

LO REAL COMO TRANSGRESIÓN

Javier Hernando Carrasco
Universidad de León

RESUMEN

La transgresión fue un componente esencial en el inicio y consolidación del arte contemporáneo, o sea, del arte de vanguardia. La superación de las normas que hasta entonces habían regido la creación artística dieron paso a una libertad que con el paso del tiempo fue haciéndose cada vez más amplia, de manera que ser transgresor resultó cada vez más difícil. Sin embargo, la tendencia a sustituir la representación por lo real en no pocos creadores de los últimos años parece haber recuperado una cierta capacidad transgresora del arte.

Palabras clave: transgresión, representación, real, crítica social

ABSTRACT

Transgression was an essential component in the inception and consolidation of contemporary art, otherwise known as the art of the avant-garde. The breaking of the norms that had governed artistic creation until that time gave way to a freedom that would become more and more expansive with the passage of time, so much so that the act of transgression became increasingly difficult. However, the recent tendency of more than a few artists to replace representation with what is real seems to have restored a certain transgressive character to art.

Keywords: transgression, representation, real, social criticism

La transgresión ha constituido una de las constantes del arte contemporáneo; casi podría decirse que es consubstancial a una parte fundamental de su producción, ya que las vanguardias, verdaderas alentadoras de la contemporaneidad creadora, basaron desde el comienzo su trabajo en el rechazo y superación de los modelos instituidos durante siglos, encarnados en el arte académico. De manera que la apertura hacia modos de trabajo completamente alejados de las normas definidas e impuestas de forma explícita por el *establishment* artístico, suponía en primer término una transgresión que como es obvio fue considerada por aquél como una acción provocadora. La reacción fue inmediata: el rechazo, la negación del valor plástico de las nuevas conductas. Pensemos a este respecto en un hecho temprano como la expulsión de los pintores impresionistas

de los Salones oficiales y la inmediata respuesta de éstos, replicando con unos Salones alternativos llamados independientes. El pulso iniciado entre el academicismo y la vanguardia –concepto este último que sólo sería codificado a comienzos del siglo XX– acabaría teniendo como triunfadora a la segunda, pues en un plazo de tiempo relativamente breve los nuevos parámetros plásticos arrinconarían a los que hasta entonces habían acaparado de forma casi absoluta la creación artística. Pero la sustitución del concepto tradicional de espacio pictórico que iniciaran los cubistas y la desembocadura en la abstracción, a partir de las primeras obras de Wassily Kandinsky, suponían una alteración radical en términos formales que, no obstante, dejaba intacto el concepto de objeto artístico y su circulación en el contexto del sistema del arte. Por eso quienes comenzaron a cuestionar

este último: los dadaístas, introdujeron la transgresión por primera vez dentro del marco de las vanguardias, no ya del arte académico. Como es conocida, la actitud nihilista de aquéllos les condujo a llevar a cabo actos intensamente provocadores en muchos casos –por ejemplo crear pánico en la platea de un teatro al penetrar en la misma disparando con una pistola al aire, como hiciera Arthur Cravan– que introdujeron el comportamiento en la creación artística. Si aludo a la conversión de la actitudes en obra de arte es porque la mayoría de quienes han enfatizado ese aspecto transgresor del arte han hecho uso, como una herencia dadaísta, de estrategias vinculadas a otros medios de expresión –por ejemplo el body art, el happening o la performance presentan no pocos elementos cercanos a las artes escénicas–, aunque también el uso de materiales extraartísticos, algo generalizado sobre todo desde los años sesenta, ha servido para elaborar discursos transgresores.

Convengamos, por tanto, en que fueron los dadaístas quienes elevaron la transgresión a la categoría de arte, tanto en su vertiente objetual como antiobjetual. Si actitudes como la de Cravan se inscriben en la segunda, los *ready mades* duchampianos dan paso a la primera. Pero también la provocación se convirtió en aquellas primeras acciones dadaístas en el verdadero objetivo, incorporándolo de manera implícita en el marco de la creación artística. Era, por utilizar la clásica definición de Giulio Carlo Argan, la *pars destruens* que se convertiría en *pars construens* con los *ready mades* duchampianos y el resto de los objetos elaborados por los propios dadaístas con posterioridad¹. La provocación es un acto que expresa rechazo ante una situación e impotencia para transformarla. Es lo que sentían los dadaístas durante y tras los acontecimientos dramáticos generados por la Primera Guerra Mundial. De manera que el modo de exteriorizar la desesperación que les producían aquellos hechos fue la pura provocación, aunque también subyacía el convencimiento del falso significado del arte, de su separación de la realidad, de su puesta al servicio de valores morales obsoletos. La estricta provocación era por tanto una forma de mostrar el rechazo a todo el arte producido hasta aquellos momentos, incluido el de las vanguardias. Podría decir-

