

El arte del rechazo: notas sobre la poética del No*

Luis Martín-Estudillo

UNIVERSITY OF IOWA

luis-martin-estudillo@uiowa.edu

Recibido: 26/02/2019

Aceptado: 01/10/2019

RESUMEN

Este ensayo ofrece una aproximación al variado tratamiento que la palabra *NO* ha recibido en las artes visuales desde que Marcel Duchamp realizara su *NON* en 1959. La negación explícita ha sido explorada en diferentes formatos y con variados sentidos por creadores que van desde Boris Lurie hasta Santiago Sierra, Bahia Shehab y Maurizio Cattelan. El texto analiza cómo sus recreaciones artísticas del *No* enfatizan las dimensiones políticas del rechazo, cuestionando realidades y concepciones que prevalecen en el arte y en otros ámbitos de nuestras vidas. Al mismo tiempo, estos trabajos crean nuevos lazos que se desarrollan en distintas direcciones, vinculando personas, ideas, arte e historia.

Palabras clave: rechazo, negación, compromiso, arte político, Marcel Duchamp, Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab, Maurizio Cattelan.

ABSTRACT. *The Art of Refusal: Notes on the Poetics of the No*

This essay proposes an approximation to the different ways in which the visual arts have dealt with versions of the word *NO* since Marcel Duchamp created his *NON* in 1959. This form of explicit negation has been explored in different formats and with myriad meanings by artists such as Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab and Maurizio Cattelan. I examine how their works emphasize political dimensions of refusal, questioning realities and notions that are prevalent in art as well as in other spheres. Their contributions also create new links that develop in several directions--associating people, ideas, art and history.

Keywords: refusal, negation, engagement, political art, Marcel Duchamp, Boris Lurie, Santiago Sierra, Bahia Shehab, Maurizio Cattelan.

SUMARIO

No somos de este mundo

De «El rechazo», de Maurice Blanchot, al *Non*, de Marcel Duchamp

El *NO!art*, de Boris Lurie, y el *NO, GLOBAL TOUR*, de Santiago Sierra

A Thousand Times No, de Bahia Shehab, y *L.O.V.E.*, de Maurizio Cattelan

Autor para correspondencia / Corresponding author: Luis Martín-Estudillo. Department of Spanish and Portuguese. 111 Phillips Hall. University of Iowa. Iowa City, Iowa, USA 52242-1323.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Martín-Estudillo, L. (2019) El arte del rechazo: notas sobre la poética del *No*. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 133(2), pp. 43-54. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-133-2.4>

* Artículo traducido del inglés. El texto original está publicado en *Debats. Journal on Culture, Power and Society. Annual Review 4*.

Nos dicen que no es fácil decir *No*. Es algo que muchos adultos necesitan volver a aprender, a pesar de que *No* es una de las primeras palabras que adquirimos al aprender a hablar. Parece que muchos niños, y la mayoría de los adolescentes, no tienen problemas para decirlo, al menos a sus padres. Más adelante en la vida, pronunciarlo se convierte en un desafío para algunas personas. Y como tantos desafíos hoy en día, este se ha comercializado, convirtiéndose en algo que se puede dominar con una técnica bien orientada, la cual, por supuesto, solo se puede adquirir adecuadamente si se compra el libro correcto. Algunos llevan el título de *El arte de decir no* y los lectores se acercan a ellos con fines de «empoderamiento individual».

Mientras cómo decir *No* ha sido el tema de muchos de esos manuales de autoayuda, el arte del *No* ha recibido menos atención. *No* es una palabra escueta pero poderosa que está literalmente en el centro de una serie de obras de arte relevantes, desde poemas y canciones hasta pinturas y esculturas. Aunque existen distintas implicaciones de su uso en diferentes medios, a veces casi se desvincula del lenguaje, convirtiéndose en una línea, en una sombra, en una plantilla...

Desde finales de la década de 1950, varios artistas han intentado hacer que el *No* tenga otro sentido y que recobre una calidad especial capaz de trascender el ámbito lingüístico. Como sugiere Michael R. Leaman, «cuando el lenguaje aparece en la pintura o el arte, podemos estar seguros de que la razón de esto va más allá de lo meramente estético [...] que las palabras aquí tienen un significado especial, uno más allá del lenguaje y la comunicación normales» (Leaman, 2010: 10). La inclusión explícita de palabras en el arte visual ha sido más evidente en dos períodos de tiempo diferentes y separados: antes de la invención de la imprenta y en la posmodernidad (Hunt, 2010: 17). En el caso específico del arte basado en el *No*, la estética llama la atención sobre las complejidades sociales del rechazo. En lugar de la reafirmación del individualismo que alimenta la industria de la autoayuda, estas manifestaciones artísticas del *No* tienden a enfatizar las dimensiones políticas de la negación. Sin embargo, al considerar el arte del *No* hay que te-

ner en cuenta que la negación es una opción difícil, al mismo tiempo que es un desafío que puede unir a muchas personas, empoderándolas como un colectivo basado en el rechazo. Las obras concebidas como negaciones, exaltando el *No* (o palabras de sentido similar), fomentan un fuerte sentido positivo de comunidad. Cuestionan realidades y concepciones que prevalecen en el arte y en otros ámbitos de nuestras vidas. Al mismo tiempo, estos trabajos crean nuevos lazos que crecen en diferentes direcciones, vinculando personas, ideas, arte e historia.

NO SOMOS DE ESTE MUNDO

En 1963, el popular cantante y compositor español Raimon (nacido en 1940, como Ramón Pelegrero Sanchis) escribió una canción con el título «Diguem no» (Digamos no). Pronto se convirtió en algo cercano a un himno para aquellos que se oponían a la dictadura franquista, incluidos aquellos que no hablaban catalán (el idioma de la letra de la canción). Aunque no podían entender el resto del mensaje, el *no* recurrente era inconfundible para cualquier oyente.

