

Manuel Oliveira
La invención de la realidad

La descripción de la realidad con una delicada artificialidad.
Javier Peñafiel

No creo que haya algo llamado realidad. Hay descripciones muy variadas de la realidad, y tienes que estar atento a cuándo cambian y a qué está pasando realmente. Nadie va a captarlo de verdad, pero tienes que estar verdaderamente activo con este propósito. Eso supone que has de tener una perspectiva polifacética.
John Reed

Xoán Anleo ejemplifica un modelo de artista conectado con y preocupado por los conceptos y las condiciones creativas adecuadas a este presente cuyos trazos definitorios configuran el contexto de referencia del artista. La creatividad, o cualquier otra actividad que implique producción o aportación cultural, no es una cuestión individual sino de interacción entre el artista y la comunidad de destinatarios, el campo de actuación y el ámbito de especialistas que va a trabajar con sus aportaciones en el mismo. Esta interacción configura precipitados momentáneos que ayudan a entender la posición del artista en este entramado relacionado con tendencias económicas y sociales que se están fraguando a nivel internacional, mas también con una necesaria reformulación del papel de la cultura y de las artes entre las comunidades que configuran nuestra sociedad y con el modelo de artista que puede propiciarla.

Toda esta breve descripción responde a las referencias que es necesario tener en cuenta para conceptualizar el trabajo de Xoán Anleo y sus expediciones en campos como el vídeo en Pamela en Linda Light; la música electrónica en proyectos como Hands Up!, Taiwan, Dirty Line o Quen dá mais? (en colaboración con Home Xirafa); diseño gráfico como los que podremos encontrar en el Verde Natural Césped Artificial de Los Paseos de Euclides; las referencias al mobiliario como en Un e outro presentado en De Asorey ós noventa del Auditorio de Galicia; la cita la cultura material a través de aquellos objetos que amueblan nuestra existencia y que él recoge y compone a modo de collage-environment-installation en obras como Sin Título o Le petit déjeuner (sen herba), my life as a woman, sentimental. Sei que estiveches aquí presentados en el MACUF; la fotografía como en las series de los zapatos de la muñeca Barbie presentados en las galerías Ad Hoc y Trinta; los vinilos que se sitúan entre la decoración, el slogan, el diseño corporativo y la iconografía más desenfadada como las Perrucas o el Ambiental, que preparó para el proyecto Lost in Sound del CGAC; o la pieza titulada Papel Pintado que recrea su mundo personal en el proyecto colectivo Transfer que recorrerá el norte de España y Alemania entre el 2000 y el 2001.

Todos estos trabajos le configuran como un artista polifacético y proteico, que ha mantenido una posición insular dentro del panorama de las artes de Galicia y que proyecta las dimensiones de sus propuestas más allá del terreno del arte enriqueciendo su campo y desparramándose hacia los terrenos de las revistas, la moda, los media, la publicidad y las pistas de baile. Por otra parte, a través de muchas de las obras citadas, el artista de Marín es un excelente ejemplo para hablar de la descolonización visual de los sistemas de representación convencionales: el género, el discurso, la historia, la clase, la taxonomía, la posición social, etc., tan presentes en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, que se están desarrollando por caminos que problematizan el status y la realidad de la cultura y el arte tal y cómo lo hemos conocido hasta ahora.

Contexto

La lista que podríamos confeccionar para caracterizar el presente debe empezar por la influencia de la tecnología y los cambios que está produciendo en nuestra forma de conceptualizar la cultura, en la forma de gestionarla y comunicarla y en su función dentro del entramado social y económico de este poscapitalismo postindustrial y obcecado por los beneficios más rápidos, el just in time y la obsolescencia desenfadada. Pero, al lado de esta situación económica, no deja de ser urgente hoy una preocupación necesaria por las estrategias de negociación intercultural, la política de reconocimiento y la alteridad, la idiosincrasia y las necesidades de representación de las comunidades que han estado o están al margen del poder económico, político y/o de representación cultural. Junto a estos rasgos, rastreables por doquier, habida cuenta de los fenómenos globalizadores, están otros aspectos a tener en cuenta como el acceso universalizado a las imágenes a través de los media y las nuevas tecnologías de la comunicación, la democratización de su uso a través de la apropiación, el reciclaje o la bio-brico-tecnología y el desarrollo de conceptos y vías de estudio de las imágenes como son la Política de Reconocimiento, las Estrategias de Negociación Intercultural, los

Estudios Culturales, los Estudios de Género o los Centros Interdisciplinarios de Cultura. A través de todo ello, las propuestas artísticas deben también inscribirse dentro de un horizonte y una función social que redefinen el papel del arte y del artista y su relación con el resto de los productos culturales cómodamente asociados y etiquetados con lo que comúnmente denominamos “baja cultura popular de consumo” o “cultura de masas”.