se que los actos dadaístas más radicales –sólo provocación, renuncia a cualquier propuesta con valor discursivo y formal– constituyen una excepción en la historia de la creación, ya que es ciertamente extraño que de uno y otro modo formas y contenidos se hallen ausentes, aún existiendo una voluntad provocadora.

Por otra parte la provocación es con frecuencia más un sentimiento que brota en el espectador como consecuencia de una posición doctrinal rígida que se siente atacada que un acto de voluntad del creador. Naturalmente este último sabe que la crítica de determinadas conductas, valores o hechos pueden irritar a quienes los sienten como significados incuestionables. Recordemos, por señalar un ejemplo en los márgenes cronológicos a los que me vengo refiriendo, la turbulenta y agresiva recepción que tuvieron las dos obras cinematográficas surrealistas de Luis Buñuel: *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930). No podemos pensar que el gran cineasta aragonés realizó ambos films con el objetivo primordial de provocar las iras de las conciencias burguesas, como pensaron los escandalizados por aquellas obras, pues su verdadera y cumplida intención era desenmascarar las conductas hipócritas, y aplicar al mismo tiempo las teoría freudianas sobre el deseo reprimido en el sujeto social. En general las obras consideradas provocadoras han sido las que de una manera central o colateral han abordado aspectos de orden ideológico y religioso que amplios sectores tienen por incontrovertibles; o sexuales, argumento aún tabú no sólo en numerosas culturas demasiado ancladas en el pasado sino incluso en muchos individuos que se han formado y viven en las sociedades modernas. De ahí que de vez en cuando la exhibición de determinadas obras continúe provocando iras. Por ejemplo las que suscitaran la obra fotográfica *Piss Christ* (1987) de Andres Serrano, el film de Jean-Luc Godard *Je vous salue, Maria* (1985), o las fotografías de desnudos de Robert Mapplethorpe, por señalar sólo algunas. En tales ocasiones el objetivo de los ofendidos, no pocas veces logrado, ha sido la aplicación de la censura.

Aunque en una parte considerable del imaginario social permanece la idea de que muchos artistas reducen a la provocación el objetivo de

sus obras, hace mucho tiempo que dicha actitud, como he señalado, ha dejado de formar parte de los intereses de aquéllos. En todo caso podría hablarse de provocación en otro sentido: en el de incitar a la reflexión a partir de una propuesta de gran intensidad que golpee emocionalmente al espectador en un primer momento estimulando a continuación su raciocinio; o sea algo similar al concepto eisensteniano de "atracción"². De manera que podría considerarse la existencia de artistas y obras transgresoras, entendiendo el término en su sentido amplio, ya que si nos atenemos a su definición estricta, el quebrantamiento de un precepto difícilmente podrá existir, particularmente desde los años sesenta, tras haber desaparecido cualquier tipo de límites conceptuales y formales como consecuencia de lo que Renato Barilli denominó "normalización duchampiana"³. Así la verdadera transgresión en el arte de nuestros días se sitúa más bien en el tipo de temas elegidos y sobre todo en su tratamiento. Argumentos como la violencia, la enfermedad, la marginalidad o la pobreza, es decir, aspectos de orden social que con distinta intensidad están presentes en nuestra realidad. Y aunque los instrumentos empleados para plasmarlos pueden ir desde los tradicionales como la pintura hasta los más actuales como el vídeo, creo que su impacto es mucho más intenso cuando hacen uso de métodos no convencionales.

