

Autoría y autoridad

I

Anteponer la autoridad de la autoría a la obra misma ha sido un principio del arte y se ha desarrollado como un músculo hipertrofiado. Las obras se tasan por centímetros o metros cuadrados, por el peso de sus volúmenes, por el tamaño del soporte o por la producción del vídeo o film que presentan. Incluso en los casos en que acciones o *performances* se realizaron para ser pasto del tiempo, creyendo ahuyentar de esta forma la fisicidad susceptible de ser tasada, los registros que las evidenciaron han devenido copias, por lo tanto obras seriadas que han entrado en el mercado del arte por la puerta trasera, rápidamente igualada a la entrada principal en prestigio y valor monetario. Nada en arte está exento de ser tasado. Nada, por lo tanto, puede evitar la tasación y, por pura lógica, todo se ha vendido o está a la venta. Sin embargo, es un hecho consustancial a estos modos de tasación y a su valor, el estar ejecutada por según qué artista. Una vez aceptado de forma general el reconocimiento del artista o el respeto hacia su producción, el peritaje o *expertización* de sus obras corresponde hacerlo al margen de su calidad individualizada, atendiendo principalmente al tamaño, el volumen y/o los costes de producción definitivos. El debate sobre la capacidad de producción de cada artista en relación con la calidad de su obra resultante es un dilema reciente, y ha estado marcado por el propio mercado o sus derivaciones.

Cuando el ex-*Young British Artist* Damien Hirst, también ex-*Saatchi boy*, se saltó parte del porcentaje de su actual galerista al presentar sus obras directamente en el ámbito de una casa de subastas, estaba generando lo que podríamos denominar un estado de ansiedad entre sus coleccionistas. Les *obligó* a mantener y mejorar el precio desorbitado de salida de sus nuevas obras para que aquéllas que adquirieron tiempo atrás no se devaluaran de forma estrepitosa. Hirst colocó a sus coleccionistas ante un dilema de fácil resolución: comprar de nuevo para mantener bien alto lo comprado con anterioridad. Todos sabemos el éxito del experimento, así que nos ahorraremos exponerlo. La cuestión está en saber qué otros artistas podrían hacer lo mismo y cuántas veces podrá permitírsele Damien Hirst, porque redundar en esta táctica sería como convertir en mera obra de repertorio una *performance* espacial y temporalmente irrepetible.

No resulta difícil atestiguar quién marca las tendencias, qué grupos de expertos han adquirido la potestad de hacerlo y hacia dónde dirigen sus miradas (algunos

también sus beneficios). El francotirador cultural que fue Guy Debord también dio en la diana con esto: “Todos los expertos pertenecen a los *media* y al Estado: por eso se los reconoce como expertos. Todo experto sirve a un dueño, puesto que cada una de las antiguas posibilidades de independencia ha quedado reducida a casi nada por las condiciones de organización de la sociedad presente. El experto que mejor sirve es, desde luego, el experto que miente. Quienes necesitan al experto son, por motivos distintos, el falsificador y el ignorante”¹.

Sin embargo, y aunque pudiera parecerlo, esto no pretende ser un ajuste de cuentas, sino más bien la constatación de una imposibilidad, pues hasta el arte más sofisticado en la magia del compromiso político no duda en suprimir sus contenidos más beligerantes cuando el papá mercado (o los sucesores capitalistas de Mao, que ya viene a ser lo mismo) les sugieren suprimir material comprometedor. Podríamos buscar en Google conceptos tan *comprometidos* como “democracia” o “activismo político”, a ser posible en chino mandarín, para ver qué dicen al respecto². Y, en definitiva, si esta sociedad globalizada ha unificado algo, esto ha sido la capacidad de que todos y cada una de quienes trabajamos en el mundo cultural seamos, dentro de nuestro amplio, reducido o minúsculo radio de acción, también expertos. De ahí el éxito de este modelo de sociedad y, por supuesto, ahí el drama ante la dificultad de activar otros, tal vez posibles de teorizar pero imposibles de poner en práctica. Este modelo ha propiciado, asimismo, muchas actitudes impunes (ante su incompetencia), faltas de rigor y abonadas al “vale todo” como marca de calidad de una cultura visual mediatizada.

Resulta complicado desentrañar si la necesidad del uso de la palabra en el arte ha posibilitado al mismo tiempo su ensimismamiento, aunque parece demostrado que la omnipresencia del peritaje artístico a través de críticos, comisarios de exposiciones, galeristas, tasadores, coleccionistas, artistas, gestores culturales... ha contribuido en gran medida a que el arte sea cada día más críptico, distanciándose del público. En ocasiones,

¹ Guy Debord: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1999, p. 29.

