
EL MAQUILLAJE DEL PASEANTE

Jesús DE HARO
(Universidad de Salamanca)

El espacio de representación social

Las composiciones de la pintura, al abandonar el espacio de relación de la figura, comienzan a relacionarse con el espacio arquitectónico. Surgen los conceptos de abstracción, de realidad en sí misma, en el *laboratorio vanguardista* hasta alcanzar los límites reduccionistas que se integran en el interior del espacio arquitectónico cubista.

Evidentemente, cuando Tzara afirma peyorativamente que *el cubismo nació del simple modo de mirar un objeto*, no cae en la cuenta de que precisamente ésta es la clave que revoluciona y desajusta todo el sistema de valores establecidos.

Hasta entonces en la ecuación elemental de pintar un objeto, un violín, por ejemplo, para mostrar las contradicciones y diferencias existentes en sus apariencias está ya la posibilidad, no sólo de desarticular cualquier sistema o idea monolítica (cualquier empeño de construir en base a un solo punto de vista), sino también la potencialidad de hacer girar al propio cerebro humano -Picabia- y observar en él, igualmente, sus contradicciones: el espacio diferencial.

Tras la revolución cubista de *los papeles pegados*, también comienza a activarse un nuevo concepto de representación en el espacio público.

Durante la segunda década de nuestro siglo, dentro de la evolución del comportamiento cubista, Picasso introduce en el espacio pictórico de representación un *objeto de la realidad*. Este acontecimiento, sin duda, revolucionario desencadena en el paradigma de las artes toda una serie de innovaciones que, gradualmente, van a abrirse camino en el panorama artístico de nuestro siglo.

El *collage* para los cubistas es un fragmento de la realidad que entra en el espacio pictórico integrándose en su orden de relaciones. Para otros, por el contrario, es elemento invasor del espacio del cuadro que finalmente desarticula el sistema de representación. De este modo, el *collage* incorpora al espacio la impronta de un objeto de la realidad, que, al no ser elemento habitual del sistema pictórico, moviliza y revoluciona sus reglas del juego.

Para los dadaístas, el *collage* establece el paso directo desde la concepción cubista hacia la representación a partir de la realidad objetual. El Dadaísmo fabrica un objeto de arte con el fin de observarlo desde sus diferentes puntos de vista o selecciona un objeto de la realidad convirtiéndolo en objeto significativo de arte. Tras el *collage* cubista, M. Duchamp introduce un objeto de la realidad, el famoso urinario *fuente*, no ya en el espacio del cuadro, sino en el propio espacio de la galería. El espectador de arte se ve nuevamente invadido por otro acontecimiento sin precedentes, el objeto descontextualizado de su realidad entra a ser significativo en otro espacio de representación.

A partir de entonces comienza una sistemática invasión de objetos de la realidad que entran al espacio de la representación, no solo al espacio pictórico; R. Hausmann, concibe la escultura como un entramado de objetos. Así, el *collage* continúa abriéndose camino en el *assemblage*.

A partir de ahora el *objeto encontrado* evoluciona en su representatividad hasta conformar ante los ojos de aquellos que miraban en los antiguos espacios de la escultura o la pintura, ensamblajes esculto-pictóricos, conformando algunos de ellos auténticas escenografías teatrales.

Uno de los artistas más consecuentes en la fabricación de *obras* de este tipo fue Kurt Schwitters, de Hannover, quien forjó en 1919 un Dadaísmo propio, llamado por él *Merz*, término que parece ser mutilación de la palabra Kommerz, como si quisiera poner de relieve lo anticomercial de la vanguardia. Schwitters utilizaba de todo: trozos de madera, de hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etc. No usaba estos elementos como los cubistas o los futuristas, los cuales, en general, sólo parcialmente introducían alguno de ellos en el cuadro, disolviéndolo en el conjunto del color y de la composición. Las *obras* de Schwitters sólo se componían de un material heterogéneo y mostrenco. Groz, recordando a Schwitters en su autobiografía, afirma que el producto de esta actividad dadaísta recibía el nombre de *pintura de la inmundicia*. Las *obras* de Schwitters dejaron de ser dadaístas en el momento de emular con sus fragmentos al cuadro cubista y al cuadro abstracto; es decir, cuando intentó dar a su producción un valor *estético*, transportando,

académicamente, la primera intuición dadaísta en cifra: en efecto, la repetición es la muerte de Dadá¹.