Hasta los años sesenta la pintura había sido el soporte por antonomasia para la denuncia de la opresión y los abusos del poder. Mediante la representación de escenas en las que se mostraba con toda crudeza el sufrimiento de las víctimas, los protagonistas del llamado "realismo social" intentaban dar visibilidad a las perversiones de dictaduras políticas, como la española –artistas como Juan Genovés, Rafael Canogar o José Ortega se empeñaron en ello, lo que les ocasionó no pocos problemas con las autoridades del régimen– aunque también algunos artistas residentes en países democráticos, como Leon Golub en Estados Unidos, dedicaron el grueso de su producción a denunciar los abusos del poder. Esta pintura de denuncia social representa el epílogo de una corriente que había nacido en el último cuarto del siglo XIX en el marco del por entonces naciente realismo y

sobre todo como producto del progresivo abandono de los temas tradicionales. La poética realista parece, en efecto, la más eficaz para poner en evidencia hechos y situaciones repudiables. Así que desde el momento en que los artistas dispusieron de instrumentos mucho más cercanos a la naturaleza de los hechos denunciados, fueron abandonando la representación pictórica. Por ejemplo la *performance*, cuya acción en tiempo real permitió llevar a cabo acciones simbólicas autoagresivas –desde los pioneros austríacos del "accionismo vienés"⁴ hasta Marina Abramovic– que provocaban un fuerte impacto en quienes las contemplaban. Nada por tanto más transgresor que sustituir la representación por la ejecución real. En general la mayor parte de las *performances*, desde los años sesenta a los noventa, resultaron transgresoras, desde las *Sculture viventi* de Piero Manzoni, de comienzos de los años sesenta, reeditadas en la siguiente década de otra manera por Gilbert & George (*The Singing Sculptures*), hasta las primeras manifestaciones del arte feminista (Judy Chicago, Sigheto Kubota o Ana Mendieta), dándole al cuerpo consideración política. Desde los años noventa la *performance* ha ido perdiendo intensidad, abandonando la acción en tiempo real para convertirse en *video-performance*. Los artistas de nuestros días que mantienen un aspecto transgresor a lo largo de su producción no suelen estar adscritos a una disciplina determinada, sino que hacen uso de todo tipo de soportes y géneros, seleccionándolos en función de su mayor eficacia en la expresión del hecho o tema abordado en cada caso.

La realidad desplaza a la representación

Una de las transgresiones más radicales de la creación artística contemporánea ha sido sin duda la progresiva inserción de la realidad en el espacio de la representación, que es el espacio del arte por antonomasia. Los precedentes a lo largo del siglo XX han sido tan numerosos como significativos; desde la utilización del semen o la sangre para la elaboración de las imágenes (Marcel Duchamp, Joseph Beuys) hasta la fusión del espacio de la representación con el de la realidad en las artes escénicas (*Living Theatre*), por señalar sólo algunos. Pero serían los artistas insertos en "el arte de acción"⁵ quienes de una

forma continuada convertirían la realidad en acción artística. Gina Pane en *Cuerpo presente* (1975) se cortaba la piel de su pie con una cuchilla, Vito Acconci se masturbaba en *Semillero* (1972), o Chris Burden se hacía disparar en el brazo en *Pieza de disparo* (1971). Tras la relativa crisis de las prácticas conceptuales y performativas de los años ochenta, los años finiseculares contemplarán un reverdecimiento de aquéllas. Algunos artistas jóvenes que iniciaban su andadura creativa en esos momentos se decantaron por trabajos que reactivaban aquel "arte comprometido" de los años sesenta y setenta, retomando asimismo estrategias de la *performance* y, sobre todo, incrementando al máximo la presencia de la realidad. Entre los numerosos artistas que confirman esta hipótesis, aludiré a tres bien representativos: Teresa Margolles, Santiago Sierra y Javier Núñez Gasco. Naturalmente las circunstancias económicas del mundo de hoy son bien diferentes a las que existían en el periodo final de la guerra fría. De manera que estos artistas ponen en evidencia las desigualdades, la violencia, la pobreza en el marco de la sociedad globalizada.