Un par de cosas se destacan en la canción simple pero poderosa de Raimon. Una es que enfatiza el rechazo no solo como una forma de antagonismo, sino también —quizás de manera más importante— como un elemento de comunión. Raimon se da cuenta de la oportunidad que proporciona la cercanía física o espiritual de su público y comienza la canción con «Ara que som junts» («Ahora que estamos juntos»). Continúa alzando su voz contra el poder arbitrario, la violencia, la pobreza y el encarcelamiento de personas por razones políticas. Para evitar la censura del régimen, Raimon evitó especificar las identidades de las víctimas o los culpables, una ambigüedad que refuerza la validez de su canción para muchos contextos diferentes de opresión.

A todo esto, Raimon dice *No* y, en una actuación pública, hace que el público se una a su canto repitiendo *No*. El efecto que produce es como una ora-

ción, o un coro, diciendo que algo al unísono con otras personas diluye la individualidad y crea una relación especial que da forma a un grupo. Un rechazo compartido, un *No* unificado, intensifica esa unión. Al mismo tiempo, cuando decimos *No* a algo juntos es una declaración de antagonismo compartido: la unión creada en torno al *No* acentúa nuestro propio sentido de comunidad. Esto, por supuesto, puede salir muy mal cuando ese «otro», generado por el rechazo, es otro grupo humano o individuo construido como un enemigo o una amenaza. Sin embargo, este no es el caso de la canción de Raimon, que fomenta sentimientos fraternos.

Incluso en apariencia, a un nivel lingüístico muy superficial, el de la ortografía, el *No* puede parecer la raíz del pronombre plural en primera persona en lenguas romances derivado del latín *nos, nobis*. Así, tenemos *nosaltres* en catalán, *nosotros* en español, *noi* en italiano, *nós* en gallego y portugués. Hay algo del *No* en estos pronombres que se refieren a un grupo en el que está incluido el hablante. Sin embargo, no es un hecho etimológico, porque el origen de la palabra *No* no está relacionado con el origen latino de las formas románicas actuales entre nosotros. Esta etimología falsa que une el adverbio de negación y el pronombre puede llegar muy lejos poéticamente, pero no lingüísticamente. Y, sin embargo, la mayoría del arte está más cerca de la poesía que de la lingüística.

Raimon concluye su canción diciendo que «Nosaltres no som d'eixe món» («Nosotros no somos de ese mundo»). El hablante en la letra y el público implícito se distancian del dominio en el que viven. ¿Qué mundo es ese en que él y los compañeros para los que canta rechazan en el *No* compartido? «Ese mundo» es uno que los atrapa y que debe ser rechazado porque es corrupto e injusto. Su injusticia fue evidente para la generación que llegó a la mayoría de edad a principios de la década de 1960 con un renovado sentido de justicia social y, en el caso específico de España, una creciente conciencia política que los empujó a cuestionar los fundamentos morales e históricos de la dictadura de Franco. El contexto político en el país natal de Raimon ha

cambiado mucho desde entonces, pero el mensaje de la canción todavía tiene relevancia hoy también a nivel mundial. Es un mensaje que no solo afirma una negación de la realidad, sino que también abre la pregunta sobre las alternativas.

Enfrentar al mundo con un *No* implica tanto un reconocimiento de su realidad como una oportunidad para su transformación. Slavoj Žižek afirma que «la filosofía comienza en el momento en que no aceptamos simplemente lo que existe como dado (...) sino [cuando] planteamos la pregunta de cómo es que lo que encontramos como real también es posible. Lo que caracteriza a la filosofía es este «paso atrás» de la realidad a la posibilidad» (Žižek, 1993: 2). En otras palabras, el pensamiento más original y poderoso surge cuando hacemos un esfuerzo por ver lo que hay —las estructuras en las que existimos, el mundo en el que estamos— no como algo natural, necesario o ineludible, sino como el resultado de elecciones históricas que podrían haber sido diferentes y que aún pueden modificarse. Este «paso atrás» no es exclusivo de la filosofía. Añadiría que ciertas obras de arte son fecundas «objetos teóricos» (como los llama Mieke Bal, siguiendo a Hubert Damisch) que pueden resultar muy productivos de manera similar, porque nos permiten profundizar la concepción de lo real como una posibilidad entre muchas. Cuando involucramos estas obras de arte por completo, considerando sus ricas condiciones de producción, circulación y recepción, «surge un proceso de pensamiento colectivo convincente». (Bal, 2010: 7)

El arte, en este caso, lo que yo llamo el arte del rechazo —del cual las diferentes obras centradas en el *No* son un buen ejemplo— puede generar una nueva mirada al mundo, abriendo una brecha en la realidad existente que permite que existan o se imaginen nuevas posibilidades. Muy recientemente, el filósofo Santiago Zabala advirtió que, en su opinión, «se necesita una fuerza estética para librarnos de nuestra tendencia a ignorar las "paradojas sociales" generadas por los marcos políticos, financieros y tecnológicos que nos contienen». (Zabala, 2017: 5). El arte (incluida la literatura) y la filosofía son fuerzas con

el potencial de crearse a partir de formas establecidas de pensamiento y actuación. Ponen una distancia crítica entre nosotros y los lugares comunes que preservan la forma en que son las cosas, los marcos que constriñen nuestras vidas y evitan el tipo de cambio que favorece a muchos y no a pocos. «No, no somos de ese mundo», cantó Raimon. La aparición de nuevos mundos requiere muchos *Noes* fuertes destinados al viejo mundo. *Noes* que unen a las personas y las envían en nuevas direcciones. Algunos artistas contemporáneos han explorado la fuerza estética y política de esta negación más directa. Sus enfoques tienen una historia con más de medio siglo de existencia.