² Una noticia aparecida en la versión digital del diario *El País* del 12 de enero de 2010, mientras se culminaba este texto, mostraba el siguiente titular: “Google amenaza con cerrar su buscador en China”. Se apuntaba una posible ruptura del idilio iniciado en 2006 entre el mayor buscador de información vía Internet del mundo y el gran gigante asiático. La noticia informaba de la reacción de la compañía ante un “ciberataque masivo” en los correos electrónicos de varios activistas chinos y de al menos 20 empresas de diferentes sectores. El comunicado de Google, entre otras cosas, afirmaba: “Hemos decidido que no queremos seguir censurando nuestras búsquedas, y en las próximas semanas discutiremos con el Gobierno chino sobre qué base poder seguir manteniendo un buscador dentro de la ley”.

el arte contemporáneo (y aquí incluimos tanto la práctica como la teoría previa o derivada de ella) se ha disfrazado de elitismo; en otras de tendencia, y en las mejores y más escasas ha aparecido como un lenguaje específico que tanto valora la novedad que implica un avanza constante, como se asienta en la continuidad lógica con lo anterior: una adecuación al contexto contemporáneo de las dudas y los enigmas que siguen importando. Traer luz, en el sentido de esclarecer contenidos en el ámbito en el que se generan; contrastar, desde el punto de vista de poner sobre la balanza *pros* y *contras* sobre lo analizado; describir para hacer legible la abstracción alegórica del arte contemporáneo –presente incluso, o sobre todo, en la fotografía más figurativa–; interpretar, es decir, opinar y validar las opiniones propias, subjetivas e intransferibles; serían actitudes que la crítica debiera hacer, y no la simplista de poner en boca del artista lo que se supone que éste no sabe decir. Es por un mal uso de esta aparente superioridad de la palabra sobre la imagen, paradójicamente en una sociedad mediatizada por el fulgor de las imágenes y con la credibilidad de la palabra herida de muerte, que la crítica del arte ha fenecido, al menos en lo tocante a su credibilidad. Los expertos en resurrecciones están convocados, pero no parece que nadie sepa aún qué hacer o qué decir, mientras algunos ni se han molestado en acudir a la convocatoria y eso incluye, por supuesto, a los medios de comunicación y sus suplementos especializados, en un momento donde la prensa escrita se enfrenta a una grave crisis de valores mercantilistas, más que comunicativos, y a un futuro impredecible.

II

El concepto de experto puede relacionarse según en qué circunstancias con el *auctoritas* latino. Éste no respondía literalmente al de “autoridad” tal y como la entendemos en el momento presente, sino que definía el estatus de aquellos representantes que poseían un conocimiento y *saber* socialmente reconocido, a diferencia de los que tenían el *poder* de decidir socialmente otorgado (*potestas*). En el contexto contemporáneo, y en el específico ámbito de la cultura, esta diferenciación se asemeja de manera extraordinaria al debate entre las prácticas de la política cultural y las de la cultura, entendida ésta como conjunto de prácticas creativas realizadas en el ámbito de las relaciones sociales, políticas y del conocimiento, que implican las sociedades contemporáneas. La diferenciación vendría dada por sus dos usos principales: la realización de obras culturales, en primer lugar; y la catalogación, gestión y difusión de éstas desde instancias institucionales, como segundo uso. En ocasiones y como evolución de estos

modelos tal vez en exceso primitivos, determinados organismos acogen dentro de sí los propios expertos: consejeros que pueden adquirir ambas funciones y que, en efecto, conllevan el reconocimiento profesional a su labor. Es sobre estos nuevos modos de gestión y decisión, más sutiles y perfeccionados, donde debemos incidir para comprender qué se puede hacer, todavía, en el ámbito de las culturas contemporáneas y qué cambios son necesarios operar para su mejora. Por si aún quedan dudas, apuntamos otra demanda obvia: que la cultura contemporánea en general, y el arte en particular, debe alcanzar un total deslinde con el poder político que gestiona puntualmente sus recursos; así como asentarse sobre bases de respeto a las trayectorias realizadas, al conocimiento adquirido y desarrollado, y a la independencia demostrada. Sabiendo que trata con un organismo vivo, activo y que tanto necesita espacio para respirar de forma libre, como una vigilancia continua ante los achaques, bastantes continuos y por lo general diagnosticados como precariedad.

La serie de Joxerra Melguizo titulada genéricamente *Auctoritas (landscape)* plantea de manera más o menos explícita esta dicotomía entre creación y gestión. A esto se suma una constante en su trayectoria artística: el cuestionamiento del medio artístico, es decir, de la infraestructura que (nos) ha servido tradicionalmente para representar la realidad como traducción o simplificación de una complejidad difícil de abarcar y asimilar, convertida en signo, símbolo o alegoría. Estas cuestiones son lanzadas desde la credibilidad de unos estándares a propósito del gusto, la belleza y la educación sobre lo que resulta aceptable y necesario saber.

Una característica de *Auctoritas* es la variedad de medios y técnicas empleados, orientados hacia un fin preciso y confirmando al artista como un escultor expandido, donde los diferentes materiales y lenguajes artísticos analizan el mismo concepto como si fuera visto desde los diferentes lados de un prisma. En esta serie hallamos fotografías, material videográfico, un mural –más escultórico que pictórico–, la recreación de una mesa de trabajo de artista y una serie de firmas de maestros de la pintura realizadas con neones de colores. Este uso trans-disciplinario de la técnica puede, de manera interpretativa, organizarse por subtemas. De manera omnipresente, está el paisaje como gran concepto a analizar y sobre el que volver una y otra vez. Es, de hecho, un elemento inseparable de la trayectoria artística de Joxerra Melguizo. La inclusión de la palabra en inglés como subtítulo del proyecto marca un territorio, amplía un margen, repiensa un modo de representación. El intento de aprehensión de lo sublime, intrínseca a la idealización del paisaje, está aquí expuesta, registrada y, al mismo tiempo, cuestionada

por el fragmento de brazo y la mano sosteniendo la firma. Repensar el objeto de estudio a partir de su representación, sabiendo que cualquiera de ellas se aleja de lo real inmediatamente después de devenir objeto (o fotografía, film, o acción). Corot, Friedrich, Courbet, Poussin, Cezàne... maestros de la pintura de los siglos XVIII y XIX, alcanzan desde la mirada bucólica, la postura romántica del artista o el hombre frente al mundo, la épica de la historia o el paisaje y la montaña como motivo y obsesión, un lugar privilegiado en la historia del arte. En el caso de estas imágenes, lo que vemos es un paisaje fotografiado que esconde o muestra, dependiendo del caso, su relación con el pintor elegido. La firma de cada uno de estos maestros está realizada y montada sobre una cartela sujeta en su mayoría por una mano que aparece en el encuadre: la del artista que repiensa la obra de los artistas clásicos; pero también la mirada de quien se sabe partícipe de un continuo que viene de antes y continuará imparabile hacia el futuro.

Las fotografías de los paisajes son un sustitutivo de la necesidad que tuvieron determinados artistas impresionistas y anteriores de salir del ámbito del estudio. Como un reflejo simétrico, Joxerra Melguizo vuelve al taller; mejor dicho, simula una mesa de taller con varios relieves de escayola, un monitor de televisión y diverso material distribuido sobre el tablero y su pared anexa. La sensación hay que asumirla en conjunto, pero se revela como la obsesión por una montaña o un conjunto de ellas, recreando las variantes del *Sainte-Victoire* realizadas por Paul Cezanne, un trabajo que ha sido objeto de muchas miradas e interpretaciones, una de las cuales la marcó de manera indeleble Peter Handke con su tetralogía *Lento regreso*, donde se incluía la obra *La doctrina del Sainte-Victoire*. El paisaje no existe sin la experiencia de su *recorriendo*. De ahí que, como ocurre en obras singulares como la de Hamish Fulton, el motivo real sea el *recorrer* por encima del *recorrido*. La acción convirtiendo en presente posible una búsqueda ideada, pensada, imaginada... como utopía.

No hay dedicación sin obsesión y el arte sabe mucho de conductas obsesivas. La pared negra estarcida con el perfil del *Sainte-Victoire* o el vídeo del artista Melguizo pintando la firma del pintor en el mítico emplazamiento francés. Llegar hasta ahí para reivindicar la obra del autor a través de su firma, por encima del paisaje mismo; como un turista que viera el referente a través de la pantalla de su cámara fotográfica, sin aspirar el aire del lugar. En la pared, al estarcido del monte le acompaña la firma de P. Cezanne realizada con neón blanco. Blanco y negro para homenajear a un

www.alvarodelosangeles.org

revolucionario del color y las formas pictóricas, interesante y controvertido guiño. El negativo de una representación que existe como emblema de la memoria colectiva.

A través de la firma de Cezanne en neón, como un círculo cuyos sus extremos acaban encontrándose y se cierra a la perfección, se arriba a las firmas de los siete magníficos del arte o, al menos, de siete de ellos, dispuestos en este orden: Pollock, de Kooning, Klimt, Picasso, Vincent, Remoir, Rubens. El neón atrae a los moscones especuladores, de igual manera que llama la atención de quien ve en él el brillo luminoso de las ciudades modernas. Resplandor del placer carnal y muerte del arte reconvertido ahora, aquí, en catálogo de marcas comerciales, el neón nos guiña un ojo. También parece hacerlo Joxerra Melguizo con esta obra producida industrialmente tomando

Álvaro de los Ángeles