Los dadaístas deseaban, ante todo, escribe Willy Verkauf, "poner este arte de acuerdo con el hombre activo, con la vida que late en su plenitud" y, evidentemente, lo consiguieron a pesar de que contradijeron otras de sus declaraciones, como era la de no incluir ninguna metodología determinada. El fotomontaje constituyó el paso del estilo cubista y surrealista a la fotografía como el espectáculo provocador dadaísta consistió, en buena medida, el paso del Expresionismo a la acción teatral o literaria.

Y en Mario de Micheli:

Se trataba de manifestaciones en las que el humor sarcástico y prepotente de los dadaístas se empleaba con el exclusivo fin de provocar las iras de los bien pensantes que caían por sus tertulias. A veces, especialmente en Berlín, la corrupción de la postguerra y la decadencia de las costumbres aparecían en estas manifestaciones. Entonces, los gordos burgueses alemanes se alborotaban bajo el fuego cruzado de los insultos: *¡Eh, tú, el de la derecha! ¡No te rías, cabrón!*, gritaba un dadaísta. O bien: *Cierra el pico o te doy de patadas en el culo*. Cuando un dadaísta se levantaba para leer versos, otro gritaba: *¡Alto! ¡No querrás dar nuestro arte en pacto a estos idiotas!*. Y los gordos burgueses acababan bajo las mesas muertos de risas y llenos de litros de cerveza. Ni siquiera el dadaísmo con su consumada técnica de la provocación conseguía *desmontar* a estos embarazosos personajes de la Alemania postbélica. Evidentemente, el insulto y el sarcasmo no eran instrumentos resolutivos. Y bastante dadaístas, como se ha recordado, terminaron por seguir otros caminos².

Así el *principio collage*, para muchos artistas se convierte en práctica exclusiva de la representación, para otros, en elemento sarcástico, corrosivo, invasor, destructivo, consiguiendo transgredir el significado esencial de su espacialidad.

En definitiva, el pedazo de papel o de rejilla, que los cubistas agregan al espacio, acaba en la década de los sesenta siendo una auténtica maqueta de escenario portátil, que unas veces se presenta como escultura, otras como pintura, etc., convirtiendo la galería de arte en lugar de representación.

¹ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. 3ª ed. Madrid. 1983. Pág. 160.

² De Micheli, Mario. *Op. Cit.* Pág. 161.

Recordemos como en las obras de Rauschenber, va creciendo el concepto *collage* desde el papel pegado hasta la insólita aparición de un águila pegada, un neumático o una cabra disecada. Las cajas llenas de objetos acumulados de Arman; las mesas con platos y objetos pegados de Sporri, etc.

Así es que desde que Schwitters (1914) en sus obras *Merz*, desechos de materiales, objetos encontrados, mezclados con la pintura misma, clavados, pegados, formando relieves casi escultóricos y, sobre todo, desde que en 1913 M. Duchamp ofreciera al público *la rueda de una bicicleta* o cuando en 1917 con su urinario *fuelle* invadiera el espacio en que el espectador esperaba encontrar un cuadro, evolucionando considerablemente el concepto dadaísta, sustituyendo la representación en la galería por la *escenificación* mediante el objeto, nos sitúa ante otro hecho sin precedentes, el espacio de representación de la pintura, como el de la escultura, se fusionan al espacio teatral.

Por otro lado, ¿qué está pasando en el escenario del teatro?. Algo semejante. La escenografía, los actores, el argumento, etc., han comenzado a invadirse unos a otros. Igual que en la pintura o la escultura, abandonan sus técnicas convencionales, desaparecen las tramoyas, los decorados figurativos, el texto teatral comienza a desarticular su argumento, a agredir al espectador que se sienta en el patio de butacas, a insultarlo, a confundirlo, el actor invade el patio de butacas, se sitúa entre el público. El teatro surge como una fórmula de la provocación, como una acción callejera, furtiva, un hecho de aparentes delincuentes, se enfrenta al espectador hasta sacarlo del patio de butacas. El drama se convierte en un absurdo que empuja al espectador hasta la calle. La palabra desaparece del teatro, como la figuración de la pintura o escultura.