DE «EL RECHAZO», DE MAURICE BLANCHOT, AL *NON*, DE MARCEL DUCHAMP

Apenas cuatro años antes de que Raimon comenzara a cantar su *No*, el escritor e intelectual público francés Maurice Blanchot (1907-2003) publicó un texto titulado «Le refus» («El Rechazo»). Este breve ensayo, que apareció en octubre de 1958, en el segundo número de la efímera revista *Le 14 Juillet* —una fecha de evidentes resonancias revolucionarias— es tanto un manifiesto como una poética del rechazo.

En ese momento, Francia se encontraba en un estado de gran agitación política, en gran parte debido a las tensiones asociadas a su control colonial sobre Argelia. La motivación inmediata de Blanchot para escribir «Le refus» fue expresar su oposición al regreso al poder del general Charles de Gaulle, quien unos meses antes había llegado a la jefatura del gobierno, en palabras de Blanchot, «porté, cette fois, non par la Résistance, mais par les mercenaires» («llevado, esta vez, no por la Resistencia, sino por los mercenarios») que luchaban contra quienes buscaban la independencia de Argelia (Blanchot, 1971: 131, n. 1). Sin embargo, Blanchot no menciona al General de Gaulle por su nombre en la versión original de su texto, que así trasciende su función inicial como comentario político. Hoy en día, como en aquel entonces, puede leerse también como un abrazo más amplio

de lo que el autor llama «la force du refus» (Blanchot, 1971: 130) («la fuerza del rechazo»).

Para Blanchot, el rechazo es un tipo de poder que une a las personas y quizás, de esa manera contraintuitiva, produce una nueva afirmación. «Les hommes qui refusent et qui sont liés par la force du refus, savent qu'ils ne sont pas encore ensemble. Le temps de l'affirmation commune leur a précisément été enlevé. Ce qui leur reste, c'est l'irréductible refus, l'amitié de ce Non sure, inébranlable, rigoureux, qui les tient unis et solidaires» (Blanchot, 1971: 130) (« Aquellos que niegan y que están obligados por la fuerza del rechazo saben que aún no están juntos. El tiempo de la afirmación común es precisamente lo que les ha sido arrebatado. Lo que les queda es el rechazo irreductible, la amistad firme basada en el inquebrantable y riguroso *No*, que los une y determina su solidaridad»). Blanchot continúa afirmando que el rechazo es una obligación moral, cuya dirección es más clara en algunos casos que en otros. Sugiere que en algunas ocasiones es obvio que uno debe rechazar el statu quo. Estaba muy claro que la ocupación alemana exigía la negativa de cualquier ciudadano decente; pero la necesidad de rechazar lo que representaba el supuesto orden alternativo del Mariscal Pétain en Vichy (nombres que el autor se niega a mencionar) tal vez no se percibió tan claramente en ese momento. Del mismo modo, rechazar a De Gaulle en 1958 era una opción incierta, ya que el general ofrecía una salida pragmática de una situación política difícil. Por lo tanto, escribe Blanchot, «Ce que nous refusons n'est pas sans valeur ni sans importance. C'est bien à cause de cela que le refus est nécessaire. Il y a une raison que nous n'accepterons plus, il y a une apparence de sagesse qui nous fait horreur... refuser n'est jamais facile» (Blanchot, 1971: 130-1) (Lo que rechazamos no carece de valor o importancia. Esto es precisamente la razón por la que es necesario el rechazo. Hay una especie de argumentación que ya no aceptaremos, hay una aparición de sabiduría que nos horroriza... el rechazo nunca es fácil).

Hoy, seis décadas después, nos enfrentamos a muchas otras realidades que son completamente incepta-

bles, como, por ejemplo, la violencia de género. Sin embargo, de alguna manera, otras se toleran como males «menores» o «inevitables». Tal es el caso de la desigualdad, en términos generales; o una reforma tributaria que puede poner más dinero en los bolsillos de los ciudadanos ahora, pero a expensas futuras del muy necesario bienestar social; o el funcionamiento real y la dirección de las instituciones como la Unión Europea, que según muchos necesita cambiar para estar más cerca de las necesidades y esperanzas de las personas. Por lo tanto, el rechazo a menudo implica rechazar opciones aparentemente «aceptables» que no se resisten a un examen más detallado. Y, por desgracia, esto no es lo más cómodo ni lo más fácil de hacer. Por lo tanto, según Blanchot, «nous devons apprendre à refuser et à maintenir intact, par la rigueur de la pensée et la modestie de l'expression, le pouvoir de refus que désormais chacune de nos affirmations devrait vérifier» (Blanchot, 1971: 131) (debemos aprender a rechazar y mantener intacto este poder de rechazo, por el pensamiento riguroso y la modestia de expresión que cada una de nuestras afirmaciones debe evidenciar de ahora en adelante). Volveré al tema de la «modestia de expresión» de la negativa que el sobrio *No*, esa palabra directa y sucinta, promueve.

La propuesta de Blanchot genera preguntas sobre la naturaleza del rechazo. Para él, el rechazo es poder; sin embargo, no está claro qué tipo de poder es, ni para qué debe usarse. Hemos visto que no es pasivo, porque puede unir a las personas a través del activismo, lo cual requiere un trabajo que a menudo es arduo, pero poco se dice sobre su naturaleza. Establece los fundamentos de la afirmación, que podrían verse como la raíz de una esperanza nueva, aunque difícil de alcanzar. Tal vez esta vaguedad del «poder del rechazo» que Blanchot menciona está en el centro de las posibilidades que abre para importantes manifestaciones artísticas de las últimas décadas. La palabra *No*, probablemente la expresión más directa de rechazo en Occidente, ha sido explotada con este propósito de generar una expectativa de cambio social, no solo de la literatura (e incluiría letras de canciones como las de Raimon en este ámbito), sino también en las artes visuales.