Ante este panorama de cambios, saludables crisis y confrontación de valores y estrategias, algunos artistas están proponiendo nuevos imaginarios y, aún más importante, nuevas ideas sobre la producción, difusión y circulación y consumo del arte y la cultura contemporáneos. A modo de ejemplo, las palabras de algunos artistas dejan claras sus actitudes y expectativas ante unas ideas de arte, de artista y de producción/gestión cultural que tratan de reformular.

“Obviamente se percibe una desconexión absoluta entre las expectativas del artista con respecto al arte y las de la sociedad con respecto al artista. Ello implica que el artista se encuentra en un no-lugar movido, sin embargo, por un deseo de pertenencia que lo dirige hacia zonas en donde tradicionalmente este conflicto se ha dado con una mayor fluidez: música, moda, cine, televisión, o, atraídos por las mecánicas de la sociedad tardocapitalista actual, hacia los sistemas de Producción Exhibición: el artista como empresa, artista como curator, como gestor, publicista, etc. En un momento como el actual, en el que el artista es un desubicado social y en el que su propia práctica se encuentra cada vez más diluida en las fronteras entre diferentes campos de actividad, el tema de la enseñanza del arte es muy complejo”¹.

“Cuando alguien lanza una interrogación (casi retórica) como ¿qué es el arte?, en el fondo lo que está haciendo es obligándonos a cuestionar nuestro trabajo, nuestra práctica como artistas (o cualquier otra práctica dentro de este territorio), la inserción, ya sea discrepante o cómoda, en un sistema o institución con una normativa propia dentro del ejercicio social, así como nuestra posición, ya sea de centralidad o alteridad, dentro del campo artístico. Una revisión autocrítica muy necesaria pero muy incómoda a la vez. Lejos de categorizar, podríamos intentar repensar algunas facetas, mecánicas y vinculaciones del sistema artístico que a todas y todos nos afectan, así como reflexionar sobre nuestra (mi) propia pertenencia (y pertinencia) a/en este medio”².

En este contexto de cambios y redefiniciones —en el que la movilidad polifacética resulta requisito imprescindible— del papel del arte, del artista y de la cultura en comunidad, se inscribe la producción de Xoán Anleo. Sus propuestas no son ajenas a los vectores de transformación de la cultura contemporánea, sino todo lo contrario: empujaron las convenciones y forzaron los límites del arte tradicional gallego para crear una nueva imagen cultural en la que se identifican amplios grupos sociales diversificados. En su trabajo, que supuso una fractura al convencional e institucional arte de corte expresionista galaico, hallaron eco las inquietudes de jóvenes, modernos, alternativos, inquietos, renovadores, avanzados e impulsores de una imagen actual para la cultura gallega.

Pasado futuro

La dinámica más característica de la modernidad en el terreno de la cultura visual consistió en una negación continua del pasado y una exacerbación de la novedad. En la cultura occidental, desde la modernidad siempre existió un ánimo renovador ansioso de novedades, pero la dinámica de oposición moderna al pasado no tiene nada que ver con la actualidad contemporánea en la que los apropiacionismos, las citas estilísticas, los referentes históricos, los usos de imágenes de la tradición artística, la heterogeneidad de propuestas y la convivencia, de toda conformación formal, sea nueva o añeja, se amalgaman para probar que todo es posible y que no se puede diferenciar lo nuevo de lo viejo, lo antiguo de lo moderno, lo moderno de lo contemporáneo por una cuestión de estilo porque, precisamente, el estilo no existe o existe relativamente. En esta dirección, el trabajo de Anleo no es un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo que hay que liberarse, ni tiene ninguna pretensión de pureza autorreferencial, ni, por supuesto, trata de defender ninguna torre de marfil. Parte de lo que define al arte contemporáneo es que el material del pasado, e incluso el material que no es estrictamente “artístico”, está disponible para el uso que los artistas quieran darle: y de ahí que sea necesario definir lo que es arte contemporáneo para establecer cuál es la posición del artista en su contexto más próximo, el arte gallego posterior a los años setenta.