Comencemos por Teresa Margolles (Figs. 1 y 2), mexicana, nacida en 1963 en Culiacán, Sinaloa, y cuya formación y profesión iniciales se hallan muy alejadas del territorio artístico en el que acabaría desembocando a partir de 1994, ya que se diplomó en medicina forense, formando parte después del Servicio médico forense de México DF. Por entonces fundó el grupo SEMEFO con el que exploró las transformaciones del cuerpo una vez devenido cadáver mediante la manipulación y utilización de alguna de sus partes en sus proposiciones artísticas. Teresa Margolles se fotografiaba en sus *Auto-retratos* (1998) acompañada de cadáveres de personas no identificadas. Pero no será la fotografía el medio utilizado habitualmente por ella; al contrario resulta excepcional y, con toda seguridad, su obra no habría tenido tanta repercusión de haber continuado en esa dirección, porque el carácter radical de sus propuestas viene dado por el empleo de materias extraartísticas que no sólo reafirman la realidad, que son realidad, sino que además remiten siempre a la muerte, como los restos humanos o los fluidos que han estado en contacto con ellos. La

primera intervención de este tipo data de 1994: *Lavatio Corporis (fragmentos)* y fue elaborada dentro del grupo SEMEFO y presentada en el Museo Carrillo Gil de México DF. Se trataba de una serie de piezas formadas por estructuras de madera que soportaban animales muertos, cuya descomposición provocaba olores pestilentes. De modo que el arte hacía suya la realidad. Es cierto que artistas de tendencias anteriores habían hecho lo propio. Por ejemplo, los del *arte povera* recurrieron con frecuencia a las plantas (Giuseppe Penone), e incluso a los animales (Jannis Kounellis). Ahora bien, estos últimos siempre emplearon animales y plantas vivos, al margen de la neutralidad visual y semántica de los mismos. Por el contrario los cadáveres evocan de inmediato sentimientos de angustia y dolor, además de que la sensación placentera de los olores vegetales aquí se torna en asco. Aunque estamos acostumbrados a consumir permanentes y elevadas dosis de muerte a través de la televisión, tanto a través de los informativos como de las películas y series, las contemplamos con un cierto distanciamiento, casi como algo ficticio que nos permite mantenernos alejados de la sensación de angustia, pero al enfrentarnos con su materialidad, con los cadáveres o los restos de éstos, desaparece ese muro invisible que nos protege y entonces comienza a corroernos un sentimiento de malestar del que sólo podemos librarnos escapando del lugar donde se hallan aquellas evidencias de muerte.

En sus trabajos posteriores la artista no ha hecho sino acentuar esas presencias turbadoras. En *Entierro* (1999), todavía firmado con SEMEFO, un bloque prismático de hormigón, que supuestamente contenía un feto, se situaba en el centro de una sala. Se trataba por tanto de una auténtica pieza minimalista convertida en tumba; una subversión de aquella tendencia escultórica, pues un componente dorsal de la misma era su absoluta neutralidad semántica, su radical cosalidad por utilizar una expresión de Simón Marchán⁶; una actitud que también constituye los cimientos del trabajo de Santiago Sierra. En otras obras como *En el aire* (2003) y *Aire Llorado* (2004) la artista utiliza agua de lavar los cuerpos en la morgue de Ciudad de México que, vaporizada en el primer caso y con-



Fig. 1. Teresa Margolles, *En el aire*, 2003.



Fig. 2. Teresa Margolles, *Caída libre*, 2005. Instalación con materia orgánica.

vertida en pompas en el segundo, inunda el espacio, impregnando al espectador. En *Secreciones* (2002) una pared es convertida en una gran pintura contemplativa, si bien el material empleado es grasa humana procedentes de liposucciones realizadas en diferentes clínicas de belleza. Así que la sensación en primera instancia agradable de aquella composición desaparece en el momento de conocer la materia con la que ha sido elaborada. En cierto sentido aquí aborda una deconstrucción de la pintura del *Color Field*, ahora más que por vía de las transformaciones formales, por el cambio, perverso, del material de elaboración. En 2002 la autora realizó una versión de esta misma pieza en el

marco de la exposición *Comer o no comer*⁷, lo que le añadía una causticidad considerable, además de suscitar la problemática de la alimentación en el primer mundo: los residuos grasos provocados por la sobrealimentación son reciclados como materia plástica. En fin, en *Lengua* (2000) exhibe ese miembro corporal embalsamado de un fallecido tras lograr el visto bueno de la familia a cambio del pago del entierro de la víctima.

