

Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética

Congreso europeo de estética

www.mcu.es

Catálogo de publicaciones de la AGE

www.publicacionesoficiales.boe.es/



MINISTERIO DE CULTURA

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General
de Publicaciones, Información y Documentación

NIPO: 551-11-065-X

ISBN: 978-84-8181-500-9



MINISTERIO
DE CULTURA

Ángeles González-Sinde
Ministra de Cultura

Mercedes E. del Palacio Tascón
Subsecretaria de Cultura

Ángeles Albert
Directora General de Bellas Artes y Bienes Culturales

ÍNDICE

Introducción	11
Rocío de la Villa	
CONFERENCIAS PLENARIAS	13
Neoestética: estrategias de la crisis	14
Luigi Russo	
“... una terrible fascinación”: la Violencia, la Fotografía y el Espectador	38
Lynda Nead	
Cómo las Instituciones Artísticas pueden crear un nuevo sentido de pertenencia	57
Nina Möntmann	
La crisis del sistema del arte: de la devaluación estética	69
Marc Jiménez	
Arte y Soberanía	79
José Bragança	
Devenir sujeto: metamorfosis y experiencias estéticas	121
Rocío de la Villa	
COMUNICACIONES	133
HISTORIA DE LA ESTÉTICA	135
El arte ya (no) es bello	136
Sixto J. Castro	
Fundamentos estéticos del pensamiento de Ramón Gaya	146
Inmaculada Murcia	
Apuntes para una revisión de la categoría estética de genio	159
Antonio Molina Flores	
La Invención de códigos: [Hacking + arte + literatura = ingeniería social]	163
Jara Calles	
La dimensión transformadora del arte	169
María Antonia Labrada	
Dos soldados de la representación: Ludwig Wittgenstein y Clement Greenberg	174
Carla Carmona	
Friedrich von Hausegger’s Aesthetics of Musical Expression	186
Elisabeth Kappel	
Kandinsky’s Doctrine of the Abstraction and the Indeterminate: Remarks on the Origins of the Art Theory	190
Nadia Podzemskaia	
Meta-politics and the deconstruction of Western aesthetics: re-reading Kant’s Critique of Judgement according to Rancière and Spivak	194
Benjamin Greenman	

ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE	203
Marcel Duchamp & el <i>Pop Art</i>: una revaloración de las vanguardias europeas en el arte norteamericano	204
Edgar Vite	
Así en las artes como en las ciencias: la crisis de la estética analítica y el retorno de la estética continental	210
Vicente Alemany & Jaime Repollés	
Michael Fried y el problema formalista del tiempo en las artes plásticas	218
David Díaz Soto	
Two Dogmas of Conceptualism: Aesthetic Experience and Communication in and after Conceptual Art	223
Christian Nae	
Ruinas marginales y abandono rural en la obra de José Luis Viñas (1972)	228
Raquel González Rodelgo	
Aproximaciones al caso Baader-Meinhof. La construcción de sentido y la demora	233
Laura Fernández Gibellini	
Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)	240
Miguel Ángel Hernández Navarro	
Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia	252
Miguel Fernández Campón	
Lo nuevo, siempre de nuevo	260
Daniel Lesmes	
La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas	265
Isabel Tejeda	
Debates en torno a la musealización de la fotografía. La convivencia de dos paradigmas en continua resignificación	271
Nieves Limón Serrano	
¿Qué fue de la uvas de Zeuxis? Estética y percepción en los animales	280
Concepción Cortés Zulueta	
DIMENSIÓN POLÍTICA DEL ARTE	287
Pasividad y “obje(c)to político”. (El arte corporal y la política de las pasiones)	288
Pedro Aberto Cruz Sánchez	
La resurrección según Stanley Cavell. Registros cinematográficos y resonancias políticas de un motivo perfeccionista	292
Francisco Javier Gil Martín	
¿Existe un elemento estético-político?	294
Jordi Carmona Hurtado	
Postcolonial aesthetic experiences: thinking aesthetic categories in the face of catastrophe at the beginning of the twenty-first century	304
Stéphanie Benzaquen	
Another look at immoral art	315
Vitor Moura	
Myth of the 21st Century	317
Chiara Gianni	