La aguda diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo, cuya conciencia comenzó a emerger a mediados de los setenta, estriba en que el segundo es un arte que comienza a tener conciencia de sí mismo. Ésa es una característica de la contemporaneidad (pero no de la modernidad) y debe haber comenzado insidiosamente sin que nadie fuese fuertemente consciente de que hubiera ocurrido: “el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejada en la pintura como un tipo de discontinuidad, prácticamente como si enfatizar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación”³.

De la misma manera que “moderno” no indica simplemente una dimensión temporal que significa “lo más reciente”, tampoco “contemporáneo” es meramente un término temporal que alude a cualquier cosa que tenga lugar en el presente. Por mucho tiempo, “el arte contemporáneo” fue simplemente el arte moderno que se está haciendo ahora y su distinción no se esclareció hasta los años sesenta y ochenta. El arte contemporáneo no podría haber seguido siendo por algún tiempo el arte moderno producido por nuestros contemporáneos, pero la necesidad de crear el término “posmoderno” evidencia la conciencia de un cambio. Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término “contemporáneo” como denominación de un estilo, por parecerse más a un término temporal y define un momento en que las cosas no podían seguir como estaban y debían buscarse nuevos fundamentos para continuar. La civilización occidental cuestionó sus propios cimientos y los conceptos en los que se basó, y ahondó mucho en esta dirección, hasta convertir al propio arte en un elemento autocuestionador de sí mismo, autocrítico, autorreferencial, puro. “Hubo un ascenso a un nuevo nivel de conciencia sin que, necesariamente, aquellos que lo ejecutaron tuvieran conciencia de ello. Estaban revolucionando una narrativa que creían estar continuando (...) El modernismo llegó a su fin cuando el dilema reconocido por Greenberg entre obras de arte y meros objetos reales ya no pudo seguir articulado por más tiempo en términos visuales, y cuando se volvió imperativo sustituir una estética materialista a favor de una estética del significado”⁴.

La conciencia de la diferencia entre lo moderno y lo contemporáneo, como la palabra posmoderno evidencia, establece la pertenencia de un artista a un momento, a un contexto y a un posicionamiento que le ligan con otros colegas y especialistas del ámbito en el que desarrolla su trabajo. Ningún artista está solo en el mundo ni tiene sentido solo: su significación, su apreciación y su valoración depende de las relaciones que establezca con artistas anteriores, con el contexto de su generación y con las derivaciones del futuro. No se les puede valorar individualmente: cuando un artista crea una nueva obra, ésta cambia las relaciones con las obras de artistas anteriores y con aquellos que trabajan coetáneamente con el artista. Todo lo realizado en el pasado y lo existente en el presente forma un orden que es modificado por la introducción de algo nuevo, todo queda alterado, reajustado en su conjunto. En la dinámica del arte gallego, la influencia de las corrientes de pensamiento posmoderno llegaron muy tardíamente, pero no por ello dejaron de sentirse con intensidad y fruto de ellas aparece una nueva generación de artistas que se identifican con muchos de los rasgos y las problemáticas de la posmodernidad y del arte contemporáneo entendido como una nueva fase en la que el arte ya no es lo que venía siendo.

La posición de Anleo en este contexto resulta sorprendente por inesperada y por única durante años. Vista a los ojos del pasado, su producción es singular hasta que una generación de artistas entre los que se encuentran Barreiro, Rego, Pena, Blanco o Cidrás ha tomado el relevo con fuerza. Y también vista con los ojos del futuro es como podemos valorar su aportación desde los años ochenta. Hay pocos ejercicios mejores que tratar de ver el modo en que el pasado vio al futuro: el modo como aquellos que vieron su futuro ayuda a entender cómo vieron su presente, cómo lo entendían, cómo se veían a sí mismos y cómo veían a los que les rodeaban.