Al ocupar la escenografía el espacio de la pintura o de la escultura mediante el arte objetual o, a la inversa, al ocupar el pintor o el escultor el espacio conceptual del teatro, se fusionan todas las artes, se mezclan todos los códigos de lenguaje particulares que confluyen en el espacio de la *realidad*. La confluencia de partes desconectadas de su realidad particular conforman el conglomerado dadaísta. Abrir un libro y encontrar las páginas vacías, ir al teatro y encontrar el absurdo, la ruptura de todos los arraigados conceptos de la narración, la simultaneidad de lo incongruente, lo consciente y lo inconsciente en un mismo espacio de representación. Era el tiempo de la confusión dadaísta, la invasión, la transgresión de todas las reglas, de todos los códigos de lenguaje en un espacio único dadaísta. La trascendencia como una invasión, la revolución como un hecho creativo, la audacia implícita en la burla, en la descontextualización. Las partes contradictorias unidas en otro contexto inesperado.

La instalación de objetos de representación en el interior de la galería, de alguna manera, convierten a esta en un principio en escenario de representación que linda con la teatralidad, sobre todo cuando los objetos introducen el concepto surrealista o el concepto pop.

En 1959 Kaprow presenta en la Galería Reuben de New York el primer *happening*. Se trataba de elementos combinados de los diferentes procedimientos de arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración. Se realizó, al mismo tiempo, en tres espacios y en seis partes sucesivas desconectadas entre sí. Lo plástico, acústico visual, etc. posteriormente Oldenburg o Dine combinan el protagonismo escenográfico de los objetos, tan relevantes como los actores humanos.

Para Kirby el *happening* es ya claramente una relación de técnicas aplicadas a una nueva forma de teatro, la fusión de técnicas de arte y vida, el intento de la desaparición de sus diferencias. Wolf Vostor acude directamente a escenificar acontecimientos sociales, presentes o pasados, tendente al debelamiento y a la crítica de las propias condiciones del medio ambiente circundante que oprimen al ser humano y así, sucesivamente, se desarrolla a través de las acciones *fluxus*, *body art*, *arte de comportamiento*, *instalaciones*, etc., un nuevo medio de representación que aúna anteriores concepciones producidas en espacios autónomos teatrales, pictóricos o escultóricos, que van sacando el interés de los acontecimientos artísticos al espacio de la realidad urbana.

Las instalaciones en la galería de los *povera*, los *ambientes neodadaístas* y *pop* de Kaprow, Jón Dine, Oldenburg. Para no mencionar los *ambientes psicodélicos*, neoconstructivistas, *minimalistas*, los ambientes lumínicos y cibernéticos, los espacios lúdicos, que evolucionan hasta los 70 en las obras de Sol Lewitt, Dan Flavin, etc., elaboran su trabajo artístico a partir de los elementos propios del espacio interior y exterior urbano, convierten el espacio social en espacio de representación, en lugar de representación.

El Pop. El arte de la seducción

La traslación de partes desconectadas, descontextualizadas, de sus respectivos códigos y espacios de representación, hasta el nuevo concepto de unidad en el espacio social dadaísta, convierte la realidad en representación.

En lo sucesivo el espacio público irá transformándose en medio de comunicación social. La calle como espacio de representación, como escenografía, la escenografía como marketing, el marketing como arte. La calle se convierte en espacio que conexiona el espectáculo de toda la sociedad de consumo. Los asesores de imagen recomponen la imagen pública, seleccionan el vestuario para la representación, la moda, el maquillaje del paseante.

La imagen publicitaria en los televisores, prendida de grandes plataformas publicitarias, transformando el sentido de la representación cotidiana. La iconología *Pop* observada desde un paso de peatones, desde un automóvil, en las

vallas de una carretera, en las paradas de metro. El arte en el objeto, agotándose en la sociedad de consumo, en el vacío del consumo que genera la dinámica del espacio social.

La realidad misma como representación, en la calle, en el *reality* de los acontecimientos trágico-cómicos de la cotidianidad, social, política, económica, afluentes en el espacio simultáneo social.