Artistic crisis: a Romanian example	326
Caterina Preda	
Las Políticas de la crítica	329
Vicente Jarque Soriano	
Del arte abyecto al arte de la comunidad	334
Jordi Massó Castilla	
Interlocuciones: aproximaciones a la ciudad desde la perspectiva del arte contemporáneo	340
Lila Insúa Lintridis	
La recepción de la <i>Historia social del arte y de la Literatura</i> de Arnold Hauser: un ejemplo de la política estética anti-comunista durante la guerra fría	355
Daria Saccone	
CRISIS, CRITERIO Y CRÍTICA	363
Art Criticism: Understanding and Evaluating Art	364
Matilde Carrasco Barranco	
La voluntad de hablar. El lenguaje y la mirada en el museo	370
Miguel Martínez Rodríguez	
The Problem of Religious Art: Re-thinking Secular Modernity and Aesthetical Experience	379
Clemena Antonova	
The Concept of “Author” in Crisis	386
Maria Gioga	
Cambio de los valores estéticos en los tiempos prebélicos, bélicos y postbélicos: Serbia y la Ex Yugoslavia	388
Tamara Djermanovic	
La reflexión estética y sus márgenes. El artista moderno en contextos religiosos	390
Jon Echevarría Plazaola	
“I would prefer not to...” [Un recuerdo (ultrarrápido) de la psicastenia legendaria]	398
Fernando Castro Flórez	
<i>Llora no poder llorar [...] Llora su duelo, si esto es posible</i> (Derrida, 2000:113); [p]erquè la desgràcia és ridícula (Weil, 2008:68)	402
María Luisa Vieta	
Doris Salcedo y el secreto	411
Ernesto Castro Córdoba	
Europa y ciertas fisuras latinoamericanas de su modernidad: colonialidad y decolonización del pensamiento estético	419
Francisco Godoy Vega	
El papel de la vida cotidiana en el arte de las sociedades en crisis: el legado situacionista en el arte desde los años 70	425
Constanza Nieto Yusta	
Ideología y estética: la cita arquitectónica en el arte contemporáneo	429
Rubén de la Nuez	

CRISIS DEL SISTEMA ARTÍSTICO	433
The Absent absolute	434
Celia Morgan	
The Criterion of play	441
Katarzyna Zimna	
Spatial aspects of the Encounter in Marina Abramovic's Performance "The Artist is present"	456
Sanna Lehtinen	
Phenomenology and Bio-Art	452
Gabriela Castro	
Cambios de criterio estético en la clonación digital de obras de arte (Patrimonio y "Ecosistemas Culturales")	458
Ilija Galán	
Viral Art: frontera y crisis del arte audiovisual	464
Luis Deltell	
Adaptación del proyecto artístico al sistema de mercado	472
Laura de la Colina Tejada / Alberto Chinchón Espino	
'Reclaiming Culture and Creativity from Industry and the UK 'Creative Economy': Towards New Configurations of the Artistic System'	474
DOXA: Yuk Hul / Ashley Wong	
Entorno a una estética ambientalista	480
Manuel Rodrigo de la O	
Hacer es actuar. Una revisión del acto creativo desde la contemporaneidad	485
Carmen Guerra de Hoyos	
Hacia un tercer sistema de las artes: entre pragmatismo y estética transcultural	491
M. ^a Rosa Fernández Gómez	
Crítica, tradición, deconstrucción y masa: modelos de definición del arte en la crisis de la Modernidad	498
César García Álvarez	

Introducción

Sociedades en crisis

El Congreso Europeo de Estética celebrado del 10 al 12 de noviembre de 2010 en Madrid fue organizado por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura con la colaboración Área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. Casi veinte años después del XII Congreso Internacional de Estética en Madrid (1992), dirigido por el profesor José Jiménez, bajo el tema “La modernidad como estética”, surgía este segundo foro internacional. Si entonces se debatía en el trasfondo del intenso debate modernidad versus posmodernidad que había situado a la estética en la encrucijada de la crítica al orden del discurso y de los sistemas de representación que se resolvía en las propuestas interdisciplinarias características de las últimas décadas del siglo xx, para desembocar en la búsqueda de nuevas cimentaciones para el pensamiento estético, el Congreso Europeo de Estética surgió ante la urgencia de reflexionar en clave estética sobre las “sociedades en crisis” a comienzos del siglo xxi.

La noción de “crisis” se ha instalado en los últimos años como el escenario invariable desde el que reflexionar sobre sujetos y sociedades. Se habla de crisis en el sistema económico y político del tardocapitalismo, en un mundo globalizado donde identidades geopolíticas y sujetos migrantes han de dialogar para hallar vías de resignificación y de resistencia. Se trata de explicitar criterios y de negociar desde el legado de las aportaciones sustantivas en cada tradición. La Estética como disciplina nace en el escenario de crisis en la Europa del siglo xviii que daría lugar a la Modernidad. Su contribución fue central en la formación del pensamiento moderno a través de la noción de “criterio”, capacidad de discernir, elegir y decidir valores: como una experiencia subjetiva y, a través de su negociación entre iguales, intersubjetiva sobre la que se fundamentó el proyecto de emancipación del ser humano.

En el origen la de la Modernidad, una de las grandes aportaciones que hizo Europa a la humanidad fue la conceptualización de la experiencia estética del sujeto como experimentación real del valor ideal de la libertad. A lo largo de la Modernidad y durante el debate Modernidad/

Posmodernidad, el pensamiento estético continuó teniendo un papel central en la reflexión sobre los cambios profundos en la concepción del sujeto, la articulación de proyectos sociales utópicos y la crítica negativa a los sistemas de representación.