El hecho de que en todos los casos los fallecidos que de una u otra forma protagonizan las intervenciones de Teresa Margolles pertenezcan a las clases más desfavorecidas implica una crítica social de primer orden. Como ha dicho Oriana Baddeley a propósito de *Lengua*, "la lengua de Margolles está aquí para hablar por el silenciado"⁸, de la misma manera que las aguas contaminadas de la morgue nos recuerdan que se trataba de personas sin identificar, pero no ya porque su estado no lo hiciera factible sino porque nadie se había interesado por ellos. Sujetos inmersos en la extrema marginalidad, que probablemente sobrevivieron en las calles de la gran metrópoli como indigentes aislados del entorno en el que habitaban. Recurrir a materias excrementicias reales para componer las piezas o instalaciones, es un auténtico puñetazo a la sensibilidad del espectador ante el que casi nadie es capaz de mostrarse indiferente, un efecto de "atracción", por volver al concepto cinematográfico de Sergei Eisenstein.

La estrategia de Santiago Sierra (Figs. 3 y 4) es diferente (Madrid, 1969), aunque tiene indudables puntos de contacto con la de Teresa Margolles. Por un lado una parte substancial de su producción tiene que ver con aquella subversión o deconstrucción del minimalismo que subyacía a *Entierro*; por otra el objetivo central de su discurso es dar visibilidad a la existencia de las clases depauperadas y sus condiciones de vida. Si Margolles nos hace pensar en la vida indigna del lumpemproletariado a partir de la presencia explícita de los residuos corporales de aquél, Sierra reconstruye los episodios laborales humillantes a los que se ven sometidos por mor de la necesidad de supervivencia, pues como es conocido acude a la contratación de trabajadores para la realización de acciones completamente absurdas que se ofrecen a la contemplación del

Fig. 3. Santiago Sierra, *Trabajadores*. Berlin, 2000.Fig. 4. Santiago Sierra, *Trabajadores*. Berlin, 2000.

espectador. Es lo que Francisco Javier San Martín ha llamado “*performance laboral*”⁹.

Seguramente nadie como Santiago Sierra ha llevado a cabo una perversión tan demoledora del minimalismo. A ello ha contribuido su inicial condición de escultor fascinado por aquella obra. En un primer momento su “revisión” minimalista se dirigió, como en tantos otros artistas, a quebrar la pureza de esas estructuras primarias, es decir a modificarlas formalmente. Pero de inmediato comenzó a rechazar ese carácter formal al considerar de manera implícita que apuntalaban la estricta condición mercantil del objeto artístico. Fue entonces cuando inició la contratación de trabajadores cuyas labores casi siempre estaban relacionadas con

objetos de corte minimalista: *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Guatemala, 1999), *Tres personas remuneradas para permanecer en el interior de tres cajas durante una fiesta* (Bial de La Habana, 2002), o *Tres cubos de 100 cm de lado cada uno movidos 700 cm* (Kunsthalle Sankt Gallen, Suiza, 2002). En primer lugar los objetos pierden su pureza –por ejemplo, las cajas de cartón están selladas con cintas que muestran imperfecciones– y sobre todo alteran la pulcritud semántica. Incluso aprovecha las maneras compositivas del minimalismo: la repetición, para insuflarles sentido crítico social: “Su serialidad (o su redundancia en términos informativos)”, ha escrito Juan Antonio Ramírez,

“constituye un signo lingüístico del modo como el capitalismo des-personaliza (es decir, cosifica) al ser humano”¹⁰. Así que el artista reproduce las condiciones de trabajo que la economía global ha impuesto en todo el mundo: la precariedad y los bajos salarios. Pero va más allá al proponer labores que no solamente son estériles, sino humillantes, como el someter a grandes esfuerzos físicos a los contratados, como sucede con el movimiento de los cubos de hormigón, a actos claustrofóbicos, como permanecer encerrado en una caja, incluso en el maletero de un coche, o que generan marcas físicas indelebles en los protagonistas del mismo, como el tatuaje de una línea en la espalda. Si estas acciones ponen en evidencia una realidad masiva de las sociedades actuales, pues dan visibilidad a los cada vez más amplios sectores sociales proletarizados, suscitan simultáneamente el cuestionamiento de muchos al considerar que repetir la explotación y en algunos casos como los citados con un grado de crueldad notable, sobrepasa los límites éticos que cualquiera debe observar, también los artistas.