La necesidad de involucrar en el progreso industrial a toda la sociedad movilizaba la representación hacia los medios de comunicación de masas. Era necesario el aporte, (el motor cíclico oferta-demanda) del conjunto de los ciudadanos, era necesario seducirlos mediante el consumo a un deseo inalcanzable de comodidades, ¿cómo crear si no un progreso social, industrial, técnico, científico?

Sin embargo, hay que tener en cuenta que toda esta transformación estaba ya gestándose desde los inicios del arte, en la propia intuición que evolucionaba en algunos comportamientos del arte vanguardista (Matisse, Derain, Gauguin, Picasso...). Parece fascinante observar en el arte acontecimientos incomprensibles en su momento, sorprendentes después, cuando observamos de que forma intuyen el futuro y se anticipan inevitablemente hacia la realidad en que se conducen.

El objeto encontrado e introducido en el *collage* cubista, el urinario de Duchamp, la cabra disecada, el neumático, los objetos pegados en las pinturas combinadas de Rauschenberg, las vitrinas de R. Indiana, las escenografías de Nevelson, de Wesselmann etc., la traslación de las instalaciones teatrales al espacio de la escultura, la escultura como arte también del comportamiento, la pintura como maquillaje, como medio de seducción publicitaria, las relaciones estrechas entre los lenguajes teatral, pictórico y escultórico, en general, todas las acciones que se suceden hasta el *happening*, las instalaciones y el teatro callejero, van desmantelando el sentido de la unidad en el espacio de representación del arte de salón para situarlo en el espacio social.

El instinto que mueve las artes comenzó poco a poco a desmantelar los sistemas de representación, no era la representación de la realidad la causa del descrédito de la figura desde el Romanticismo, sino el carácter de su representatividad en el espacio social.

Era necesario este comportamiento nuevo de las artes, este camino paralelo al nuevo proyecto científico-técnico que modifica y amplía el marco de las alternativas sociales.

Son lógicas consecuencias de un proceso de modificación social, la transacción de poder, de unos regímenes, sistemas, costumbres culturales, morales, etc., por otros que dependen de los descubrimientos científicos y tecnológicos, para cuyo desarrollo era necesario implicar al conjunto social en la sociedad de consumo. Los acontecimientos crecen en la infraestructura social de la que depende la evolución tecnológica e industrial.

El espacio social es receptor y al mismo tiempo desencadenante del progreso científico y tecnológico. El espacio social generador de su propia estructura, de sus leyes de articulación, transformándose en la medida de los descubrimientos científicos y técnicos, desarticulando todos los anteriores invalidados presupuestos en que se apoyaba la sociedad. Los acontecimientos que modifican la realidad social, modificando también el significado de las artes, el espacio particular de creación de los respectivos procedimientos artísticos proyectándose en un espacio común, configu-rándose en el acontecimiento único del espacio social.

Una parte de la producción pictórica no sería observada desde un punto de vista crítico (el del entendido de arte), ni siquiera desde una panorámica individual. La pintura en esta dimensión no podía plantearse dentro de una estructura cerrada, sino que por el contrario debía concebirse en estructuras de composición abiertas, como parte integrada en otro espacio de unidad, el espacio público sería observado desde una distancia considerable, por lo que desaparecen los matices del color, las sutilezas en la forma y el volumen, el Realismo, cualquiera de los rasgos característicos de una obra que ha dejado de contar con la crítica del observador y que, por el contrario, está destinada a imponérsele, a manipularle mediante su seducción, ofertándole unos valores estéticos por encima de sus criterios de demanda personales. Evidentemente, Matisse o Derain no podían intuir que aquello que vislumbraban en su arte al reducir la figura a un solo color plano estaba ya desencadenando el complejo conjunto de señales tan útiles para la comunicación de las masas como cualquiera de los códigos de la circulación. ¿Quién le iba a decir a Picasso, que la revolución cubista sería también útil para los actuales diseñadores de cajas de detergente?

La función de las artes en esta empresa es la reconstrucción de los sistemas de comunicación que vienen a constituir los medios de comunicación de masas en que acaban diluyéndose todos los espacios más particulares de representación.

La pintura y el teatro desarrollan en el cine y técnicas generales publicitarias, una transformación profunda, basada en los aportes técnicos que van sustituyendo la producción manufacturada y tecnificada. El *medium* habitual, aglutinante del color y de la forma, es la luz.