En el estado actual de sociedades en crisis, la reunión de un foro europeo de discusión ofrece la oportunidad de revisar el estado de las nociones predominantes en las últimas décadas en la reflexión estética, a fin de generar nuevos paradigmas, analizando sus complejidades, contradicciones y conflictos. Cuestionamientos sobre políticas y micropolíticas de los sistemas de representación y sobre las relaciones entre arte y política, sobre las estructuras en el sistema artístico y en la cultura visual y sobre las transformaciones en las metodologías del pensamiento estético y los estudios visuales, junto a la propia metamorfosis del sujeto, son protagonistas de los debates desarrollados, a través de las siguientes líneas de investigación: Historia de la estética (coordinador Miguel Salmerón); Estética e historia del arte (coordinadora Patricia Mayayo); Dimensión política del arte (coordinador Miguel Cereceda); Crisis, criterio y crítica (coordinador Javier Fuentes Feo); y Crisis del sistema artístico (coordinadora Lucía Bodas).

Las contribuciones de más de medio centenar de investigadores y las discusiones que se establecieron entre los dos centenares de participantes procedentes de toda Europa evidenciaron múltiples perspectivas: antropológicas, historiográficas, psicoanalíticas, sociológicas y políticas, que actualmente confluyen en la reflexión en clave estética. El pensamiento crítico se desvela también hoy como pieza imprescindible en la construcción de imaginarios, sin cuyas alternativas sería inviable gestionar la transformación de las sociedades contemporáneas.

Rocío de la Villa

Directora del Congreso Europeo de Estética Sociedades en crisis. Europa y el concepto de Estética.

ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

Aproximaciones al caso Baader-Meinhof. La construcción de sentido y la demora

Laura Fernández Gibellini

*“Es horrible matar.
Pero no sólo a los otros, también nosotros nos
matamos, si es necesario
Porque sólo por la violencia puede cambiarse
Este mundo asesino, como sabe
Todo el que vive”.*

Bertolt Brecht, *La medida*, Teatro Completo, 4,
Alianza Editorial, Madrid, 1990, pp. 37-38.

La RAF

Estas anotaciones de Ulrike Meinhof de *La medida* de Bertolt Brecht fueron halladas entre la correspondencia de los miembros de la RAF (Rote Armee Fraktion) durante su estancia en la cárcel de Stammheim y resumen muy bien no sólo la historia sangrienta de la banda, sino su final.

Durante el fin de los años 60 Alemania Occidental fue escenario, como gran parte del mundo democrático, de protestas estudiantiles violentas desde posiciones socialistas radicales. Se abogaba así por un cambio fundamental en la estructura consumista de una sociedad que los jóvenes consideraban autoritaria y sospechosa de los más terribles crímenes, que pretendían ocultar bajo los auspicios de una paz y sociedad del bienestar hipócritas.

En 1967 la muerte accidental del activista Benno Ohnesorg a manos de la policía en una manifestación contra la visita del Shah de Irán a Berlín sirvió para detonar un sentimiento que estaba arraigando entre la juventud de izquier-

das de la Alemania del momento: que las autoridades de la posguerra eran poco mejores que aquellas a las que estaban reemplazando. Y es más, el pasado nazi de la sociedad alemana estaba empezando a considerarse como una justificación para la extrema violencia contra la así llamada “generación de Auschwitz”.

La noche del 2 de abril de 1968 Andreas Baader, su novia Gudrun Ensslin, miembro activo de la Organización de Estudiantes Socialistas (SDS), y otras dos personas más incendiaron dos almacenes de Frankfurt, para “encender una antorcha por Vietnam.” Baader fue capturado y acusado de vandalismo. El 14 de mayo de 1970 Ulrike Meinhof, hasta entonces editora en jefe de la revista de izquierdas “Konkret” y atraída por la *lucha armada* colaboró en su liberación a punta de pistola.

Una vez liberado Baader, Meinhof se unió a la lucha activa quedando como la cabeza intelectual de la banda que se acababa de constituir, la RAF, mientras que el carisma del primero sirvió para organizar y radicalizar al grupo. Ensslin también pasaría a ser una figura fundamental en él. El mismo año de la liberación todos ellos jun-

to con otros miembros activos de la banda viajaron al Líbano y de ahí a un campamento de la OLP en Jordania, con el fin de recibir la instrucción militar necesaria para constituir la guerrilla urbana en que se convertirían.

La RAF dedicó los dos años siguientes a atacar bancos y a poner bombas en edificios gubernamentales y militares, tanto alemanes como americanos, en su país. Los ataques se saldaron con multitud de víctimas mortales y con muchos más heridos, entre ellos civiles. El juego de la revolución, en el que se pretendía desenmascarar la verdadera cara fascista del estado, se había convertido en seriamente mortal.