Por otra parte, hay muchas cosas frente a las cuales estamos ciegos y un resultado válido de ver la forma en que el pasado vio el futuro es que podemos observar cómo difiere el modo en que lo constituyeron los agentes del pasado: conociendo cómo el futuro tal y como ellos lo imaginaban, y viéndolo desde nuestro propio punto de vista ventajoso en la historia, podemos obtener una imagen precisa de la posición de Anleo a finales de los años ochenta. Ellos, por supuesto, carecían necesariamente de nuestra perspectiva: si hubieran podido ver el presente como aparecía en el futuro, habrían actuado de manera diferente. Pero el arte es paradigmáticamente imprevisible. Nadie habría podido pensar en los años ochenta que las cosas serían como están siendo ahora. El neoexpresionismo de aquellos años se había convertido en una escuela o una marca de fábrica para un mercado inflacionista y ávido, luego en una manera y finalmente en un conjunto de manierismos repetitivos que inundaron las facultades de arte, las portadas de las revistas, los despachos de los banqueros y los salones de los políticos. ¿Había algo interno en el neoexpresionismo de Atlántica que lo hiciera incapaz de un mayor y sostenido progreso? En contraste con otros productos anteriores y posteriores y con otras conformaciones artísticas como el conceptual, la performance, el accionismo, el pop, el land art o el povera, las telas y las esculturas gigantescas típicas de los ochenta sólo podían ser arte. No pudieron jugar un papel social en los medios de comunicación, ni pudieron lograr que diversos colectivos se identificaran con lo que los artistas producían, ni se convirtieron en imágenes que la cultura material o la cultura popular pudieran utilizar con el fin que fuera. Atlántica sólo pudo ser arte y perdió la capacidad de prolongarse hacia el futuro a través de otros territorios o de otras relecturas. Tenía sus propios impulsos, externamente reforzados por el mercado, y de ahí que haya existido, casi exclusivamente, para ser coleccionado y para estar apartado de la vida.

La siguiente generación de artistas, entre los que se encontraba Anleo, buscó que el arte tuviera de nuevo un contacto con la realidad y con la vida a través, por ejemplo, de las estrategias pop que marcaron un nuevo

impulso a las artes visuales: el collage, las referencias a la cotidianidad, la psicología, la medialogía, la moda, la publicidad, el glamour, lo superficial, lo banal, la música y la industria del ocio, las aportaciones de las tecnologías electrónicas, etc., el futuro, como se le aparecía en el pasado que en ese momento era presente para los artistas de Atlántica, debía parecer que les correspondía a los neoexpresionistas y a sus seguidores y defensores y nada más lejos de la realidad del presente en que habitamos: lo que antes fue futuro y que ahora es presente es de los que abogan por una nueva relación entre los museos y sus usuarios, entre los artistas y la comunidad en la que viven, entre el arte y todo aquello que le rodea. “Lo que vemos hoy en día es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo... y el museo a su vez se esfuerza por acomodarse a las inmensas presiones desde dentro y fuera del arte. Entonces, tal como lo veo, nosotros somos testigos de una triple transformación —en el hacer arte, en las instituciones del arte y en el público del arte”⁵. En la misma dirección interpretativa de una reformulación de la institución arte y de la institución museo argumenta Stephen Weil “A diferencia de las tradicionales misiones institucionales, llenas de verbos específicos de los museos como “coleccionar”, “preservar” y “exponer”, la declaración de Glenbow está orientada hacia la reacción de su público”. Ser un lugar donde la gente encuentre significado y cierto valor y deleite al explorar la diversidad de la experiencia humana”⁶.

Pero, sobre todo, lo importante de esta generación posterior a Atlántica y de sus actitudes es que su trabajo en muchos casos mantiene con campos no estrictamente artísticos (el diseño en el caso de Rego, el proyecto arquitectónico en el caso de Pena, la tecnología informática en el caso de Barreiro, por ejemplo) y además puede desplegarse, ser “consumido” por los usuarios y ser otras cosas diferentes del arte en otros contextos. Acercándose, con todo ello, no a una liquidación del arte, pero sí a una redefinición del mismo.

Redefinición del arte

Muchas de las recientes formas de artedesarrolladas en Occidente parecen alejarse cada vez más de cualquier forma de esencialismo y de autonomía del lenguaje artístico. Ejemplos de esta nueva dirección que subvierte la pretendida autorreferencialidad y universalidad del lenguaje artístico son: la relación estrecha que la obra mantiene con el espacio y que determina que ésta ya no sea colocada en él sino instalada; la proliferación de proyectos específicos que tienen sentido en conexión con determinados y concretos fenómenos sociales y culturales; la disolución de los límites entre el arte y otras actividades del quehacer humano que impulsan la acción y la concienciación social; la relación con otros productos culturales como los audiovisuales, los productos mediáticos, etc.; o los indicios de reformulación de la institución museística a la luz de su relación con los públicos. El arte actual parece disolverse deliberadamente en la cultura visual cotidiana, tal y como se evidencia en el interés de los artistas por todas aquellas imágenes que generalmente consumimos instalados en el salón de la casa y frente al televisor.