Hoy, sin embargo, es importante volver a examinar la aparente sencillez de la negativa del *No*. A primera vista, un *No* es completamente unívoco en su significado. Es la forma más corta y directa de rechazar algo, incluso algo tan amplio como un mundo entero, que un *No* elevado por el arte puede intentar hacer. Y, sin embargo, lo que esperamos actualmente del arte no son respuestas claras. Si tomamos las obras de arte como soluciones definitivas, es posible que no hayamos captado el poder evasivo, pero aún mayor del arte, es decir, su capacidad para generar incertidumbres y preguntas capaces de perturbar nuestro mundo.

Según Verena Krieger, la ambigüedad es un aspecto esencial, incluso «normativo», en la estética de la mayoría del arte actual; pero es igual de fundamental para la activación de su potencial político. La apertura semántica, aceptada o enfatizada por la falta de pautas interpretativas de los artistas, se aleja de los mensajes propagandísticos. De hecho, al contrario de lo que puede parecer a primera vista, el *No* singularizado también es extremadamente ambiguo. Su aparente simplicidad es engañosa. La mayoría de las obras de arte centradas en el *No* no pueden considerarse una negativa directa.

Como sabemos, al menos desde la década de 1960, tradicionalmente nuestros sistemas de pensamiento se han construido sobre dualidades: hombre / mujer, blanco / oscuro, centro / periferia, etc. Se entiende que el primero de cada par es superior al segundo. Estos binarios, por supuesto, reducen la infinita complejidad del mundo a un marco muy pobre y simplista. Puede parecer que los *Noes* respaldan una de las dicotomías más primitivas (sí / no) y, con un movimiento audaz, desmontan su jerarquía para reclamar la superioridad del *No*. Sin embargo, las propuestas artísticas más sofisticadas tienden a evitar tales reversiones simplistas. La manera en que se declaran estos *Noes*, en formas que son fundamentalmente ambiguas, evita caer en otro de esos acoplamientos binarios: *sí / no*, o, en este caso, más bien *no / sí*, ya que el primer elemento es dotado de las mejores connotaciones. Muchos artistas que han

trabajado en el último medio siglo fomentan nuevos tipos de asociaciones. Cada uno de ellos rechaza un conjunto de condiciones que limitan la libertad, pero también, y quizás esto es lo más importante, estos *Noes* ofrecen una apertura a algo más. En muchos casos, esa otra cosa es una invitación a reafirmar el valor de lo comunitario.

Volveré sobre ese tema más tarde. Primero, puede ser útil analizar brevemente la historia del *No*, aislado y patente, comenzando con Marcel Duchamp, cuya contribución conforma la base de muchas de las prácticas artísticas actuales. Como es bien sabido, Duchamp fue notorio por su rechazo radical a las antiguas Bellas Artes, y creó una nueva forma de entenderlas. Esto se hizo evidente cuando exhibió o, más bien, trató de exhibir su obra *Fountain*. Esta pieza, creada inicialmente en una fábrica como un urinario de hombres, fue rechazada por la Sociedad de Artistas Independientes cuando Duchamp la presentó en su exposición inaugural en Nueva York en 1917 bajo el seudónimo «R. Mutt». La obra, con su rechazo implícito de la tradición y el de los colegas del artista, abrió un nuevo periodo en la historia del arte, en el que aún vivimos. Y aunque trajo consigo todo un cambio de paradigma, en cierta medida, *Fountain* puede verse como una iteración ejemplar de esa «modestia de expresión» que Blanchot demandaba.

En agosto de 1959, solo unos meses después de que Blanchot publicara «Le refus», Duchamp volvió a tomar algo ordinario de la vida cotidiana y lo presentó como una obra de arte. Esta vez fue la palabra *Non*, esa negación que tanto usamos casi sin darnos cuenta. Su *Non* se utilizó como portada de un libro de poemas de Pierre-André Benoit titulado *Première Lumière* (Primera Luz). Este grabado presenta tres letras que son al mismo tiempo frágiles y poderosas. La palabra es tenue, con las líneas finas, inscritas a mano, con las letras separadas. Y resulta, sin embargo, dominante, vigorosa. Las letras mayúsculas se estiran para ocupar el rectángulo central de arriba a abajo, dispuestas juntas para ofrecer su mensaje de negación primitivo y autoritario. Para Arturo Schwarz,

«la palabra de una sílaba»NON «personifica la filosofía de vida de Duchamp, que es un claro rechazo de todas las restricciones académicas, todas las llamadas a la conformidad moral o estética»(Schwarz, 1997: 820). Pero el mensaje de Duchamp va más allá de un proyecto personal. Hay algo de eco bíblico en el título de la pieza: «En el principio, era la Palabra»; esta vez, la palabra no es otra que el *No*. Mientras que el arte del rechazo se presta a interpretaciones políticas de la actualidad, también puede sugerir otros temas con una dimensión comunitaria. Desde esa perspectiva, el *No* indicaría la negación primaria como base para lo social. Roberto Esposito ha señalado en sus sugerentes escritos sobre el origen de la comunidad (desarrollado a partir de la etimología de la palabra enraizada en el término latino *munus*, que significa «regalo», pero también «deuda» u «obligación»), que «lo público (*res publica*) es inseparable de la nada (*niente*). Es precisamente la nada que es nuestro terreno común (fondo)»(Esposito, 2010: 8). En este trabajo de Duchamp, la creación se refunda en lo que a primera vista no es un modo constructivo y positivo sino una negación. *No* obstante, esta negación es fructífera (como lo demuestra su proge- nie artística). La primacía de esta palabra finamente inscrita, este tenue rayo de luz negra, ilumina el camino para los *Noes* más audaces que han estado surgiendo aquí y allá desde que Duchamp grabó el suyo, fuente originaria.