Son igualmente importantes los aportes de la escultura al diseño objetual, arquitectónico y urbano, seleccionando nuevos materiales y ajustando la forma a las posibilidades de producción industrial.

Esta es la causa de que una parte del comportamiento de las artes (teatro, pintura, escultura) abandonen su espacio particular concebido como totalidad para activarse en el espacio de representación en la realidad social.

El interior cubista de la arquitectura y el urbanismo

Otra parte de las producciones artísticas consideran, por el contrario, el arte de salón, diseñan el espacio interior de la arquitectura cubista, las concepciones de arte abstracto (pintura y escultura) que generan su dialéctica interna y elitista, decorando y diseñando su unidad de relación a partir de los movimientos vanguardistas. Estas producciones, al contrario que las anteriores, van dirigidas a individuos pertenecientes a una élite culta, integrada en el sistema, que de alguna manera lo manejan y crean el sector culto de la sociedad o el sector que controla los *mass media* y articula la imagen en el sistema de representación figurativa que se desenvuelve y aplica al marketing de la empresa, etc.

La pintura genera desde el proceso iniciado en el Impresionismo y las vanguardias, unos códigos y técnicas de representación destinados a imponer un mundo construido, al margen de la realidad que el espectador puede enjuiciar o verificar, un orden de representación basado en la seducción, que garantice su comercialización. Desde las vanguardias se derivan las técnicas y el significado de la imagen corporativa (iconos publicitarios), los signos que recomponen, estructuran y organizan el nuevo espacio público y su actividad (sociedad de consumo). Posiblemente, no sean tan representativas de nuestra cultura post-vanguardista los escasos intentos de figuraciones dentro del arte como el amplio mundo figurativo creado para la publicidad.

Ahora que la galería de arte aburre ante la disminuida actividad del artista, el espectador se siente más atraído por el espectáculo urbano que despliega todo el amplio laberinto de la seducción, los centelleantes luminosos de la publicidad como vitrales de una increíble catedral, los sofisticados anuncios publicitarios, el clasicismo de la moda, los escaparates, escenarios de la representación, los ambientes psicodélicos de las discotecas, los pubs, los espacios tecnológicos, las propuestas ambientales. No tanto ya el *toreo de salón* de las recientes *instalaciones*, sino el espectáculo auténtico de la calle. El *body art* que surge no ya de la representación de un artista, sino de la misma realidad callejera. El maquillaje del paseante. El increíble surtido de cosméticos emulando a Naumam, el expresionismo de las noticias callejeras, *reality show*.

Se plantean, así, en el espacio urbano una oferta de imagen figurativa, elaborada desde la estructura del poder, y otra producción de imágenes, también figurativas (expresionistas), que componen el conjunto de acontecimientos dramáticos, consecuencia de los efectos negativos que produce el sistema (drogadicción, corrupción, subdesarrollo, delincuencia, etc.) y que se manifiestan en las artes de grupos marginados, no integrados en el sistema o víctimas de este (graffiti callejero).

Antes de esta simultaneidad de lenguajes, unificados en el espacio de comunicación social, la representación se organizaba al margen, en espacios

diferenciados: el espacio cerrado de las clases privilegiadas que constitufan, mediante protocolos y normas establecidas, una forma de representaci3n social y el espacio de las artes que creaba en esta realidad idealista, *palaciega*, en diferentes procedimientos y c3digos de lenguaje (literatura, teatro, pintura, escultura, arquitectura, jardinerfa, etc.).

Se establecen dos formas de representaci3n diferentes:

1. La representaci3n de las formas sociales que diseftan el *body art* de gestos, posturas, vestuario, maquillaje, etc., para cada representaci3n, (comportamientos generalizados, a modo de *happening* o *fluxus* de la 3poca que constituyen los acontecimientos religiosos, sociales, culturales, etc.).

Este espacio de relaciones se considera realidad y representaci3n a la vez, como ocurre en nuestra actual sociedad de consumo. El trasfondo de la estructura del espacio de representaci3n tambi3n encubre la aut3ntica realidad individual.