A veces los historiadores aluden a una crisis de la representación visual, producto de la caída de los Grandes Relatos y de las compartimentaciones y categorizaciones convencionales, pero en realidad a lo que asistimos es a una crisis del arte como principal medio de producción de representación visual. Las vanguardias mantuvieron el estatus central del arte como generador de cultura visual oponiéndose férreamente a la cultura visual popular (la famosa distinción entre arte y artesanía o entre arte y cultura mediática) y provocando que el arte sea entendido como liberación y la cultura mediática o popular como alienación. Pero este estatus lo ha perdido frente a la originalidad, fresca, capacidad de cambio y adaptación continua ante nuevas situaciones propias de campos como la publicidad o el diseño. Habida cuenta de todas las situaciones de contagio, hibridación y pluralidad, tal vez ha llegado el momento de plantearse dejar de hablar de arte y pasar a utilizar la palabra en plural (artes) o utilizar otra palabra (cultura visual) que aumente el campo semántico para ajustar el concepto a la realidad, o que al menos permita una multiplicación de categorías referidas a lo que llamamos arte. Un cambio histórico importante había tenido lugar en las condiciones de producción de las artes visuales aun cuando, aparentemente, los complejos institucionales del mundo del arte —galerías, escuelas de arte, revistas, museos, críticos, comisarios— parecían relativamente estables y fuertes: “Pero era bastante coherente con el final de la era del arte, tal y como Belting y yo lo entendíamos, que el arte fuera extremadamente vigoroso y no mostrase ningún otro signo de agotamiento interno. La muestra era una llamada de atención acerca de cómo un complejo de prácticas dieron lugar a otras, aun cuando la forma del nuevo complejo permanecía (y todavía permanece) oscura”⁷. Los años ochenta parecían muy fuertes entonces, y sólo al final de la década comprobamos la extrema debilidad de todo el sistema y la aparición de fracturas como las protagonizadas por artistas como Anleo para cuyo trabajo no son aplicables los criterios ilustrados de apreciación estética como originalidad, trascendentalidad, habilidad manual, etc.

Dado que las prácticas artísticoculturales actuales rompen con muchos de los conceptos tradicionales que habitualmente relacionamos con el arte, tal vez debemos repensar la propia definición de arte. Si todo continuara como hasta ahora, entonces podríamos seguir usando la misma palabra “arte” y el mismo concepto, pero somos conscientes de que todo ha cambiado, tal y como acredita el fenómeno del “pos”. En la dinámica de una sucesión imparable de óbitos (la muerte del Arte, de la Historia, de la Modernidad, de la

Metafísica, de la Razón, del Sexo, de Dios o de la Humanidad), hemos asistido perplejos a la caída del mundo y de una manera de entenderlo y de relacionarnos con él. La consecuencia de todos estos órbitos fue la aparición del prefijo “pos” en algunos de los conceptos que usamos debido, precisamente, a la conciencia de que algo nuevo está ocurriendo, de la caducidad del modelo establecido y la aparición de una situación diferente. Esta fractura, a la que hemos asistido perplejos y un poco asustados, nos ha pillado sin recursos lingüísticos y ante nuestra incapacidad para nombrar la novedad, le hemos colocado un “pos” a las palabras ya conocidas y nos hemos quedado un poco más tranquilos, como el enfermo que ya conoce el nombre de su dolencia y así se le hace más llevadera. Mientras no conoce el diagnóstico, el desconocimiento le hace sufrir; una vez que ya tiene nombre, parece que es menos peligroso, como si a fuerza de categorizar nos aliviara la enfermedad. Es posible que las palabras “posarte” o “arte poshistórico” resulten extrañas, pero podrían ser una salida tranquilizadora ante la crisis que las transformaciones actuales están produciendo en la añeja institución occidental del arte. Pero, “la pregunta, no obstante, permanece: ¿es el arte todavía una manera esencial y necesaria de la verdad decisiva para nuestra existencia histórica, o es que el arte no posee ya ese carácter?”⁸.

La necesidad de buscar una nueva palabra para definir el clima intelectual de este momento, las estrategias de muchos artistas y los cambios que las nuevas realidades sociales y comunitarios ejercen sobre el arte y los museos, orientan la búsqueda de una nueva palabra para definirlo y significan el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin: “La afirmación de que el arte ha terminado es una afirmación acerca del futuro: no de que no habrá más arte, sino que semejante arte será arte después del fin del arte, o, como ya lo denominé, arte posthistórico”⁹. Esta situación, incluso, determina que muchos creadores no se definan claramente como artistas y ante las preguntas de si son artistas o de si lo que hacen es arte se encojan con indiferencia de hombros.