El 1 de junio de 1972, tras la mayor operación policial de la Alemania Democrática, Andreas Baader, Jan-Carl Raspe y Holger Meins fueron detenidos. Gudrun Ensslin fue arrestada una semana más tarde y Ulrike Meinhof fue capturada poco después.

La segunda generación de militantes de la banda continuó la lucha violenta con el fin de obligar a la liberación de sus carismáticos dirigentes cuyo juicio, el más largo y caro de la historia de Alemania Occidental, había iniciado en 1975. En 1977 finalizó con sentencias de por vida para todos los acusados -sólo que Ulrike Meinhof, aislada del grupo desde su encarcelamiento, se había suicidado ya en 1976 mientras que Holger Meins había muerto en 1974 en una huelga de hambre.

Tras conocerse la sentencia hubo una escalada de violencia en el grupo, que se agudizó en otoño de 1977, conocido como el "Otoño Alemán", con el secuestro de Hans Martin Schleyer, un importante representante de la industria de Alemania Occidental y antiguo miembro del partido nazi. A cambio de su liberación se exigió la de Baader y la del resto de los miembros de la RAF. A la negativa del gobierno se respondió con el secuestro, en cooperación con terroristas palestinos, de un avión de Lufthansa. En una operación conjunta el avión fue liberado en Mogadishu, Somalia, con la muerte del capitán de la aeronave y tres de los cuatro terroristas.

El día 18 de octubre tras conocer este hecho Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe se suicidaron en sus respectivas celdas. La cuarta detenida, Irmgard Möller, fue hallada con cuatro puñaladas en el pecho, que no resultaron mortales. Muchos de los simpatizantes del grupo, así como los miembros aún activos de la banda, declararon que sus muertes fueron asesinatos perpetrados por el Estado. El día después

del anuncio de las muertes Hans Martin Schleyer fue ejecutado.

El funeral de Baader, Ensslin y Raspe, al que acudieron miles de personas, coronó la fulminante vida de un grupo de jóvenes radicales que fue convertido, por muchos, en iconos de una trágica resistencia al poder del Estado. La banda no se disolvió oficialmente hasta el 20 de abril de 1998 cuando, en un comunicado difundido a la prensa, los militantes de la RAF declararon la ausencia de sentido del conflicto armado por sus escasas posibilidades de éxito.

Once años más tarde Gerhard Richter pintaría el ciclo *18 Oktober, 1977*, consistente en quince pinturas en blanco y negro centradas en la muerte de los integrantes de la RAF en la cárcel. Su propio título se refiere en exclusiva a los eventos ocurridos en Stammheim, que relatan un final no sólo trágico sino también controvertido de los principales miembros del grupo terrorista. Por su parte en 1998, fecha de la disolución definitiva y oficial de la banda, el artista norteamericano Dennis Adams volvería a rescatar este oscurecido pasado de la historia alemana en su performance videográfica *Outtake*.

Desde mi punto de vista ambas piezas pueden ayudarnos a reflexionar a cerca de la complejidad de los procesos de generación de sentido histórico/identitario de los pueblos. En la mayoría de las ocasiones éstos se fundamentan en el ocultamiento y en el olvido de los capítulos oscuros de su historia, con el fin de generar imágenes de sí consensuadamente uniformes, purificadas, superficiales, homogéneas, inmediatas y sin fisuras. Nada más lejos de la realidad de estas obras.

18 Oktober, 1977

La primera vez que se presentó públicamente la serie *18 Oktober, 1977* en la Haus Esters de Krefeld en 1989, causó un gran revuelo en la opinión pública alemana. Las críticas se centraron, sobre todo, en el aparente homenaje del pintor al grupo terrorista más cruento de la historia del país. En particular se cuestionó el grado de simpatía de Richter por la RAF y su supuesta resistencia a creer la versión oficial de las muertes de Meinhof, Baader, Ensslin y Raspe, como si a través de su ciclo de pinturas se debiera desprender algún posicionamiento ético y moral por parte del artista.

Pero la serie de Richter, lejos de suponer una apología del terrorismo o una romantización de unos jóvenes idealistas radicales y de su trágico final, resulta mucho más compleja, pues incide en los mecanismos por los cuales la memoria histórica es *asimilada, comprendida y/u ocultada* y con ella el entendimiento de nosotros mismos. Efectivamente Richter no rescata únicamente en su ciclo la historia de la banda sino que refresca el pasado reciente, y trágico, de toda la sociedad alemana. Tal vez sea este hecho el que tanto haya incomodado a sus detractores.

Oktober está compuesta por quince lienzos sin un orden predeterminado y constituido a su vez por varias series, en los que Richter volverá a pintar imágenes fotográficas obtenidas de los periódicos alemanes de la época, de secuencias televisivas y de fotografías policiales, imágenes comunes, la mayoría distribuidas mediáticamente en el momento de los hechos o poco después. Imágenes conocidas, en definitiva, por la sociedad de la época.