2. El arte tambi3n tiene sus leyes de representatividad y significancia en el espacio. Cada lenguaje de arte produce un sistema de formas y organizaci3n espacial unitario, motor y, al mismo tiempo, consecuencia de los mismos c3digos y costumbres sociales. Este, desde cada arte, regula y diferencia los espacios de representaci3n, teatral, musical, escult3rico, arquitect3nico, pict3rico, etc.

Son formas de representaci3n diferentes las habidas en el patio de butacas durante la puesta en escena de Calder3n, Mozart o Bach a las habidas en el escenario, pero las dos son una forma de representaci3n. Tambi3n son diferentes las representaciones palaciegas de la Corte respecto a las representaciones en la pintura de Vel3zquez o Goya, pero ambas constituyen una representaci3n. El arte, en cualquiera de estas formas de representaci3n, se regula, organiza y estructura en su mundo propio del que deviene su identidad, su expresi3n, tanto en el contexto de representaci3n artfstica como en el de la realidad.

Como plantea Saussure:

Los sistemas de signos, las im3genes, los gestos, los sonidos mel3dicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias -que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espect3culos- constituyen, si no *lenguajes*, al menos sistemas de significaci3n que responden a una l3gica formal y a unos mecanismos de representaci3n abiertos no solo a especialistas e investigadores, sino a la propia historia del mundo moderno³.

En otro contexto estaban las representaciones populares y su realismo, sus fiestas, sus creencias y su marginaci3n, fuera del palacio y de cualquiera de las

³ Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Akal, Barcelona, 1985.

actividades relativas a la cultura. Excluidos, desde su realidad (casi limitada a funciones biológicas) observaban un mundo de representación social excluyente. Eran espectadores de un espacio diferente de representación, en muchos casos, símbolo de poder, destinado a manipularlos o, cuando menos, a mantenerlos al margen como motor de la economía y el bienestar que disfrutaban.

El arte de vanguardia, tras la invasión del espacio de representación que estaba establecido en el sistema (burguesía-aristocracia), activa un sistema de representación basado en otros mecanismos fundamentales: la integración de la actividad social en el protagonismo y representatividad de los acontecimientos culturales. El pueblo deja de ser mero espectador y se convierte en protagonista de unos apartes fundamentales de representatividad social. El arte, paralelamente al crecimiento de esta realidad que esta organizándose como un poder alternativo, tiene también que organizar un nuevo concepto de unidad de relación y representación: surgen las estructuras de comunicación *mass media* y todo el sistema de representación que cuenta con otros medios y otros protagonistas, pero que sigue manteniendo diferencias, las artes propias de un sector culto representativo del poder y las representaciones de seducción y manipulación que siguen manteniendo a buena parte de la sociedad (como bien representaba el film futurista *Metrópolis*) como soporte y actividad motora de las estructuras de poder. La sociedad de consumo genera un espacio de relaciones sociales que posibilita el funcionamiento de la dinámica social y los privilegios de aquellos que logran colarse en el otro espacio privilegiado y menos manipulable, el que estructura el espacio de representación de la arquitectura culta cubista con todas sus artes de representación, diferenciadas de las populares.

El principio de degeneración del arte está en la medida en que cede a sus posibilidades de manipulación, en la medida que abandona su espacio propio de representación. La mezcla, arte- realidad, que tienen significados, medios y fines diferentes, al unificarse, situándose en un mismo plano de referencia los diferentes conceptos arte-realidad se invalidan mutuamente en su ambigüedad. EL arte pasa a ser mimesis de una realidad exterior, abandona sus leyes de producción, sus medios de intuición creativa, su memoria creativa. La realidad del arte se agota en el Realismo. El realismo de la vida cotidiana era diferente en la estancia de *Las Meninas* y en la propia vida temporal de Velázquez a la realidad expresada en su arte. Eran realidades diferentes. Tampoco Mozart, Rembrandt, Van Gogh, lograron equiparar su visión de la realidad con la visión del arte que representaban. Las vidas diferentes de la biología y del arte difícilmente cabalgan juntas si no es en la literatura y en el arte, ¿por qué iban a hacerlo ahora?, ¿cómo podría el arte evolucionar fuera de su espacio de relaciones y de orden, de su lenguaje, de sus leyes, de sus procedimientos?.