EL *NO!ART*, DE BORIS LURIE, Y EL *NO, GLOBAL TOUR*, DE SANTIAGO SIERRA

En 1959, cuando creó la ilustración de la portada de *Première Lumière*, Duchamp había vivido en Nueva York de forma intermitente durante más de cuatro décadas. En ese mismo año, en la misma ciudad, un grupo de artistas se unieron a ese rechazo. *NO!art* fue un movimiento marginal activo a principios de la década de 1960 en la escena artística de Nueva York, precisamente cuando la ciudad estaba «robando la idea del arte moderno», como lo expresó Serge Guilbaut. El grupo ha sido tildado como «una versión políticamente comprometida del Pop Art»(Kraus, 2017: 7).

Su principal exponente fue el refugiado Boris Lurie, quien había nacido en 1924 en Leningrado y creció en Riga, Letonia, en el seno de una familia judía. Las mujeres de la misma fueron asesinadas en los bosques de Rumbula, junto con otros 25,000 judíos, en su mayoría mujeres y niños, en dos días del otoño de 1941. Contra todo pronóstico, Lurie y su padre sobrevivieron a varios campos de concentración. Fue allí donde Lurie forjó los fundamentos de su educación artística (Kraus, 2017: 7). A finales de la década de 1940, Lurie se mudó a Nueva York, donde comenzó a explorar el impacto del Holocausto a través de su arte. Esta no era una opción popular en una sociedad que quería olvidarse de la guerra y seguir adelante. A finales de la década de los cincuenta, después de un período en París, Lurie estaba trabajando nuevamente en Nueva York con sus amigos y colegas Sam Goodman y Stanley Fisher. Con el apoyo de la galerista Gertrude Stein, crearon *NO!art*, una propuesta que denunciaba los peligros de una sociedad que evolucionaba hacia nuevas pero menos conspicuas formas de fascismo. Como otras manifestaciones estéticas del rechazo, *NO!art* abarca el rechazo de las formas sociales de opresión. También impugna aquellas prácticas artísticas que percibían como ornamentales y complacientes con ellas, o ajenas a esas realidades conflictivas como el consumismo, el racismo, el sexismo, el populismo, el culto a la personalidad, el anti-intelectualismo, etc.

Como una forma de expresar su negativa, Lurie abrazó el *No* y, durante varios años, lo hizo visible una y otra vez, en muchos formatos, generalmente en obras basadas en pintura y collage. Los *Noes* de Lurie conectan lo fácilmente aceptado con el más extremo ejemplo de modernidad que salió mal: el fascismo. Sus obras de negación nos recuerdan la necesidad de rechazar ciertas realidades que son tolerables e incluso deseables para muchos de nosotros. Para Lurie, sin embargo, esconden u ocultan realidades que él y sus amigos en el *No* consideraron muy cercanas a una nueva encarnación del fascismo. Los *Noes* de Lurie constituyen un rechazo de formas de vida que al mismo tiempo generan y ocultan lo que algunos pensadores han denominado «violencia lenta» y otros llaman «fascismo maduro», o, figuradamente,

FBI: *Fascismo de Baja Intensidad*, como lo ha caracterizado el poeta y pensador español Antonio Méndez Rubio (2015).

El *No* se convierte en el motivo y tema principal de Lurie en una serie de obras sobre lienzo y otros materiales «pobres», como el cartón. Todo ello provoca en el espectador una sensación de rechazo absoluto. La obra de Lurie está impregnada por su historia personal y su refutación deliberada de una sociedad que parece florecer sobre los mismos principios que llevaron a la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Entre las obras de Lurie de principios de la década de 1960 se encuentran maletas de cuero cubiertas con collage de papel y tela; estrellas amarillas de David; pintura al óleo multicolor y las inscripciones hechas con plantillas (entre las cuales algunos *Noes* son particularmente llamativos). Son maletas listas para viajar, un recuerdo conmovedor del desplazamiento que, él y tantos otros, tuvieron que soportar. La línea entre los refugiados de guerra y otros inmigrantes es borrosa, como en la obra *NO, Love You (Immigrant's NO! Suitcase # 1)* de 1963, que recoge la negación, la estrella amarilla utilizada para identificar a los judíos bajo el dominio nazi, un recorte de periódico que muestra cuerpos masacrados, y una esvástica. En la mayoría del trabajo de Lurie se da una llamada a poner distancia de un mundo que no queremos como nuestro, como Raimon cantaría ese mismo año. Sin embargo, esta es una distancia que permite la perspectiva y proporciona la claridad de visión que conducirá a una respuesta sucinta y radical (*No*). Se entiende tanto como una forma de lidiar con un pasado traumático como una señal colocada allí para guiarnos hacia el futuro. Por tanto, es una herramienta para la supervivencia.

Mientras el arte de Lurie parte de una esfera muy personal, la obra *NO, GLOBAL TOUR* de Santiago Sierra lleva el rechazo desde esa dimensión privada de Lurie (que era casi un secreto, ya que después de 1970, Lurie apenas exhibió su arte) a una muy pública. Así, Sierra mostró una gran escultura portátil de la palabra *NO* en diferentes lugares, cada uno con diferentes sentidos políticos. Sierra (Madrid, 1966)

es más conocido por su incisivo trabajo sobre las formas en que la economía afecta a las relaciones humanas en todos los niveles. En relación con esta preocupación, su arte aborda temas como la parcialidad de los medios, el conformismo cívico y el carácter absurdo y explotador de muchas formas de trabajo. No es sorprendente que su arte ya se haya relacionado con el de Lurie (Kugelmann, 2016: 115).

Un espíritu de rechazo colectivo anima el *NO, GLOBAL TOUR* de Sierra, un proyecto que comenzó en 2009. Sierra primero realizó una gran escultura de madera de la palabra *NO* con la tipografía Arial que pesaba media tonelada y medía unos 2 metros de altura por 4 metros de ancho. Se podría decir que estas dimensiones crean una tensión entre la «modestia de expresión» que Blanchot exigió y la arrogancia del tamaño de la obra. Más tarde, se construyeron otros dos *NO* del mismo tamaño, uno en Canadá y otro en mármol de Carrara, bastante más pesado. En sus diferentes materializaciones, la pieza fue llevada a diferentes lugares del mundo, principalmente por Europa y América. Se colocó en varios contextos: barrios residenciales ricos y pobres, áreas industriales, distritos comerciales y lugares de gran relevancia institucional. Por ejemplo, fue llevado a Bruselas, donde se ubicó cerca de la sede de la OTAN y de los edificios de la Unión Europea. En la ciudad de Nueva York, la escultura se emplazó en sitios como Wall Street, la sede de la ONU y el Rockefeller Center. Otros lugares resultaban menos memorables. Inevitablemente, cada contexto sugiere un significado diferente que el *NO* puede tener. Algunos de los lugares también competían por la atención de los espectadores, junto con todos los otros abundantes estímulos de los entornos urbanos.

Los movimientos de la pieza fueron documentados en una especie de «road movie» que iba en contra de la mayoría de las convenciones del género. La película de Sierra es en blanco y negro, sin música ni diálogo. En sus aproximadamente dos horas de duración, no se escucha una sola palabra. El personaje principal, por supuesto, es el *NO*. Lo que los espectadores ven en la pantalla durante la película

es el equipo que trabaja para hacer la escultura, las fricciones y los flujos en su transporte, el fuerte contraste en los lugares (desde los paisajes industriales hasta los distritos urbanos ricos) y las reacciones de las personas que se la encuentran. Las reacciones van desde la indiferencia hasta la curiosidad, que es la que parece inducir al público a fotografiar la pieza con el teléfono móvil.

Además de este trabajo, Sierra ha presentado otras obras que tenían la palabra *NO* en su núcleo: por ejemplo, *NO projected above the Pope*, una pieza de acción en colaboración con el artista alemán Julius von Bismarck, que tuvo lugar durante la misa que el pontífice celebró en la Jornada Mundial de la Juventud en Madrid (2011); o una gran lona con las dos letras en blanco sobre un fondo negro, colgada en un área comercial en Linköping, Suecia, en 2012.

Sierra no hace explícito lo que rechazan sus *Noes*. El título del trabajo más antiguo (*No, Global Tour*) apunta a un rechazo que es global en el sentido geográfico a medida que viaja por todo el mundo, pero también en el sentido de totalidad. Su *NO* es absoluto, global, aparentemente una negación de todo. Incluso se niega a sí mismo como una escultura, pues las esculturas, al menos en principio, son inmóviles. La desesperación o enojo de Sierra por el estado de las cosas parece ser tal que aboga por empezar de cero. Sin duda, un impulso nihilista anima este trabajo; pero también, una voluntad clara de comunicarse al nivel más básico, con un potencial de comprensión prácticamente universal. El *NO* es un mensaje cuyo significado claro es un rechazo muy primario, pero también está abierto para que el espectador lo complete; pretende involucrarlo más allá de tomarse una selfie. «¿A qué le dices *NO*?», puede preguntar el espectador a la obra. Con su franca apertura semántica, la respuesta del trabajo sugiere una pregunta en la misma dirección: ¿Qué es lo que tú rechazas?

Más allá de su trabajo en el *No*, Sierra se ha mantenido muy activo en su compromiso creativo con el rechazo. Su *Cono negro. Monumento a la desobediencia civil* (2012) conmemora las protestas del pueblo is-

landés contra las medidas que su gobierno pretendía tomar después del colapso del sistema financiero del país en 2008. La pieza de Sierra es un monolito de seis pies de altura ubicado frente al parlamento islandés. La roca aparentemente está abierta por un cono negro metálico. La fractura del monolito fue el resultado de una *performance* que llevó a cabo Sierra con varias cuñas. El cono, que recuerda al capirote o sombrero puntiagudo que la Inquisición usó para estigmatizar a sus víctimas (representado por Francisco de Goya en varias obras), se colocó más tarde. Se podría decir que simboliza el poder de las víctimas maltratadas para crear fisuras en un sistema que no es tan sólido como parece.

Como Sierra es uno de los pocos artistas españoles contemporáneos con una talla mundial reconocida, las instituciones de su país lo han aclamado como un destacado representante de la creatividad de la nación ibérica. Sin embargo, Sierra declina servir a cualquier gobierno o ayudar a promover los intereses de cualquier nación. En 2010, la administración española (en ese momento dirigida por el Partido Socialista) intentó otorgarle el Premio Nacional de Artes Plásticas. Con lo que suponía una decisión sin precedentes en la historia del premio, Sierra rechazó el galardón y los treinta mil euros que lo acompañaban. La carta de rechazo de Sierra al Ministerio de Cultura declaraba que el premio obliga al adjudicatario a trabajar en beneficio de la administración. El último párrafo de la misiva decía: «No somos todos el Estado. El Estado es usted y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues soy un artista serio» y llegaba a la conclusión: «No señores, *No, Global Tour.*» Sierra luego «elevó» su carta de rechazo al estado de obra maestra, poniendo una copia enmarcada de la misma en venta en la Feria de Arte de Turín 2011 por el mismo monto del premio.

A THOUSAND TIMES NO, DE BAHIA SHEHAB, Y L.O.V.E., DE MAURIZIO CATTELAN

A veces, por lo tanto, un artista es intencionalmente explícito sobre el supuesto objeto de su rechazo. Ese

es el caso de Bahía Shehab y su obra *A Thousand Times No* (Mil veces *no*). En 2009, esta artista egipcio-libanesa nacida en 1977 fue invitada a participar con una pieza en una exposición en Alemania que conmemoraba el centenario de la primera exposición de arte islámico en Europa. Shehab reunió mil formas visuales diferentes del *lam-alif*, que representa la palabra «no» en árabe. Fueron escritos, impresos, cosidos, moldeados, y grabados durante los últimos catorce siglos en una variedad de fuentes, desde jarrones y lápidas hasta libros y paredes de muchos lugares diferentes de todo el mundo.

El trabajo de Shehab comenzó como una negación de un mundo que, en su opinión, la rechaza como mujer musulmana. En un texto que acompaña al proyecto, publicado más tarde en un voluminoso libro, Shehab declara:

Cuando quieres negar todos los estereotipos que se te imponen y que intentan definir tu papel en el mundo. Cuando quieres rechazar casi todos los aspectos de tu realidad. [...] Cuando quieres negar todas las acusaciones que van asociadas con tu identidad. Cuando quieres negarte a ser un imitador o seguidor de Occidente, también rechazas la interpretación regresiva de tu herencia. «Mil *Noes*» no son suficientes. (Shehab, 2010: 6)

Su postura de rechazo y al mismo tiempo de autoafirmación queda lo suficientemente clara en esas frases. Yo añadiría que su trabajo nos recuerda la existencia de toda una historia eclipsada. Los *Noes* de Shehab recopilados son, en cierto modo, una arqueología de una comunidad lingüística, cultural y religiosa que se extendió desde España a la India y China, y cuya memoria ha sido ignorada en muchos de esos lugares donde ahora está en minoría. Este legado ha sido negado con demasiada frecuencia y rechazado por las narrativas dominantes. Y, sin embargo, señala, entre otras cosas, la existencia de una tradición musulmana en Europa, que en el continente muchos descartan como si fuera algo completamente ajeno a su historia, cuando, de hecho, los europeos deben mucho a esa presencia y a los prolongados intercambios entre el cristianismo y el islam.

Shehab creó una gran cortina de plexiglás con hileras colgantes compuestas de mil cuentas cuadradas, una por cada *No* en árabe que recopiló. También los recogió en un libro, colocándolos cronológicamente, indicando los lugares donde los encontró, su material, y sus antiguos propietarios. El hermoso objeto de Shehab es la materialización de un proyecto de investigación sobre la historia tipográfica. Una puerta que podría abrirse para mostrar un rico pasado. Pero entonces, como sucede a menudo, el presente llamó a la puerta. Poco después de mostrar su pieza en Alemania, la agitación de la Primavera Árabe llegó a Egipto, produciendo un tsunami para el cambio social y político. El gobierno reaccionó con violencia y la artista decidió usar varios de los *Noes* que había recogido para protestar contra este giro de los acontecimientos. Pintó con spray algunos de ellos en espacios públicos de todo El Cairo, con diferentes mensajes de rechazo que condenaban el despotismo de los gobernantes. Los grafiti, hechos con plantillas, expresaban varios rechazos: «No al gobierno militar», «No a un nuevo faraón», «No a la violencia», «No a la quema de libros», «No a la desnudez de las mujeres con velo», entre otros. Cada uno de los mensajes de Shehab fue una respuesta a abusos específicos por parte de las autoridades. Las antiguas inscripciones que había reunido para la exposición en Alemania fueron revividas cuando y donde más se necesitaban y contribuyeron al rechazo colectivo de la impunidad.

Los *Noes* de Shehab son un regalo (el latino *munus*) para la comunidad a la que pertenece. En 2016 fue galardonada con el Premio de la UNESCO-Sharjah de Cultura Árabe en reconocimiento a su trabajo, que llama a «que todos los sectores de la sociedad se unan y lo hagan en torno a una simple demanda de hacer justicia para todos», según el informe oficial del jurado. La artista pide al final del prólogo de su libro que se acepte «como munición para rechazar todos los poderes que intentan imponer lo que no se puede aceptar» (Shehab, 2010: 7). El imponente formato del volumen, con más de mil páginas, tapa dura y tamaño compacto de cuartilla, recuerda a un ladrillo u otro objeto listo para ser lanzado en una protesta.

El *No* es la pieza central de lo político, su fundamento y su expresión más clara y sucinta. De lo político, no de la política, al menos en los términos en que Chantal Mouffe los distingue. Para ella, lo político es «la dimensión del antagonismo (...) constitutiva de las sociedades humanas». Ella distingue esto de la política que, argumenta, se compone de las formas «a través de las cuales un orden es creado, organizando la convivencia humana en el contexto de la conflictividad proporcionada por lo político» (Mouffe, 2005: 9). El conflicto es, por lo tanto, inherente a la vida social, y la política no puede eliminarlo. Sin embargo, la política a menudo suprime el conflicto, escondiéndolo debajo de la alfombra, por así decirlo. Pero resurge constantemente, a veces en forma de arte. El arte del rechazo es esa porción especial del arte político que pone el centro de atención en esa «dimensión del antagonismo», en la inevitable conflictividad de nuestra existencia social. Sin embargo, no todo arte político es arte de rechazo. El Realismo Socialista, por ejemplo, es claramente arte político, pero rara vez se alinearía con el arte del rechazo.