Y los artistas, al final del arte, son libres de ser lo que quieran ser; son libres de ser cualquier cosa e incluso de ser todas, como ciertos artistas que ejemplifican a la perfección el presente momento del arte (Anleo entre ellos) y un gran número de otros que se niegan a ser limitados por un género. Ser flexible y ser polifacético son dos de las condiciones necesarias para sobrevivir en el presente en que está apareciendo un nuevo artista y un nuevo individuo: “Está naciendo un nuevo arquetipo humano: parte de su vida la vive cómodamente en los mundos virtuales del ciberespacio; conoce bien el funcionamiento de una economía-red; está más interesado en tener experiencias excitantes y entretenidas que en acumular cosas; es capaz de interactuar simultáneamente en mundos paralelos, y de cambiar rápidamente de personalidad para adecuarse a cualquier nueva realidad —real o simulada— que se le presente. Los nuevos hombres y mujeres del siglo XXI no son de la misma naturaleza que sus padres o abuelos, los burgueses de la era industrial”¹⁰.

Asociación

“Aun el talento más original no puede adelantarse más allá de ciertos límites fijados para él por la fecha de su nacimiento. No todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos sólo pueden ser pensados en ciertos estados de desarrollo”, “No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta”. Estas dos frases de, respectivamente, Wölflin y Matisse, hacen referencia a la sujeción del artista a su tiempo y por su tiempo. La producción de Anleo no podría haber sido arte en ningún otro momento anterior por mucha férrea voluntad que tuviera el artista para producirlo y para pretender que fuera entendido como tal; si llegó a serlo es porque en el conjunto del entramado social y cultural algo lo hizo necesario. El conjunto de fenómenos que llevan produciéndose en los últimos treinta años indican cambios que hacen pensable y necesaria una producción como la de Anleo basada en estrategias muy pop: el propiacionismo, la recopilación de materiales y objetos, la descontextualización, la asociación y una actualización de la idea tradicional de collage aplicada a las necesidades del presente.

Todos los objetos de la vida diaria —sin excluir los más simples y habituales o aquellos supuestamente más banales y degradados por su falta de originalidad y su redundancia en estereotipos formales— vienen a ser algo así como fantasía cristalizada, hecha realidad. Hubo un momento en que no existían y hubo otro momento en que se hicieron responsables y alguien materializó esas ideas y aumentó el campo físico de la cultura material. A veces los objetos son enteramente nuevos, pero en la mayoría de los casos se configuran a partir de elementos pre-existentes. Las mayores fantasías son las producidas por nuevas combinaciones de elementos ya existentes tomados de la realidad, sometidos a modificaciones o asociaciones reelaboradas por la imaginación del productor que está en relación directa con la cantidad de experiencias reales acumuladas y transformadas en algo nuevo. El edificio así erigido por la fantasía puede representar algo completamente nuevo, ni existente en la experiencia humana ni semejante a ningún otro objeto real; pero, al recibir forma nueva, al tomar nueva encarnación material, esta imagen “cristalizada”, convertida en objeto, en foro, en sonido o en instalación empieza a existir realmente en el mundo, cobra realidad y, con ello, pasa a redefinir y

reubicar el lugar del resto de objetos —y de los conceptos a ellos asociados— en el mundo.

A través del proceso de asociación o agrupación de elementos disociados y modificados se produce una combinación de imágenes aisladas y un ajuste de las mismas en un determinado sistema. Dichas asociaciones ejemplifican una práctica común en las artes contemporáneas. Se trata de una práctica en la que los artistas ya no dudan en disponer sus producciones mediante el empleo de recursos que pertenecen a medios diferentes (escultura, pintura, vídeo, música, instalación) y cuya extensificación y diversificación indica claramente una voluntad de producción polifacética característica del mundo cultural en que vivimos. En el caso de Xoán Anleo, el uso de esta práctica indica, no sólo su adscripción a dinámicas características de la actualidad, sino cuánto se ha apartado de la ortodoxia estética de la modernidad que insistió en la pureza autorreferencial del medio que la definía de la ortodoxia que supuestamente caracteriza al arte gallego mediante patrones expresionistas y fuerzas telúricas incontrolables. El menosprecio del artista hacia la pureza y los imperativos modernistas occidentales subraya su adscripción a una nueva forma de entender el arte, de producirlo e, incluso, a una nueva forma de arte; su alejamiento de las corrientes tradicionalmente dominantes que afirmaban la autoexpresión del yo aporta una faceta si no nueva sí al menos desviada de la oficialidad imperante.