Decenas de fotografías de los eventos entorno a la RAF pertenecen al Atlas recopilado por el pintor a lo largo de su carrera, pero sólo quince fueron escogidas para la ocasión. Según el propio Richter al iniciar la serie quería abordar el caso de la banda desde un sentido general, ofrecer un contexto para su historia pero a medida que fue desarrollando su trabajo se fue quedando con imágenes de lo que era, de acuerdo con sus palabras, imposible de pintar: de la muerte. Efectivamente, excepto la pieza *Jugendbildnis*, un retrato de la joven Meinhof previa a su incorporación a la banda, todas las demás, incluso las de Ensslin aún viva, se centran en el trágico desenlace de los miembros del grupo.

En este proceso muchas imágenes se quedaron fuera y muchos cuadros fueron repintados hasta llegar a las piezas que componen hoy la serie. No existe una continuidad en ella, ni un orden preciso como tampoco una unificación de tamaños sino más bien una fragmentación y una ruptura sistemática de la narratividad, pues Richter rechaza imponer ningún tipo de lectura en la serie. Para él su acto, su pintura, es deliberadamente aséptico, carente de un posicionamiento, incapaz de manifestar una opinión.

Pero pasemos ahora a observar el ciclo más de cerca. (Para esta exposición he querido traer, al lado de los cuadros de Richter, las fotografías que sirvieron de modelo para ellos.)

Jugendbildnis es un retrato de Meinhof que se hizo con el fin de promocionar su filme *Bambule*, del que hablaremos a continuación.

Töte es una secuencia que muestra a Meinhof muerta en su celda, cuando su cuerpo, ahorcado con un cable, fue depositado en el suelo por las autoridades de Stammheim. Las tres pinturas de la serie están basadas en una única fotografía, que fue publicada en el periódico *Stern* el nueve de mayo de 1976.

A partir de aquí las imágenes surgen como una antesala de la muerte del resto de la banda.

Las tres imágenes de *Gegenüberstellung* (*Confrontación*) muestran a Gudrun Ensslin, casi como una estrella mediática, de camino a la sala del juicio. *Erbängte* (*Colgado*) muestra a Ensslin tal y como fue hallada en su celda.

Festnahme 1 y 2 pertenecen al arresto de Holger Meins que, como sabemos, murió en la cárcel tras una huelga de hambre.

Erschossener 1 y 2 ofrecen a Andreas Baader muerto de un disparo en su celda. La imagen original, de nuevo una sola, fue publicada en *Stern* el 30 de octubre de 1980. Por su parte *Zelle* (*Celda*) y *Plattenspieler* (*Tocadiscos*) muestran, respectivamente, la celda de Baader y el tocadiscos donde se guardó el arma con la que acabaría con su vida en 1977.

Beerdigung (*Funeral*) es la pieza más grande de la serie y la única que no muestra personajes aislados, sino una multitud. La que se congregó en el entierro colectivo de Baader, Ensslin y Raspe el día 27 de octubre de 1977.

Como hemos visto, algunas de las piezas constituyen imágenes en solitario mientras que otras conforman pequeñas series, repeticiones que parten de una única fuente que Richter parece querer escrudinar, intentando acercarse, centrar y focalizar una imagen, hacerla nítida.

Todas las pinturas, como había hecho ya años antes en otras piezas de contenido histórico, están realizadas en blanco y negro y son deliberadamente difusas, borrosas, confusas, desenfocadas. La ausencia de color acentúa la neutralidad, elimina el elemento aurático y transcendental asociado al color, a la vez que ofrece una distancia: permite a Richter hablar de eventos que ocurrieron en un pasado ante el que se mantiene esencialmente impersonal y donde la realidad se disuelve hacia lo incomprensible. Efectivamente los cuadros de Richter participan de un cierto efecto cinético como si se tratara de imágenes en movimiento, que se disuelven ante unos ojos que se muestran cada vez más incapaces de comprender.

Outtake

En 1969 Ulrike Meinhof —por entonces una periodista combativa, de elevada conciencia social— asumió el encargo de la red estatal televisiva alemana de escribir un guión cinematográfico que criticara las dinámicas de autoridad de los orfanatos estatales para niñas adolescentes. La película, *Bambule*¹, fue terminada en 1970 y resultó una dramatización basada en evidencia documental. Ese mismo año, poco antes de ser proyectada, se archivó al sospecharse que Meinhof había participado en el escape de Andreas Baader de una cárcel estatal. La película no fue mostrada en la televisión alemana hasta el año 1995.