En 2006 Santiago Sierra llevó a cabo uno de sus proyectos más controvertidos en Pulheim (Alemania). Se trata de una sinagoga hoy fuera de culto: la de Stommel, que acoge anualmente el proyecto de un artista para recordar el Holocausto. La propuesta de Sierra: *245 metros cúbicos*, consistió en trasladar al interior los gases producidos por la combustión de seis coches situados en el exterior mediante la prolongación de sus tubos de escape con otras tantas mangueras. De manera que reconstruía las cámaras de gas, sometiendo a quienes se atrevían a introducirse, debidamente protegidos por máscaras, a un riesgo real de muerte. De nuevo lo estrictamente real sustituye a la representación; una realidad además peligrosa, que convierte la experiencia artística en un acto de riesgo. Francisco Javier San Martín ha visto en este trabajo una vuelta de tuerca más al minimalismo. “La misma literalidad minimalista”, escribe, “que excluye los procesos de representación y hace la obra un objeto real situado en un espacio real, es la que emplea Sierra en su repetición del mal: no hay representación del Holocausto, sino literalmente, 245 metros cúbicos ocupados por gas venenoso. Frank Stella se

vería obligado a decir: “Lo que respiras es lo que respiras”¹¹. Hacer visibles las condiciones de explotación, reconstruir no simbólicamente sino realmente las vivencias del holocausto nazi se convierten por tanto en actitudes artísticas transgresoras y, seguramente para muchos, provocadoras.

Finalmente Javier Núñez Gasco (Salamanca, 1971) (Figs. 5 y 6) ,trabaja con un registro distinto, aunque con argumentos y propuestas no menos polémicas: el alcoholismo, la ludopatía o la mendicidad son algunos de ellos. La mayor diferencia con respecto a Teresa Margolles y Santiago Sierra reside en el protagonismo de su persona como ejecutor de las acciones y en este sentido su trabajo se inserta en la tradición de la *performance*, incluso del *body art*, pues con frecuencia su propio cuerpo se convierte en el soporte literal de las mismas; por ejemplo en *Microchip* (2002) en el que se insertó ese soporte digital de identificación, como los utilizados con los perros, en un brazo. Era sólo la fase inicial del proyecto que continuaría con la de su presencia en los medios de comunicación exhibiendo su acto para poner en evidencia las orientaciones actuales de éstos: el carácter banal de los temas elegidos al servicio de la televisión-espectáculo.

Como Margolles y Sierra hace uso de la realidad como construcción creativa. Así en *Postfiesta* (2003) el artista se enfrenta a la cámara de vídeo durante diez minutos en un momento de profunda crisis física y mental, tras haber vivido una noche plena de alcohol y drogas. De hecho el artista no realizó la grabación para convertirla en una obra, sino que fue a posteriori cuando decidió otorgarle esa condición, o en *Inmolación* (2004) donde porta una cartuchera de cuero con compartimentos para albergar botellas de cerveza que él va bebiendo una tras otra, inmolándose en alcohol. La acción discurre en la intimidad de la trastienda de un bar y naturalmente hay una alusión explícita a la fase previa en la que los terroristas suicidas se preparan para cometer su crimen. Pero uno de sus proyectos más controvertidos y dilatados en el tiempo es *Misérias Ilimitadas, Lda*, iniciado en 2002. Se trata del nombre oficial de una empresa creada por el artista con sede en Lisboa cuyo objeto es la mendicidad como modo de promo-



Fig. 5. J. Nuñez Gasco, *Microchip* (Implante), 2002. Video 1'30".

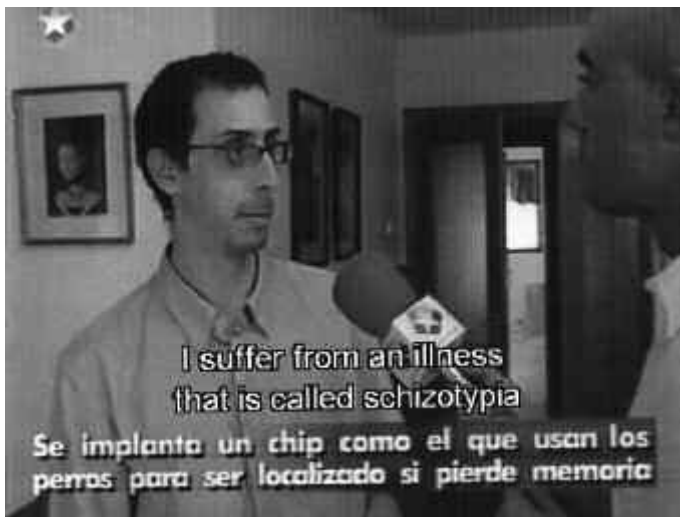


Fig. 6. J. Nuñez Gasco, *Microchip* (Telemadrid - Madrid Directo), 2002. Video 6'18".

ver la solidaridad social. Como cualquier otra empresa anunció en diversos diarios la apertura de entrevistas para quienes estuviesen interesados en dicho trabajo. De los presentados se eligieron tres candidatos que fueron convocados para recibir formación sobre el modo de ejercer la mendicidad. Una vez finalizado cada candidato firmó un contrato laboral temporal en el

que se establecía horario laboral y salario. El proyecto continúa en la actualidad y prepara, como cualquier empresa, su expansión internacional. A la crítica de la pobreza se une por tanto, como en Santiago Sierra, la de las condiciones laborales: precariedad, bajos salarios, condiciones de trabajo abusivas. Pero de nuevo se hace mediante la sustitución de la represen-

tación por la realidad, ya que *Misérias Ilimitadas*, Lda es una empresa real inscrita en el registro mercantil y controlada fiscalmente por la oficina administrativa correspondiente.

Estamos instalados en la sociedad del simulacro y la realidad virtual. Cada día más personas, pero de modo particular las de las generaciones recientes, se muestran incapaces de sentir la realidad. La comunicación bis a bis está dejando de atraer a los individuos, casi me atrevería a decir que les produce aburrimiento. Sin embargo hacerlo a través de los medios tecnológicos de consumo como el teléfono móvil o internet les causa verdadera excitación. Sumergirse en un relato o en un ensayo a través del libro es insoportable para muchos, pero si dicha información se halla en las páginas webs de

internet la tentativa tendrá mayores probabilidades de éxito. La recepción de trabajos escolares le resulta cada vez más difícil de lograr al profesor, pero si este último da la posibilidad de enviarlos a través del correo electrónico el grado de cumplimiento es mucho mayor. La fascinación por la tecnología que no sólo hace de intermediaria sino que suplanta a la realidad es cada día más evidente. Por eso el contacto con lo real se está convirtiendo en excepcional y, en este sentido, la creación artística que siempre operó en el ámbito de la representación ha llevado a algunos artistas a su abandono sustituyéndolo por lo real. Así que la presencia de lo real en la creación artística está adquiriendo, en este mundo dominado por lo virtual, un auténtico carácter transgresor, quizás la única transgresión ya posible.

NOTAS

¹ Giulio Carlo Argan, *El arte moderno. La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975, t. II, pág. 435.

² En palabras del propio autor "la atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada, para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final", Tomado de *El cine*

soviético de todos los tiempos, 1924-1986, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pág. 73.

³ "Il'68 e le arti visive", en Renato Barilli, *Infomale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica degli anni' 70*, Feltrinelli, Milán, 1979, págs. 100-105.

⁴ Vid. Piedad Solans, *Accionismo vienés*, Editorial Nerea, Hondarribia, 2000.

⁵ Vid. Yayo Aznar, *El arte de acción*, Editorial Nerea, Hondarribia, 2000.

⁶ Vid. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*, Alberto Corazón, Madrid, 1974, págs. 109-120 y *La historia del cubo. Minimal Art y Fenomenología*,

Sala Rekalde, Bilbao, 1994.

⁷ Vid. Catálogo de la Exposición *Comer o no comer*, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

⁸ "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana", en *Dardo Magazine*, nº 5, 2007, págs. 60-81.

⁹ Francisco Javier San Martín, "Repetir el mal", en *Arte y Parte*, nº 63, 2006, págs. 32-45.

¹⁰ Juan Antonio Ramírez, "Santiago Sierra en el pabellón (veneciano) de la España negra", en Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Editorial Cátedra, Madrid, 2004, págs. 288-301.

¹¹ Francisco Javier San Martín, *ob. cit.*