Si el arte de vanguardia creó un espacio simultáneo de interrelaciones dadaístas, (cubistas, surrealistas, expresionistas), posibilitando con ello un modelo mental y

social de representación, sin embargo, hay que distinguir ya en los tiempos que corren las diferencias y características que subyacen en los comportamientos diversos: Hay que diferenciar entre los espacios de representación de las artes, aquellos que pertenecen al sistema de seducción y producción dentro de la sociedad de consumo. Separar el espacio de unas artes destinadas a resolver en la inmediatez de la vida cotidiana dentro del sistema de unidad *mass media*, de aquellas destinadas a satisfacer y cubrir las necesidades en el espacio de la representación intelectual y espiritual.

La calidad de vida y sus manifestaciones culturales dentro de la sociedad de consumo, tienen su actividad y dinámica propia en el sistema ya elaborado de competencias (oferta-demanda). En este sentido se producen todo tipo de diseños y oficios artísticos que, como decimos, tienen competencia y dinámica propia.

Un porcentaje alto de la producción artística va encaminado a resolver y crear en esta dirección, dentro de la avalancha de imágenes y utilerías, propias de los mecanismos de diseño para la seducción al consumo (imagen corporativa, video, publicidad, cine, diseño objetual, decoración, etc.). Y cualquiera de las investigaciones en este sentido que pueden oscilar entre categorías puramente comerciales y categorías artísticas.

Otra dirección, por el contrario, en una línea propia de las funciones del artista en su compromiso social, es la producción e investigación dentro de las posibilidades de significados nuevos, a partir de materiales disponibles en el mercado, (video, cine, escultura, diseño, pintura, o cualquiera de los medios que posibiliten una creación fragmentada, significativa solo en un contexto exterior). La creación de fórmulas originales de representación que enriquezcan el diseño de interiores, la imagen o el amplio campo de los diferentes espacios públicos.

En esta dirección la escultura, pintura, arquitectura y diseño han modificado sus técnicas, métodos y conceptos de representación ajustándose a una estrecha conexión entre la producción, los materiales empleados y su funcionalidad y significancia en el espacio. Se conciben como parte articulada en un espacio de unidad exterior.

Este doble dirección *mass media* y arte del diseño y la representatividad del objeto (pictórico, escultórico) dentro del espacio urbano y social, tiene otro conducto que escapa a los anteriores mecanismos de integración de la obra como parte integrada en el espacio exterior (reduccionista): Aquellas obras que cuentan con un espacio cerrado. Las representaciones que se marginan del espacio de la realidad y constituyen su espacio autónomo de relación y producción.

Sus características son: activarse en un espacio autónomo de ritmo, unidad, articulación y relación. La formación de unidades con identidad particular dentro del conjunto total de la representación. Parten de anteriores presupuestos idealistas iniciados dentro de las dialécticas del Abstractismo cubista, surrealista o expresionista (figurativo o abstracto).

El procedimiento puede también contar con medios posibilitados por la tecnología o los recursos más tradicionales de la pintura, escultura, etc. Este espacio autónomo de representación unitaria produce dentro de sus mecanismos propios, al margen de la realidad, todo el despliegue de producciones de arte total (fotografía, vídeo, cine, pintura y escultura -figurativa o abstracta, realista o surrealista-, música, teatro, etc.). Generan, como decimos, una realidad cerrada en su dinámica interna de representación. No dirigen su representatividad hacia el espacio de la realidad, sino hacia el espacio individual (intelectual, mental). No suponen fragmentos de representaciones figurativas o abstractas, sino estructuras compactas y acabadas en ellas mismas.

Estas diferencias establecidas separan los comportamientos de artes que participan de un espacio de la realidad y son consecuencia de esta necesidad trascendental en el espacio urbano, natural o arquitectónico, de aquellas otras que surgen trascendiendo en su espacio propio (representativas de un espacio íntimo, individual, mental). Nada tienen que ver unos comportamientos artísticos con otros, aunque se resuelvan ambos en estilos y directrices semejantes. Lo que diferencia una obra de otra es su representatividad respecto al espacio, el haber sido concebidas en su naturaleza de parte o de totalidad. Por ejemplo, algunas esculturas de R. Serra situadas fuera de su espacio no son significativas, algunas pinturas de Tapies tampoco, algunas instalaciones de Beuys tampoco, etc. Por el contrario, es muy difícil que una obra concebida como totalidad pierda su identidad porque el contenido está produciéndose dentro de su propio espacio de representación, articulado en su propia realidad autoafirmativa y autotrascendente.