En 1998 el artista norteamericano Dennis Adams —conocido por sus intervenciones en el espacio público², en las que se interesa por los procesos de amnesia colectiva y exclusión social en el diseño y uso de la arquitectura y el espacio público— dividió una toma completa de *Bambule* (unos 17 segundos —que muestran cómo una adolescente es perseguida a través de los pasillos de un orfanato por unas monjas que intentan alcanzarla para cortar su cabello, como castigo por una vanidad incipiente asociada al florecimiento de su sexualidad) en 416 fotografías en blanco y negro y las distribuyó, una a una y siguiendo su secuencia original, a la gente de paso en el barrio berlinés de Kurfürstendamm, de modo que el objetivo inmediato de la acción de Adams es el ciudadano alemán. Mientras el artista distribuía las fotos una cámara de video sujeta a

su brazo filmaba la operación, de forma que la “segunda” grabación de la escena se alargó hasta llegar a los 136 minutos.

De este modo el suspense cinematográfico original se vio alterado y filtrado por el suspense errático del retardo de la transmisión del documento. Esto implica la fragmentación de la secuencia y de su desarrollo temporal lineal, que se ve sustituido por el retardo en la transacción con el público y por los momentos estáticos sucesivos de las fotografías que se difunden en la acción. Así, las demoras en las transacciones, el rechazo o la aceptación de los viandantes, y todo lo que supone el intercambio de la información en sí mismo —que se distribuye del modo más tradicional posible, de mano en mano— supone una reinterpretación no sólo del filme de Meinhof sino de todo el caso de la RAF, que permanece oculto en la memoria alemana.

Muchos de los viandantes rechazaron las imágenes que Adams quería hacerles llegar, otros muchos las observaron momentáneamente y la mayoría, se vio incapaz de descifrar y codificar aquello que estaba viendo. Las imágenes, desvinculadas ya de su contexto específico, son ahora metáforas de la fragilidad de la generación de un sentido que se filtra y distribuye como la propaganda en una sociedad que vive de la contemporaneidad del acontecimiento, relegando su comprensión a momento diferidos, retardados, inalcanzables. De esta forma, a la vez que *Outtake* supone una reflexión acerca de la temporalidad y de la memoria histórica, (que se manifiesta aquí como una pérdida irrevocable de sentido y comprensión), también es un estudio acerca de la recepción del documento y de la transmisión de la información en el espacio público, y así de la construcción de sentido social e individual.

La construcción de sentido y la demora

Richter tardó once años en abordar el tema de la RAF. En su ciclo pintará imágenes provenientes de fotografías, las cuales se manifiestan como documentos inmediatos, en la mayoría de los casos tomados por la propia policía o por los funcionarios de Stammheim con el fin de aportar evidencia documental de las muertes de los miembros de la RAF, o de otros episodios de la banda. Se trata pruebas policiales, objetivas,

¹ Palabra de origen africano que significa “danza” o “motín”.

² Nacido en 1948 en Iowa, USA, Adams es “sd acnoznao”c iod o”m pootrí ns”u. s intervenciones en el espacio público —como sus *Bus Shelter* de finales de los años 80 y principios de los 90— en los que se interesa por los procesos de amnesia colectiva y exclusión social en el diseño y uso de la arquitectura y el espacio público. Así en 1986 una parada de autobús rediseñada por él mismo mostraba imágenes (en cajas de luz típicas de estos kioscos) de Ethel y Julius Rosenberg —acusados de comunistas y de espionaje— en el tránsito a su ejecución. En Münster utilizó, en 1987, imágenes del juicio de Klaus Barbie, miembro de la Gestapo y conocido como “El carnicero de Lyon”.

En su trabajo Adams se limita a presentar hechos, de modo que ha localizado figuras y acontecimientos controvertidos de un pasado no muy distante demostrando como, a pesar de haber permanecido ocultos bajo capas de silencio, todavía conllevan una carga efectiva capaz de desestabilizar los procesos de memorización (y de olvido) colectivos. Así, como Barbara Kruger o Jenny Holzer, ha utilizado los instrumentos de la publicidad para excavar en el inconsciente colectivo, señalando cómo enterramos el pasado con una excesiva velocidad a la vez que ignoramos los eventos cruciales de nuestro propio presente.

asépticas, de meros registros de acontecimientos novedosos que, una vez infiltrados a la prensa se convertirán en verdaderas imágenes icónicas, públicas, compartidas y publicitadas. En este sentido los rostros de Gudrun Ensslin, Andreas Baader y Ulrike Meinhof, así como sus acciones y actitudes, su resistencia y obstinación durante el juicio, eran familiares en la sociedad alemana de la época. Su muerte les rodeó de un aura de glamour que suscitó un gran interés mediático y comercial sobre sus personas, constituyéndose un elenco iconográfico de la realidad de la RAF y de la representación del “terror”, donde se mezclaba la visión del terrorista con la del héroe revolucionario.

Mientras tanto las pinturas de Richter retardarán la inmediatez del documento generando imágenes no sólo demoradas sino distanciadas, fragmentadas, silenciadas, neutras e imparciales. La serie introduce así una contradicción fundamental entre la velocidad e inmediatez de la fotografía y la lentitud de la pintura y entre el tiempo fragmentado del espectador y el de unos sujetos muertos para los que el tiempo ha dejado de existir.

