crean las diferencias y alteridades: cada mínima estrategia de distinción es una oportunidad económica, y cada calle y cada barrio se convierten en signos de clase y cultura. Espacios y tiempos de distinción que son ilimitadamente divididos por puertas de acceso físicas e informacionales. Lo rural deja de ser un espacio para mutar en tiempo: es rural el espacio que está más allá de la media hora, del mismo modo que es urbano lo que no. Rural y urbano como meros portales de acceso a espacios cada vez más fractalizados por umbrales a territorios imaginarios. Que el aula donde nos reunimos sea un aula rural simplemente indica que somos ya parte del proceso de fractalización de la cultura. Es más fácil trasladar una universidad a la zona rural que hacer visibles las puertas invisibles en el capitalismo de los modos de producción de la atención. Y este es precisamente el punto en discusión.

¹³ Harvey, D. (2001), *Spaces of capital. Towards a Critical Geography*, Londres, Routledge.

¹⁴ Harvey (2001), o.c., pp. 124 y s.

Lo que nos planteamos como problema político es la distribución de los espacios y tiempos, y sobre todo de los accesos: accesos a bienes y servicios que determinan el poder sobre la atención. Porque el problema del entrecruzamiento entre arte y territorio es también un problema de distribución. Distribución de accesos y sensibilidades, o distribución de capacidades en un sentido de lo político que tiene que ver con como la cultura permite ámbitos de determinación de lo real que están conformados por capacidades: a veces capacidades de percepción y a veces capacidades de decisión y acción. En la interpretación de Hanna Arendt de la democracia ateniense, la política ocurre por una cierta distribución de los tiempos en tiempos de trabajo o reproducción y tiempos en los que el individuo toma la palabra para decidir el destino de la ciudad. Rancière¹⁵ ha extendido esta idea a la estética como distribución de lo sensible, como acceso a un espacio y tiempo en el que la mirada se transforma (por el acontecimiento artístico) en una forma de mirar que se separa de lo que está normativizado en forma de moral, ideología, materia o forma sometidas a un orden de eficiencia. Y en esta transformación consiste el carácter político del arte, más que en su dudosa utilidad ideológica, en su capacidad para situar lo sensible en un modo de relacionarse con lo real bajo categoría de arte.

La estética es la distribución de lo sensible bajo condiciones de cultura material

Hacemos cosas para que la gente haga cosas: construimos casas para que la gente las habite, escribimos libros para cambiar las ideas de la gente... En la era del capitalismo, ciertamente, hacemos cosas para que alguien nos dé el salario (es lo que Marx consideró la alienación del trabajo), pero las cosas siguen haciendo cosas con la gente. El mercado convierte los artefactos en mercancía, pero ello no elimina su valor de uso, sino que añade a las cosas nuevos estratos haciendo más explícito su carácter social. Lo que nos importa es que los artefactos no pueden ser pensados como meros instrumentos para fijar fines sino que son performativos (realizativos) que anticipan el acontecimiento, crean posibilidades y llaman a su realización. «Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir» escribe Sánchez

¹⁵ Rancière, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique editions.

Ferlosio: la flecha y el arco cambian la mente del cazador o del guerrero. Cada cosa elaborada por el ser humano es una llamada a una experiencia futura. La imaginación de lo posible y la realidad de lo actual se funden en la existencia de la cosa producida por la mano y la mente humanas.

Los artefactos, además, existen sólo en compañía: como los huesos, no llegarán a ser si no es anatómicamente, acoplados los unos a los otros conformando el esqueleto de la cultura; constituyendo los nichos donde se realiza la ecología humana; instaurando un horizonte de expectativas que dibuja el campo de la experiencia posible en la medida en que se enredan unos con otros tejiendo la estambre de la existencia humana. La dimensión natural, física, de los humanos establece límites causales, espacio-temporales a la cultura y a sus formas. Pero la naturaleza humana ya es cultural, producto de una larga historia evolutiva en la que las fuerzas y presiones fueron en una gran medida producidas por la propia mano de la cultura. Estas trayectorias diversifican las cosas que las cosas hacen con los humanos y con ello las clases y especies de artefactos: armas, ídolos, herramientas, ornamentos...

Al conformar un espacio de posibilidades la cultura material retroalimenta las capacidades humanas y las ordena en el espacio social. Somos lo que los artefactos han hecho de nosotros: jardineros, lectores, dibujantes, matarifes. Los oficios no solamente producen una distribución de habilidades en la comunidad, en cierta forma constituyen también una distribución de lo sensible pues el acceso humano a lo real no es pasivo sino que está atravesado por la espontaneidad, que a su vez está mediada por las capacidades. Lo visible y lo invisible no dependen solamente del orden causal de lo real sino también de la amplitud y afinamiento de la mirada. Allí donde no llega la fisiología alcanza la cultura, que por ello mismo esconde y apantalla lo que está delante de los ojos. Y esta redistribución de lo sensible es en buena medida el campo de posibilidades en el que se mueve el arte. Pues el arte es una producción de producciones: constituye una transformación del mundo que apunta a una transformación de la experiencia humana.

Literalmente, el arte moderno hereda en la cultura material contemporánea el lugar de la religión¹⁶: el ídolo y el templo son artefactos que ac-

¹⁶ Gell, A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press. A pesar de que este libro se ha convertido en lugar de culto para los antropólogos sorprende cuán poco eco ha recibido en el pensamiento filosófico y estético contemporáneo.

túan sobre el cuerpo y la mente del creyente generando respuestas de látría, obediencia y oración. El ídolo en las religiones basadas en imágenes, el templo y el libro en las religiones iconoclastas. La liturgia no es un mero reordenamiento de cosas y gestos: es un acontecimiento que revive la historia sagrada. Esta capacidad de la religión como cultura material para constituir espacios, tiempos y acontecimientos sagrados es la que hereda el arte en la era de la estética. Mero ornamento o herramienta de la religión y el poder en otros tiempos, el arte adquiere en la modernidad la función autónoma de crear y recrear al espectador. Museos y salas de conciertos recrean espacios y tiempos que en otro tiempo fueron ocupados por los templos y las liturgias: por los lugares y momentos sagrados.

El poder del arte es el de transformar los objetos en objetos de mirada estética. La historia de las vanguardias, como ya se ha dicho, es una historia de progresiva expansión de la mirada estética hacia las zonas más sorprendentes. Si el barroco ibérico reordenó el espacio geográfico con un esfuerzo titánico estético para hacer posible la piedad colectiva, para ensimismar en la oración a un pueblo gastado por la guerra y la pobreza e inventó la sociedad del espectáculo en una inmensa redistribución de sensibilidades que llenó las ciudades y los campos de iluminados, místicos, derviches de los tiempos sagrados que asustaron a sus propios creadores, también el arte posmoderno puede pensarse como una promesa de resemantización de los espacios de capital. La promesa de pureza artística que conllevaba la idea de vanguardia, puede repensarse en tiempos de fractalización y fragmentación como un proyecto de re-flexión de las miradas. El juego de lo que está dentro y lo que está fuera del arte en el que consiste la dramaturgia de la muerte de las vanguardia puede mirarse como una aspiración a un juego de miradas hacia dentro y hacia afuera del objeto como mercancía.

El objeto de arte y el acontecimiento estético provocan dos reacciones en el espectador: la *experiencia* y la *interpretación*. La experiencia moviliza todos los recursos afectivos del agente: de la admiración por la belleza al aplastamiento por lo sublime, del ensimismamiento a las modernas reacciones de distancia e ironía. La interpretación moviliza los recursos cognitivos del espectador, que al contemplar el objeto se convierte en artista y recrea textos e imágenes, situándolos en el espacio estético, comparándolos, examinándolos en un continuo intercambio de la obra con todas las obras, del artista con todos los artistas y del espectador con todos los espectadores. La interpretación convierte al espectador en crí-

tico. Si el arte fuese solamente ornamento o su función fuese decorar las plazas, palacios y museos no habría reacción interpretativa, o no habría la reacción interpretativa que clasificamos como estética. Sólo porque provoca interpretación el arte es arte. De ahí el reto del arte contemporáneo y su aspiración a la ilegibilidad. De ahí que toda estética sea una estética política: una promesa de reconfiguración de los espacios.

Ya se ha dicho que la renuncia a la interpretabilidad fue uno de los caminos de la vanguardia. Primero fue separar el arte de la función: el arte dejó de ser educativo a medida que dejó de ser espejo de una realidad que se pensaba canónica por la autoridad respectiva. La escena evangélica, el mito clásico, la naturaleza como metáfora, dejaron de ser temas para ser simplemente ocasiones de actuación artística. Pero si el arte se independizó de la realidad, en tanto que determinada por el gusto o la apreciación por cierto tipo de realidades, poco a poco se fue desacoplando del mismo significado. Como si el significado fuese una adherencia de otra época, cuando la alegoría era la forma esencial del arte, como si la imagen que refiere a otra imagen fuese la última forma de realismo que esclavizaba el arte. Dialécticamente, la ilegibilidad se convierte en una propuesta democrática de experiencias estéticas. Independizado de toda función, el arte crea un territorio en el que la no-función interviene en la distribución de las experiencias posibles. Pues interpretación y experiencia se necesitan y recrean mutuamente. Todo ver, nos enseña Wittgenstein, es un «ver-como», mas un «ver-como» que involucra al sujeto en términos de sentido, de experiencia vivida y no como mera aplicación de conceptos abstractos; como incorporación al mundo propio del contenido de lo que ocurre. Comprender como formar parte consciente del flujo de lo real; comprender como hacer propio. Si la renuncia a la inteligibilidad por parte del arte contemporáneo es una suspensión del sentido adjunto a la obra, como renuncia a imponer una cierta forma de comprensión, el arte posmoderno podría significar por ello la creación de un espacio igualitario en donde la suspensión de la idea es lo que define el espacio político del arte.

Esta es la paradoja del arte contemporáneo: todo arte es una forma de provocar experiencias e interpretaciones, pero el arte de los objetos contemporáneos es un arte que quiere renunciar a provocar tales reacciones. O al menos a provocarlas indicativamente, apuntando a la reacción normal del espectador. El arte abandona su función de espejo de miradas para volverse cuadrado negro que absorbe toda posibilidad de respuesta.

Pero en su silencio vuelve iguales todas las reacciones, disuelve las autoridades interpretativas. El viejo icono religioso fue creado para mover la mente a la plegaria. El nuevo icono negro deja al espectador extrañado de sí mismo sin el auxilio de un cómo definido a un ver-como que se vuelve pura duda: ¿es un chiste lo que estoy viendo?, ¿me está tomando el pelo?, ¿me está pidiendo «entra en mí y disuelve tus viejos sentidos»? La distribución de lo sensible en la era de la estética estaba determinada por la distribución de las autoridades hermenéuticas. En la era de la ilegibilidad, la pregunta por el sentido es una pregunta por la autoridad y, con ello, una pregunta por qué es la sensibilidad necesaria. Ya se ha dicho muchas veces de Kafka y podría aplicarse a las nuevas trayectorias: comencemos por leer sus relatos literalmente, como relatos que hablan de un agrimensor, de una cucaracha, de un encausado... La alegoría surgirá después, como un segundo momento al que la obra se abre pero que no provoca. Su función acabó en el mismo acontecimiento que provoca su hermetismo.

Apunto una posible forma de entender lo que ocurre: Como en el intercambio de ruidos animales con el que los dos protagonistas de *El último tango en París* intentan evitar que su erotismo se contamine de afectividad, a veces el lenguaje habla de sí mismo en una cierta forma: como un lenguaje de la imposibilidad de lenguaje. Y este quizá haya sido el destino de una vanguardia que se creyó delante o al borde de un acontecimiento y se encontró corriendo al encuentro de sí misma, como el estudiante de derecho de *Nueve Cartas a Berta*.

Todo ha ocurrido ya: en la era barroca, la tradición de las vanitas comenzó siendo el paradigma del arte funcional, de la realidad canónica que debería ser representada, de la realidad de la muerte como única realidad digna de representarse, para mutar en una representación de la muerte de la realidad pictórica. Las vanitas del barroco avanzado mutan en representación de la contingencia del cuadro, en cementerio del arte, del mismo modo que el templo barroco que había nacido para movilizar la piedad se convirtió en su cárcel, en territorio cerrado a la movilidad de las pasiones. Y ocurrió lo mismo con las naturalezas muertas, en sus comienzos alegorías de la opulencia o simplemente de la dulzura de los dulces y la sabrosura de los sabores y poco a poco ensimismamiento de los objetos en un espacio de interrogación como en los cuadros de Sánchez Cotán. Objetos ensimismados que no pueden ser sino vistos literalmente, como verduras colgantes que tratan de salirse del cuadro.

Quisiera concluir estas divagaciones con un abrupto final en el que mi interpretación particular del Cementerio del Arte de Morille continúa esta senda sobre la renuncia del arte contemporáneo a la respuesta normativa: ¿de qué hablan las tumbas, que son puro silencio? Si la postvanguardia puede hacer que cualquier cosa sea arte y si puede hacer de un cementerio un objeto es porque los muertos no hablan y sólo provocan el ensimismado silencio. Los cementerios a la vez nos atraen y nos repelen porque nos señalan límites que no estamos dispuestos a atravesar. Si un cementerio es arte, es porque el arte ya es silencio. El cosmos rural murió con un mundo barroco que se ensimismó en su construcción de templos-tumba en un tiempo en el que el espacio se hacía *cosmopolis*. En un tiempo de espectáculos neobarrocos, en los espacios ocupados por eriales y merinas, bien puede ocurrir un acontecimiento: la manifestación del arte en forma de silencio e inexpresabilidad. Pero este ir y venir de la historia es una de las justicias poéticas en un universo neobarroco que puede repensarse a sí mismo con una ironía que abre lo que me gustaría pensar como una posible posmodernidad del sur no menos llena de fuerza creadora que la que nos precedió.