Lo objetos son significativos conforme a la función que cumplen en el espacio. Son partes integrantes del espacio de la realidad o de la representación y en este espacio tienen el sentido de su utilidad. Una cornisa, la basa de una columna, un mosaico, el respaldo de una silla, etc., desarticulados del todo arquitectónico que determina su realidad ¿de qué modo son realidad?, acaban siendo un objeto inservible en su particularidad, tan inservible como un hueso fuera del esqueleto, o una pieza de motor fuera de este. El Dadaísmo cumplió su función al desplazar el centro de atención del espacio cerrado de la representación al espacio abierto de la realidad, creó el interés en la simultaneidad de las partes que se conectan en el espacio de la realidad. Ahora estamos en ese espacio, recibimos la simultaneidad de información, la procesamos en nuestro espacio mental, somos activos y pasivos en la sociedad de consumo. Las instalaciones dadaístas han cumplido su misión. Ya no tiene sentido que W. Vostell escenifique un trágico accidente de aviación o automovilístico, los tenemos en la realidad. No es necesaria la violencia *happening* de Level o Mühl, está en la calle, en el espectáculo de la realidad. Aquello cumplió su función. Quienes no son capaces de sensibilizarse ante la evidencia mucho menos van a sensibilizarse ante las actuales pseudo-instalaciones, que a estas alturas parecen más un *toreo de salón*.

Evidentemente, existe tanto en la naturaleza, como en el espacio de la realidad, con o sin representación, y en el espacio del arte, un orden unitario, una estructura, llámenle como quieran, en que las partes adquieren su identidad, su realidad, y su sentido, fuera del cual, las partes se convierten en objetos absurdos o en objetos al margen, integrados en otra realidad, en otro contexto y si no es así, ¿cuál puede ser su realidad? Por ejemplo, tenemos una rueda fuera del automóvil, pero es la concepción total del automóvil lo que conforma la realidad, no solo de la rueda, sino del conjunto de todas las partes que lo integran. ¿Qué utilidad puede tener una rueda fuera de los engranajes? cae en la insignificancia. Lo particular es significativo respecto a la totalidad para y por la que surge. La parte se articula en su propio espacio por y para el que es significativo. Por eso no es muy ortodoxa la construcción de obras reduccionistas fuera del espacio total de la arquitectura o del paisaje en que han de integrarse.

El concepto de parte se implica en un orden determinado de espacio, homogéneo o heterogéneo, pueden entrar en estrecha relación naturalezas opuestas en un espacio común de relación. Por ejemplo, una obra escultórica que unifica hierro, cristal y madera, un fotomontaje dadaísta, una pintura o escultura abstracta reduccionista en su espacio arquitectónico de relación. Hay tantas posibilidades de espacios unitarios como posibilidades diversas de relación: el espacio arquitectónico, poético, escénico, musical, pictórico, etc.

La unidad viene determinada por pertenecer a un espacio propio relativo, a unas reglas propias de producción, a unas asociaciones posibles de materiales, etc.

Un espacio de representación puede darse en el interior de cualquier sistema de relación siempre que sea posible. Allá donde se consigan unas relaciones que sobrepasen el territorio de la realidad y alcancen el espacio de la representación. Un conglomerado ordenado de partes diferentes se articulan en el espacio operístico de R. Wagner, la mayoría de ellas pertenecen a espacios separados que se dan cita en un espacio común de representación que no está en el teatro, sino en la misma fuerza de conexiones e interrelaciones internas.

Una arquitectura puede articular en su interior toda una serie de diferentes concepciones artísticas, diseños industriales, etc. Producirse un espacio cerrado, relativo, consecuencia de cada una de las identidades particulares que tienen su existencia e identidad en su autoafirmación propia, pero también en su trascendencia espacial.

Los elementos que se activan y están integrados en un espacio de representación están generando el espacio, si esto no ocurre el elemento es desintegrador, invalida las funciones de otros elementos y puede desactivar la representación.