Pero además Richter se refiere en su ciclo a la (in)validez de la pintura histórica en nuestra contemporaneidad. El pintor sospecha no tanto de la realidad, de la que afirma no saber nada como de la imagen de realidad que nos es transmitida por nuestros sentidos, que es imperfecta y restringida. En este sentido la opacidad de sus pinturas, en las que reconocemos con mayor o menor dificultad ciertos elementos, apelan a la falta de transparencia implícita en el documento. Pero así también el uso de los tonos grises en vez de revelar ocultan (al contrario de la grisalla tradicional) y sugieren una duda allá donde la duda se hace intolerable.

Pero, ¿qué es lo intolerable de las pinturas de Richter? Desde mi punto de vista no es lo que se ha pretendido interpretar como una simpatía del pintor a los terroristas, que creo fuera de lugar, sino el hecho de que Richter apelara con ellas a un pasado compartido del que toda su generación era aún responsable. La RAF fue una mera víctima de una ideología que pretendía despertar la conciencia del pasado nazista de sus padres y acabó perdiendo el sentido de realidad y legitimando la muerte de civiles como único modo de cambiar este “mundo asesino, como sabe, todo el que vive” (tal y como refería Brecht al inicio de esta exposición).

Así la importancia del ciclo de Richter no radica en la cuestión de cómo y por qué murieron Ensslin, Baader y Meinhof, sino en hacer esta pregunta públicamente en un momento en el que los hechos habían sido ya enterrados y la opinión pública se había posicionado. Pero según Robert Storr —profundo conocedor de la obra del alemán y principal responsable de que el ciclo pertenezca ahora a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York— es más importante aún cómo Richter sugiere en sus pinturas que el verdadero significado de la vida y la muerte de los terroristas subyace en las contradicciones existentes tanto en la sociedad como en los individuos, cuando sus ideas y sus acciones se exponen con extremada violencia. Estas irresolubles contradicciones, que se encuentran en la base de la generación del sentido identitario de las naciones y de los pueblos, pero que se evitan discretamente provocando imágenes no fisuradas de estos, suponen el legado no bienvenido y sin embargo inevitable y el quid de la cuestión de *18 Oktober, 1977*.

Por su parte en *Outtake Adams*, al contrario que Richter, replica los mecanismos básicos de la transmisión mediática de la información y del acontecimiento. Pero con ello transmite imágenes dislocadas, carentes de una secuencia narrativa coherente, pervirtiendo de este modo el sistema general de la propaganda político/mediática e incidiendo en un sentido que se genera no tanto en la inmediatez de la transmisión como en la demora de un tiempo y un espacio que se filtra ahora entre sus imágenes.

No en vano Adams realiza su acción tras el cese de las armas de la banda, veintinueve años después de que Meinhof realizara *Bambule*, y 21 años más tarde de las muertes de Stammhein y del “Otoño Alemán”. También él, como Richter, acude a una sociedad que fue testigo de los acontecimientos, a una sociedad a la que pertenece el pasado que con sus obras pretenden recuperar de un olvido voluntario comunal.

Pero cuando Adams y Richter exponen a la luz acontecimientos controvertidos silenciados del pasado reciente alemán están evidenciando dos hechos fundamentales: por un lado la memoria colectiva se ha destapado en una ruptura múltiple que atraviesa incontables capas que interfieren en esferas privadas, insertándose en la producción del sentido individual de cada ciudadano, donde lo público ha dejado de ser algo que pertenece a la esfera de la plaza para convertirse en un elemento inherente a nuestra

percepción y construcción individual. Pero por otro lado demuestran cómo los contextos específicos son trascendidos y obviados en la generación de un sentido que tiende a manifestarse al margen de su especificidad, pues éste se dirige, ahora, también, a un público mayoritario y global. No olvidemos que también nosotros somos espectadores de Baader y Meinhof, y no sólo de Richter y Adams.

Existe por lo tanto una articulación del sentido propio que se manifiesta entre su especificidad local y lo global de su naturaleza, de modo que la construcción de sentido (o de identidad) conlleva la creación de imágenes transmisibles no sólo entre los miembros de una comunidad local —a la que *pertenecen* dichas imágenes—, sino de una concebida globalmente. Es por lo tanto la audiencia de las imágenes locales la que se ha hecho global, con lo que se ha tornado imprescindible el control de lo que éstas dicen de uno.

Tal vez si algo demuestran Richter y Adams es cómo los contextos locales de creación de sentido no se refieren ya a una identidad específicamente generada, sino a la sincronización de fragmentos que se entrelazan entre lo globalizado de su recepción. Esto implica la imposibilidad de abarcar una realidad específica desde lo abstracto de una mirada lejana, que tiende a ser global y a restaurar una imagen vacía que omite la importancia de la fragmentación, generando imágenes (no) fisuradas consensuadamente conciliadoras.