Por lo tanto, un cierto grado de desacuerdo es algo que puede ser motivo de celebración, ya que contribuye a la vitalidad de las comunidades democráticas. La encarnación de esa postura ha comenzado a encontrar su camino hacia espacios simbólicamente relevantes, como fue el caso del monumento a la desobediencia civil de Sierra. Otras obras de rechazo monumental han aparecido recientemente bajo términos más ambiguos. En el centro de Piazza Affari, la plaza de Milán donde la Bolsa tiene su sede, hay una gran estatua hecha de mármol de Carrara, el mismo material que usaron Miguel Ángel y Bernini. Sin embargo, nadie confundiría esta escultura pública con una obra de estos maestros, ya que representa una mano con solo el dedo corazón hacia arriba, produciendo un gesto que generalmente se considera ofensivo e incluso obsceno, una «peineta». Tras un examen más detallado, se hace evidente que los otros dedos no están flexionados. Parecen cortados o consumidos por el tiempo. Si no fuera por los dedos cortados, se podría ver que la estatua muestra el infame saludo fascista. Eso resultaría apropiado al

emplazamiento, ya que la bolsa de valores de Milán tiene su sede en el Palazzo Mezzanotte, un edificio de 1932 que es un sello distintivo de la arquitectura fascista italiana. (Mezzanotte es el apellido del arquitecto que diseñó el edificio, pero también significa «medianoche», una palabra cuyas connotaciones más siniestras son bastante adecuadas para un palacio fascista).

La escultura lleva el título de *L.O.V.E.*, acrónimo de *Libertà, Odio, Vendetta, Eternità* (Libertad, Odio, Venganza, Eternidad). Fue creada en 2010 por el artista italiano Maurizio Cattelan (Padua, 1960). Debido a su ubicación en la *Piazza Affari* frente a la Bolsa de Milán, muchos asumen que la escultura de once metros de altura se refiere a la crisis económica que afectó a Europa, en particular al Sur, a partir de 2008. Sin embargo, se aprecian al menos dos lecturas diferentes del trabajo de Cattelan. Puede verse como un símbolo de la reacción de la «gente común» contra el sector financiero, contra los abusos de este y contra cómo se le protegió con fondos públicos durante la crisis del euro. O ante el hecho de que la escultura no mira a la Bolsa, sino a la plaza, se puede interpretar la obra como un mensaje contundente por parte de los brokers a los transeúntes: *jodeos*.

Inicialmente, se suponía que la estatua permanecería en la *Piazza Affari* por solo un par de semanas. Cattelan decidió donarlo a la ciudad con la condición de que adornara la plaza durante los próximos cuarenta años, otra manera de expresar un rechazo artístico con la intencionalidad de promover un sentido de comunidad. Nancy Spector ha señalado

que la obra es la culminación del «concepto de monumento cívico de Cattelan, que se niega a conmemorar o a agruparse en torno a las ideologías culturalmente aceptadas» (Spector, 2011: 59). Después de mucha controversia, el gobierno local decidió mantenerla allí. La monumental pieza de Cattelan difícilmente puede ser ignorada. La escultura celebra un gesto de rechazo marcado pero ambiguo. Invita a observarla con agradecimiento o con rechazo. Su presencia imponente es un recordatorio de la continuada relevancia de la inmediatez; de la diferencia sustancial entre lo «real» y una imagen en una pantalla; del aspecto físico requerido para reclamar el espacio público de los mercados siempre insaciables; de nuestra relación con los lugares que habitamos. Dada su apertura semántica, cada transeúnte tiene el desafío de darle sentido al monumento. Es un movimiento congelado, pero que hace que las personas se reúnan, cuestionen cosas y se muevan.

En octubre de 2012, para celebrar la donación, la *Piazza Affari* se transformó en un salón de baile con una banda que tocó durante horas para los bailarines espontáneos. Toda la ciudad de Milán fue invitada con entrada gratuita. Había comida callejera, y la gente bailó hasta la medianoche alrededor del *L.O.V.E.* marmóreo de Cattelan. Bailando con la música del rechazo, se crean y tal vez se reinventan los vínculos sociales. Al finalizar la música, a medianoche, frente al Palazzo Mezzanotte, los bailarines tal vez podrían hablar entre ellos. Una obra de arte los reunió en un rechazo armónico; luego dependía de ellos continuar la conversación, y seguir avanzando sobre la base de una incipiente afirmación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago y Londres: Chicago University Press.
- Blanchot, M. (1971). Le refus. *L'Amitié*, p. 130-131. París: Gallimard. Traducción al inglés por Zakir Paul en *Political Writings, 1953-1993* (p. 7). Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Esposito, R. (2010). *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Trans. Timothy Campbell. Stanford: Stanford University Press.

- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hunt, J. D. (2010). Introduction. En J. D. Hunt, D. Lomas y M. Corris (ed.), *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction* (p. 15-33). Londres: Reaktion Books.
- Kraus, E. (2017). Preface. En *Boris Lurie: Anti-Pop*. Nuremberg: Neues Museum.
- Kugelman, C. (2016). I Would Have Loved to Make Pretty Pictures... En *No Compromises! The Art of Boris Lurie* (p. 114-117). Berlín: Jewish Museum and Bielefeld: Kerber.
- Leaman, M. R. (2010). Preface. En J. D. Hunt, D. Lomas y M. Corris (ed.), *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction* (p. 7-13). Londres: Reaktion Books.
- Méndez Rubio, A. (2015). *(FBI) Fascismo de baja intensidad*. Santander: La Vorágine.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. Nueva York: Routledge.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nueva York: Delano Greenidge.
- Shehab, B. (2010). *A Thousand Times No: A Visual History of the Lam-Alif*. Amsterdam: Khatt Books.
- Spector, N. (2011). *Maurizio Cattelan: All*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications.
- Zabala, S. (2017). *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency*. Nueva York: Columbia University Press.
- Žižek, S. (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Luis Martín-Estudillo es catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Iowa (EE.UU.) e investigador afiliado de las Universidades de Minnesota (EE.UU) y Groningen (Holanda). Se especializa en cultura española, estudios europeos y estudios visuales. Es editor ejecutivo de *Hispanic Issues* y de *Hispanic Issues Online*. Ha recibido el Collegiate Teaching Award, el Dean's Scholar Award y el Collegiate Award de la Universidad de Iowa, así como dos becas del National Endowment for the Humanities. Sus últimos libros son *The Rise of Euroscepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018) y *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroscepticismo* (Ediciones Cátedra, 2019).