La estrategia descrita por la que la práctica de la asociación entre materiales de diversa procedencia resulta característica de la contemporaneidad indica que el paradigma del arte contemporáneo es el collage tal y como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia. Ernst dijo que el collage es “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”¹¹. La diferencia entre la propuesta de Ernst y la utilización del collage en la actualidad es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Hoy, los artistas no consideran los museos como si estuvieran llenos de arte muerto, sino como llenos de opciones artísticas vivas. El museo es un campo disponible para una reordenación constante, y está emergiendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados para sugerir o defender una tesis. De la misma manera, los artistas no consideran que exista una férrea distinción entre los materiales, objetos e imágenes propias del arte y las de la cultura material popular; ambos materiales son fuentes de avituallamiento para su trabajo. Esto prueba claramente la diferencia entre el collage contemporáneo y el collage convencional que reside en la indiferenciación de los campos de referencia de los productos e imágenes utilizados en el collage.

La desaparición de las fronteras taxonómicas convencionales entre diferentes campos abre el camino a una visión más global, interconectada y multidisciplinar de los fenómenos sociales y culturales de la contemporaneidad. Un problema intelectual o una aportación artística o científica no quedan restringidos a su campo particular. De hecho, algunos avances creativos tienen lugar cuando una idea que funciona bien en un campo se injerta en otro y lo revitaliza. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, la aplicación de los conceptos de psicología, sociología, estudios de género, pensamiento feminista, medialogía y política de reconocimiento no hacen sino enriquecer el trabajo de Anleo y abrirlo a otras perspectivas y otros usos por parte de los receptores. Atento a lo que se está haciendo y fraguando al otro lado de la cerca del mundo del arte convencional, inquieto ante los desarrollos de la creación publicitaria, completamente seducido por los oropeles de la moda y fascinado por la música de consumo y sus derivaciones en la cultura de clubs, Anleo es capaz de aquilatar todo ello y construir conformaciones visivas que se nutren de esos campos a la vez que los desborda, los fusiona, los contamina, los asocia, los combina y los recrea. A este respecto vendrían muy bien unas ya viejas palabras de Bacon que reclaman esta actitud como sustancia básica desde la que enfocar la creación en la cultura occidental “(...) se tomaban la libertad de acuñar y conformar nuevos términos de arte para expresar sus propios conceptos y para evitar circunloquios, sin preocupación por la pureza, el encanto, o lo que se podría llamar legitimidad de la frase o de la palabra”¹².

Objetos

La creatividad y la inteligencia pueden ser entendidas como una cuestión genética individual que más tarde el medio se encargará, o no, de potenciar; pero también pueden ser entendidas como una serie de capacidades que necesitan, más allá de la predisposición genética que se posea, de una serie de herramientas y de redes de relación con el entorno y las personas y objetos que lo pueblan. Así, “(...) en una noción distribuida de la inteligencia, se reconoce que raramente, o nunca, los humanos productivos trabajan solos, simplemente usando su cabeza. En cambio, lo habitual es que los individuos trabajen con todo tipo de objetos humanos e inanimados o prostéticos; estas entidades llegan a formar parte tan integral de sus actividades que parece lógico considerarlas parte del armamento intelectual del individuo”¹³.

Esta concepción de la inteligencia distribuida entre los individuos y los objetos que rodean a una persona determina que la creatividad sea entendida como un andamiaje de capacidades, herramientas y sistemas simbólicos, configurando una extensión de la sensibilidad y la inteligencia hacia una serie de dispositivos,

conformaciones vivas y objetos, músicas, ropas, frases, etc., que conforman no sólo una suerte de imaginario personal sino también extensiones que permiten a Anleo reflexionar, analizar y/o mostrar aspectos, cuestiones que le/nos preocupan. Pero los objetos que Anleo recopila y reconfigura tienen otras implicaciones: la utilización de elementos y objetos provenientes de espacios de la cultura material popular y de las zonas más kitsch de la experiencia crea una intensa y conflictiva relación entre la alta y baja cultura, y, por extensión, redefine los campos de la experiencia estética entre los dos territorios que se habían mantenido separados y que ahora se funden bajo el epígrafe indeterminado y no categorial de “cultura visual”. Esta indeterminación de las diferencias entre un producto y objeto artístico y uno no artístico apareció en la cultura occidental de la mano del pop art. El término fue inventado por Lawrence Alloway, crítico de arte en *The Nation*, de la siguiente manera: “No sentimos desagrado ante la cultura comercial estándar entre las más intelectuales, pero lo aceptamos como un hecho, lo discutimos en detalle, y lo consumimos con entusiasmo. Un resultado de nuestra discusión fue tomar la cultura pop fuera del reino del “escapismo”, del “puro entretenimiento”, de la “relajación”, y tratarlo con la seriedad del arte”¹⁴. Según la visión convencional, las Brillo Box de Andy Warhol de 1964 no eran realmente arte. Pero el tiempo las situó conceptualmente en el mismo lugar donde físicamente fueron mostradas: en la galería Stable de Manhattan; y se convirtieron en un icono representativo del nuevo arte que lanzaba una pregunta furiosa e interesante a los historiadores convencionales: ¿dónde está la diferencia entre las Brillo Box de Warhol y las que encontramos en los supermercados? Dado que no existe diferencia, de ello colegimos dos consecuencias: que dos formas exactamente iguales pueden pertenecer a dos registros diferentes y a dos categorías diferentes, y que las obras de arte y los objetos cotidianos no pueden distinguirse sólo por una inspección ocular sino por el entramado conceptual que los inserta en uno u otro registro. Hasta ahora, el patrón más corriente para entender la filiación de una imagen u objeto al registro del arte dependía de la voluntad de su creador, producto de normas y convenciones sociales que intervienen en la definición de las fronteras, históricamente cambiantes y siempre inciertas, entre los simples objetos de la cultura material y los objetos de arte. Mas, en la dinámica de las transformaciones comentadas en relación con la nueva posición de los destinatarios, usuarios y públicos en el entramado del arte y los museos, una obra, objeto, imagen o conformación visual podrá ser ubicada en uno u otro registro en función del espectador: “(...) la percepción y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador, que a su vez está en función de normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social (...)”¹⁵, que orienta la disposición estética de los individuos, las condiciones de recepción y clasificación.

Los diferentes registros que componen la realidad no existen, y muchos de ellos no existían hace escasamente treinta años. La creación de nuevos objetos, la acuñación de nuevas ideas, la combinación de ambos, la contaminación proteica entre campos, etc. han determinado la necesidad y la aparición de nuevos registros que progresivamente se van enriqueciendo, ensanchando sus límites, creando relaciones con los campos circundantes, desbordándose y, finalmente, dejando lugar a otros registros. La cita de John Reed que encabeza este texto, “No creo que haya algo llamado realidad” enfatiza el carácter construido y mediado de la misma y de los registros que la componen. El trabajo de Anleo ha consistido y consiste en inventar(se) una nueva realidad adecuada a este presente-umbral que frágilmente habitamos.

1 VV.AA., “Enseñanza del arte hoy en día” en Zehar, Guipúzcoa, Diputación Foral, nº 42, 2000 p.4.

2 Ruido, M., <http://personal2.iddeo.es/451/qhya/ruido>.

3 Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 30.

4 Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 94.

5 Danto, A., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in the Post-Historical Perspective*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1992, pp. 28-29.

6 Weil, S., *El museo y el público*, *Revista de museología*, nº 16, Madrid. Ed. AEM. Febrero 1999, p. 24.

7 Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 26.

8 “Heiddeger, M., “The Origin of the Artwork”, en Hofstadter, A. y Kuhns, R., *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, pp. 701-703.

9 Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999 p. 63. 10 Rifkin, J., *La era del acceso*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 247.

11 Rubin, W., *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968, p. 68.

12 Bacon, F., *The Advancement of Learning*, Nueva York, Dutton s.f. (fecha original 1605), p. 23.

13 Gardner, H., *Inteligencias múltiples*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 234.

14 Alloway, L., *The Development of British Pop*, en Lucy Lippard, *Pop Art*, Londres, Thames and Hudson, 1985, pp. 29-30.

15 Bourdieu, P., *Disposición estética y competencia artística*. *Lápiz*, Madrid, número 166, octubre 2000, p. 35.

Texto publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 167-235.