Así el trabajo de ambos artistas se “limita” a presentar hechos demostrando cómo, apesar de haber permanecido ocultos bajo capas de silencio, todavía conllevan una carga efectiva capaz de desestabilizar los procesos de memorización (y de olvido) colectivos. A través de la “reutilización” y “estetización” de fragmentos (pues es relevante la incapacidad de ambas piezas de mostrar una totalidad y una continuidad discursiva) de un oscuro capítulo de la historia reciente de Alemania pretenden incidir reflexivamente en los modos en que la memoria histórica es transmitida y/o silenciada y cómo se genera así la identidad social de las comunidades nacionales o de los pueblos contemporáneos que, lejos de ser específica, se ha convertido en global. Es así la recepción global de la imagen la que está ahora en juego, evidenciando contextos de generación de sentido que se articulan, una vez más, entre un desarrollo temporal global sincronizado y la fragmentación de la especificidad.

Finalmente con esta reflexión se pretendía incidir en los procesos de construcción de los gru-

pos sociales, que tienden a dispersar y a ocultar la complejidad (de lo *inadecuado*) a favor de una identidad *coherente* que concuerde con las imágenes (homogéneas) que quieran proyectar de sí mismos. Se disuelve de este modo toda fragmentación, se liman las diferencias y se privilegia la inmediatez del acontecimiento sobre la demora del conocimiento, creándose un cuerpo social representativo y purificado que se universaliza convenientemente con el fin de reforzar el sentimiento general de armonía y acuerdo. Es mediante acciones como la de Adams o mediante pinturas como las de Richter, que inciden en las fisuras de la conformidad, cuando se evidencia lo ficticio de esta identidad inmediata y aparentemente compartida.

Bibliografía

AUST, STEFAN, *The Baader-Meinhof Complex*, The Bodley Head, Random House, Londres, 2008. (1º Publicación en Reino Unido bajo el título *The Baader-Meinhof Group: The Inside History of a Phenomenon*, The Bodley Head, 1987).

DELILLO, DON, “Baader-Meinhof,” *The New Yorker*, Nueva York, 1 de abril 2002, p. 78, <http://www.baader-meinhof.com>
”The Baader-Meinhof Complex“, dirigido por Uli Edel, 2008.

Regarding Terror: The RAF-Exhibition, KW Institute for Contemporary Art, Berlín. 30 enero-27 marzo, 2005. (Comisariada por Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein y Felix Ensslin).

Deutschland im Herbst, 1978. Filme colaborativo realizado por Heinrich Böll, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maxmiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert y Bernhard Sinkel.

Gerhard Richter

LEBRERO STALS, JOSÉ, “Contrapintura”, en *Gerhard Richter*, (catálogo de exposición), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, pp. 17-26. (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 de septiembre - 21 de noviembre de 1993, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 7 de junio - 22 de agosto de 1994.)

STORR, ROBERT, *Gerhard Richter: October 18, 1977*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2000. Publicado con motivo de la exposición homónima presentada en Nueva York, Museum of Modern Art, 2000-2001.

STORR, ROBERT, "Gerhard Richter: forty years of painting" en *Gerhard Richter: forty years of painting*, (catálogo de exposición), The Museum of Modern Art, Nueva York, 2002, pp. 11-89.

VAN SCHEPEN, RANDALL K., "Representations of the Infamous or Anonymous Dead: Gerhard Richter's Photopaintings and Jeffrey Silverthorne's Photographs", en *Mortality, Dying and Death: Global Interdisciplinary Perspectives*, Edited by T. Chandler Haliburton and Caroline Edwards, Published by the Inter-Disciplinary Press, Oxford, United Kingdom, 2008, pp. 261-279.

Dennis Adams

ADAMS, DENNIS, [et al.], *The Political arm*, Catálogo de Exposición, John Weber Gallery, Nueva York; Washington University Gallery Of Art, St Louis, 1991.

ADAMS, DENNIS, *Port of view*, Libro de Artista, L'observatoire, Marsella, 1992.

ADAMS, DENNIS, *Transactions*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, MUHKA, Amberes, 1994. (Catálogo de exposición, MUHKA, Amberes, 12 marzo - 29 mayo 1994).

ADAMS, DENNIS, *10 thru 20: Dennis Adams*, Catálogo de Exposición "Dennis Adams 10 thru 20 voices from The Hague", Stroom HCBK, The Hague, 1995.

BEROS, NADA, "Dennis Adams, de ventriloque des rues", *Art Press*, n.º 252, París, diciembre 1999.

BRENSON, MICHAEL, "He challenges a privileged point of view", *The New York Times*, Nueva York, 13 marzo 1988.

NOVAKOV, ANNA (ed.), *Veiled histories: the body, place, and public art*, Critical Press, Nueva York, San Francisco Art Institute, 1997.

NOVAKOV, ANNA (ed.) *Carnal pleasures: desire, public space and contemporary art*, Clamor Editions, San Francisco, 1998.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA