

JACOB EMERY

EL ARTE DE LA IMPRONTA INDUSTRIAL

Vistas desde el aire, las extensiones de tierras de cultivo parecen cuadros abstractos, como los estampados de lunares producidos por la maquinaria agrícola de riego de pivote central en el oeste estadounidense o las vastas retículas electrificadas de las ciudades por la noche. Se trata de una observación que han realizado muchos escritores y numerosos pasajeros con asiento de ventanilla en días despejados. Una importante rama de la fotografía contemporánea consiste en panorámicas desde puntos de vista elevados de obras, cosechas de arándanos, minas a cielo abierto, etc., reconocibles como objetos únicamente gracias a la referencia de un pie de foto. «Los tonos cálidos y fríos de estos residuos de bauxita le recuerdan al artista J. Henry Fair un cuadro de Kandinsky», dice la explicación de la fotografía de Fair titulada *Transition*, una preciosa estela de residuos industriales característica de su serie *Industrial Scars [Cicatrices industriales]*. De manera semejante, el fotógrafo Georg Gerster seleccionaba las vistas para sus fotografías aéreas «principalmente en función de la calidad de su estructura visual, de la simetría de las estructuras urbanas, de las autopistas y de los aparcamientos, de los dibujos en forma de mosaico de los campos de cultivo que parecen *collages* de retales de múltiples colores»¹.

Cuando observamos el primer plano de un objeto, desde una gran distancia, o en un contexto radicalmente nuevo, nos vemos liberados del corsé del reconocimiento automático y somos capaces de experimentarlo de una manera sensual, como si se tratara de la primera vez. Percibimos como arte las infraestructuras industriales vistas desde el cielo por el mismo motivo que consideramos que un urinario es una obra de arte dentro de un museo: un cambio en la perspectiva puede transmutar cualquier cosa en un objeto artístico. «El arte es una manera de experimentar la creatividad», enfatizaba Viktor Shklovskii en su artículo «El arte como artificio». «El artefacto en sí mismo carece de importancia»². Esta explicación se enriquece

¹ J. Henry Fair, *Industrial Scars*, Arts House, Singapur, 19-30 de octubre de 2007. Sobre Georg Gerster, véase Margaret Dreikausen, *Aerial Perception. Earth as Seen from Aircraft and Spacecraft and Its Influence on Contemporary Art*, Filadelfia, Art Alliance Press, 1985, p. 17.

² Viktor Shklovskii, *Theory of Prose*, Elmwood Park (IL), Dalkey Archive Press, 1990, p. 6 [ed. cast.: *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971].

cuando consideramos que la poco familiar vista que podemos contemplar desde la ventanilla de un avión sugiere la magnitud del sistema económico que nos sostiene y al que contribuimos, sin que normalmente seamos sensibles al alcance transformativo de nuestras acciones. Al observar el origen de los huevos o la difusión de la energía eléctrica encarnados en un paisaje radicalmente modificado por los deseos y el trabajo humanos, la producción a gran escala se nos muestra como creatividad en su sentido más amplio, como la materialización de la voluntad humana.

Sin embargo, nuestra reacción estética frente a este paisaje esculpido no comprende únicamente la distanciadora producción de un extrañamiento, sino también la reproducción de lo familiar. Las formas geoglíficas bajo nuestra trayectoria de vuelo parecen «semejantes al arte» debido a que nuestro gusto ya ha sido educado por revolucionarios como Kazimir Malévich, quien escribió de manera explícita sobre la influencia de la perspectiva aérea en la estética del «espacio sin horizonte» del que dan prueba composiciones como su icónico *Cuadrado negro* de 1915³. *Avión volando*, su composición suprematista del mismo año, constituye una ilustración de estos principios en su disposición de bloques negros y naranjas; su posterior *Cabeza de un campesino* (1928-1932) demuestra, en la fuerte geometría de las tierras de cultivo del fondo, la continuidad entre las formas agrícolas y sus experimentos suprematistas, mientras que una formación de aviones en la parte superior del retrato sugiere el papel de una perspectiva aérea imaginada en el desarrollo de esa estética. El pionero de las intervenciones artísticas en la tierra, o *earthworks*, Robert Smithson, cuyas piezas frecuentemente constituyen en sí mismas metáforas de las incursiones que las industrias extractivas realizan en la tierra, ideó una obra de arte que habría de ser vista desde el aire como parte de una propuesta de diseño para un aeropuerto en Texas; Smithson falleció en un accidente aéreo en 1973 mientras inspeccionaba el terreno para un proyecto⁴. Junto a los artistas que han declarado abiertamente su interés por la perspectiva aérea podríamos mencionar a muchos otros cuyas formas hacen referencia de manera más sutil al urbanismo o a la agricultura industrializados, tales como las composiciones basadas en entramados de Piet Mondrian o los lienzos de manchas ocres de Mark Rothko.

Los dibujos de las calles en las ciudades, de los rectángulos de las tierras sembradas y en barbecho, son por lo tanto ya reconocibles como formas

³ John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 190. En cuanto a los escritos del propio Malévich sobre el tema, véanse especialmente los ensayos «De los nuevos sistemas en el arte / Estática y velocidad» (1919) y «Suprematismo» (1924-1926), ambos en Kazimir Malévich, *Malevich on Suprematism*, Iowa City, University of Iowa, 1999.

⁴ Robert Smithson, *The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 116. Dreikausen observa que los antiguos geoglifos indios de Ohio y California fueron descubiertos por aeronautas en el siglo XX: «dado que las figuras son de un tamaño tan enorme, no resultan reconocibles desde el suelo». M. Dreikausen, *Aerial Perception*, cit., p. 20.

artísticas, formas que previamente ya hemos encontrado sobre el lienzo. Haciendo una lectura diferente, sin embargo, el giro hacia las formas geométricas a gran escala no solo sugiere un interés de los artistas en el potencial desfamiliarizador de la perspectiva aérea, sino la reproducción consciente o inconsciente en sus obras de fenómenos sociohistóricos subyacentes, tales como la regularidad de la producción en serie o el impacto humano sobre el medio ambiente. Las teorías materialistas del arte más convincentes tienen mucho que ver con esta percepción de que el arte es una expresión metafórica de los hechos históricos concretos de la vida económica, junto a la cual avanza formando un tándem⁵. En las formas más avanzadas de este enfoque –yo mencionaría aquí *The Political Unconscious*, de Fredric Jameson, y *Para una teoría de la producción literaria*, de Pierre Macherey– las obras de arte se leen como proyecciones o representaciones de la vida económica en el superficial mundo de las formas culturales, que constituyen unas alegorías más o menos fragmentadas y distorsionadas de las fuerzas históricas y materiales⁶.

Parece que una versión del materialismo alegórico resulta para nosotros en este momento la estrategia interpretativa más convincente, pues es capaz tanto de dar cuenta de la intuida relación de necesidad entre la actividad económica y la producción artística –un artista que no tiene qué comer no puede vivir para crear arte; el arte se desarrolla a la par de los cambios sociales y tecnológicos– y de elucidar el contenido de obras de arte en todo el abanico de soportes y en todo el espectro que va de las altas esferas de la cultura a la cultura popular. Desde este punto de vista un cuadro de Mondrian, por ejemplo, refleja en su composición de rejilla el principio mismo de reproductibilidad inherente en la producción mecánica a gran escala.

¿Qué hacemos entonces con nuestra sensación de que las prácticas productivas son, por lo menos vistas desde un avión, en cierto modo ya artísticas por sí mismas? La relación metafórica entre la obra de arte y otros tipos de

⁵ Por ejemplo, Walter Benjamin escribe que «en una película, la percepción en forma de *shocks* quedó establecida como un principio formal. Aquello que determina el ritmo de la producción en una cinta transportadora es la base del ritmo de la recepción en la película», *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1968, p. 175 [ed. cast.: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1972].

⁶ Véase Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1981, especialmente pp. 29-33, en las que se compara la alegoría superestructural de la base con el sistema medieval de exégesis alegórica, y pp. 74-102, en las que se teoriza la relación existente entre los niveles simbólicos generados por un texto cultural y el absoluto, innarrativizable horizonte de la historia; y Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978 [ed. cast.: *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974], especialmente pp. 120-134, en las que se desarrolla la observación de Lenin de que Tolstói, en su contradictoria filiación a la cultura campesina y a la burguesía, produjo inconscientemente un «espejo de la Revolución rusa»; esto es, un documento de una sociedad solo apenas capaz de articular sus propias contradicciones internas, y todavía incapaz de concebir un mundo en el cual esos conflictos se suprimirían.

trabajo se vuelve aquí literal. Los artefactos de la vida económica no forman únicamente parte de una serie de crecientes expresiones de las condiciones de producción subyacentes, entre las cuales se encuentra el arte, sino que éstos se perciben en sí mismos como producciones artísticas: los surcos del arado y los cultivos plantados constituyen obras sobre el lienzo del planeta. Esta actitud ha sido expresada con una mayor urgencia en los márgenes del espectro ideológico y ha resultado especialmente atractiva para las pretensiones telúricas de la extrema derecha. Martin Heidegger, a través de metáforas de la cultura como cultivo, considera la obra de arte como una dialéctica entre la impenetrabilidad esencial de la cosa en sí misma, «la tierra», y el subjetivo «destino de un pueblo histórico»; el arte constituye la revelación del «todo» dentro de la relación existente entre una cultura dada y su hábitat tecnológicamente mediado en una tierra cultivada, tal como ejemplifica el cuadro de Van Gogh de un zapato campesino que contiene «los extendidos y monótonos surcos del campo»⁷. Este enfoque culmina en la imagen sentimental de un pueblo de campesinos y artesanos cuyo destino se materializa en el paisaje; una categoría que incluye implícitamente a otros pueblos, con destinos menores, quienes en el encuentro paradigmáticamente agrícola de la muda tierra y el expresivo mundo humano no se distinguen de las malas hierbas arrancadas, o de la tierra abierta en un desgarrar por el arado.

Por otro lado, la percepción del arte y de la economía como idénticos de manera literal, más que metafóricamente, si bien con una muy diferente valoración de la acción humana, resulta también importante en la visión izquierdista de un mundo producido históricamente mediante «el sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación de vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros»; tal como se articula en el *Manifiesto comunista*. Boris Groys ha descrito el intento de materializar este proyecto en la URSS como «la obra de arte total Stalin» [*Gesamtkunstwerk Stalin*]⁸. De hecho, Anatoli Lunacharski, el comisario soviético para la educación hasta 1929, defendía que el arte y el desarrollo económico son idénticos puesto que «la tarea del arte» consiste en revelar las «leyes generales del gusto artístico» y en «aplicarlas a una industria mecanizada todavía más descomunal que en el presente, a la construcción de la vida y de la realidad cotidianas»⁹. Lunacharski concebía la producción industrial como una forma, la forma ideal, de la actividad poética.

⁷ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Perennial Classics, 2001, pp. 47, 54, 33.

⁸ Karl Mark y Friedrich Engels, *Marx and Engels. Basic Writings on Politics and Philosophy*, Garden City (NJ), Doubleday, 1959, p. 12; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992, p. 3 [ed. cast.: *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-Textos, 2008].

⁹ Anatoli Lunacharski, *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*, Moscú, Izdatel'stvo Khudozhestvennaya Literatura, 1967. Traducción al inglés del autor.

Desde su perspectiva aérea artística, el coetáneo de Lunacharski, Malévich preveía una similar fusión de la industria y del arte, en la cual «el mundo natural estará tan extinto como el paisaje primigenio» y «una nueva actividad estética dará forma a un nuevo panorama. Nacen nuevos animales en nuestras fábricas modernas, coloreados de acuerdo con nuestro gusto, y se sueltan al mundo»¹⁰. Este arte revolucionario no es una mera imagen metafórica de la vida social; al contrario, los granjeros y los obreros de la construcción que reconfiguran el paisaje, los ingenieros genéticos que crían ganado «coloreado de acuerdo con nuestro gusto», *son* literalmente los artistas que dan forma al material del mundo. Incluso en la actualidad los artistas del capitalismo global expresan puntos de vista afines. Walid Raad, un artista de Nueva York que ha tenido un papel decisivo en el boicot al Guggenheim de Abu Dhabi, explicó su interés en las condiciones de trabajo de los obreros empleados en la construcción del museo recurriendo a una analogía entre dos tipos de trabajo equivalentes: «aquellos que trabajan con ladrillos y con cemento merecen el mismo tipo de respeto que los que trabajan con cámaras y con pincel fino»¹¹. La producción artística y otros modos de producción se fusionan en una única categoría de trabajo, un posicionamiento que desafía nuestra concepción de la obra de arte como un producto diferente de otras formas de trabajo.

Parece inadecuado hablar del arte como de una proyección esencialmente simbólica de las condiciones materiales para explicar nuestra percepción de una dimensión artística en los productos industriales. Nuestra insistencia en una perspectiva desde la cual la obra de arte y las otras formas de trabajo se fusionen en un único fenómeno denota algo no tan simplista como el considerar sencillamente la Tierra como un amplísimo lienzo sobre el cual la voluntad humana pintarrajea su gran obra maestra. En las páginas siguientes quiero exponer que la relevancia y el efecto estético de las obras de arte no depende únicamente de su capacidad para codificar, simbolizar o representar la base económica e histórica, sino que también deriva de su estatus de testimonio del más amplio proceso económico en el que participan y del que son resultado; pues ciertamente consideramos las obras de arte como tales en la medida en que son definidas por otros tipos de trabajo.

Lengua de signos

Una terminología a nuestra disposición aquí es la definición de comunicación de Roman Jakobson como la intersección de la metáfora (las relaciones de semejanza y de analogía) y de la metonimia (las relaciones de contigüidad o de causalidad). Nuestra concepción del arte como una re-

¹⁰ K. Malévich, *Malevich on Suprematism*, cit., p. 56.

¹¹ Citado en Nicolai Ouroussoff, «Abu Dhabi Guggenheim Faces Protest. Artists Seek to Help Labourers at Museum», *The New York Times*, 17 de marzo de 2011.

presentación de la vida económica estaría en línea con al función metafórica; nuestra percepción de éste como una huella de la producción económica, con la metonímica¹². Otra terminología, que cuenta con la ventaja de referirse específicamente a la fotografía, es la clasificación tripartita de los signos de C. S. Peirce: el *índice*, o «asociación por contigüidad», se refiere a su objeto a través de una conexión directa, del mismo modo que andar balanceándose indica un marinero o el nivel en un barómetro indica la presión del aire; el *icono*, o «asociación por semejanza», es una imagen o metáfora que sostiene una relación de parecido o de analogía formal con su objeto; y el *símbolo*, o significado «intelectual», es el signo arbitrario, convencional, como, por ejemplo, una palabra no onomatopéyica¹³. Podría parecer que la fotografía presenta un parecido icónico con su objeto, pero Peirce señala que las fotografías son índices, esto es, las huellas de la luz reflejada sobre una superficie tratada químicamente. Aunque en ciertos aspectos son «exactamente como los objetos que representan», este parecido «se debe a que las fotografías son producidas bajo unas circunstancias tales que están físicamente obligadas a corresponderse punto por punto con la naturaleza»¹⁴.

La misma fuerza explicativa de las lecturas alegóricas puede cegarnos ante el hecho de que toda obra, la obra de arte fotográfica incluida, constituye una huella de la actividad productiva así como también una imagen de la misma. Las más sofisticadas teorías de la fotografía —que consisten en demoler el mito del testimonio fotográfico directo a favor de la verdad de que, en palabras de John Tagg, «cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas y, en todos los sentidos, significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático»— tienden a subestimar el estatus de la fotografía como huella de un objeto real de cara a poner en evidencia cómo el medio de reproducción introduce prejuicios¹⁵. No obstante, la verdad de la afirmación de Tagg no nos impide identificar técnicas fotográficas, como el montaje y el recorte, que distorsionan a través del contexto y de la yuxtaposición, como relati-

¹² Véase el ensayo «Two Aspects of Language» en Roman Jakobson, *Language in Literature*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 109-114.

¹³ C. S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, Nueva York, Dover Publications, 1955, p. 108. En el lenguaje estructuralista estas categorías se corresponden con la metonimia, la metáfora y el signo, respectivamente. Resulta ejemplar que Peirce fuera consciente de la compenetración de éstas, como cuando escribe que «resultaría difícil, si no imposible, citar un ejemplo de un índice completamente puro, o encontrar cualquier signo completamente vacío de la cualidad índice» (p. 108), y percibe dimensiones semióticas que podrían sorprendernos inicialmente, escribiendo por ejemplo que una imagen icónica como un cuadro «resulta en gran parte convencional en su modo de representación» (p. 105). Para una discusión seminal de la obra de Peirce, véase Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Londres, Secker & Warburg, 1997, Capítulo 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 2 [ed. cast.: *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005].

vamente distintas de las distorsiones introducidas por códigos artísticos convencionales o por operaciones metafóricas. Además, resulta evidente que cualquier producto de una actividad humana –desde el arte de la fotografía a la acuicultura– participa y resulta de la «realidad anterior» de los procesos económicos y por lo tanto puede entenderse como una metonimia o índice, como una consecuencia o un caso aislado de actividad económica, y también como una referencia metafórica o icónica a los estereotipos sociales y a los procesos de producción.

Esta última observación ha constituido la base de las sociologías descriptivas de la producción artística, a la manera de Pierre Bourdieu o de Franco Moretti, pero yo estoy convencido de que ésta tiene también que jugar un papel en la interpretación. Las primeras obras de Dickens, por ejemplo, no se estructuran a través de la ideología victoriana, de caricaturas de estereotipos sociales, etc., sino que lo hacen mediante la extensión de sus capítulos, a su vez materialmente determinados por el hecho de que el papel se producía en resmas de 32 pliegos¹⁶. En este sentido, las proporciones regulares del argumento de *Los papeles póstumos del club Pickwick* o de *Nicholas Nickleby* no constituyen únicamente una alegoría formal de los procesos productivos mecánicos desencadenados en la Revolución industrial de Inglaterra, sino también la huella material de esos procesos. La fotografía, aunque sus mejores teóricos se hayan esmerado en mostrar cómo no se trata de un testimonio transparente de lo real, puede ayudarnos a comprender cómo todas las obras de arte –incluso aquellas que, como la literatura oral, parecen funcionar de un modo completamente convencional y simbólico– pueden entenderse como figuras metonímicas de la vida material.

Cuando disfrutamos desde un asiento de ventanilla de la vista de la retícula de luces de Chicago por la noche o de los verdes y ocre de las tierras de cultivo de Buckinghamshire, permanecemos dentro de categorías estéticas clásicas, tales como la belleza de las proporciones regulares o lo sublime de lo enorme. Sin embargo, también estamos observando las huellas directas de la actividad económica, de equipos de profesionales de la construcción y de escarificadores. Para visualizar hasta qué punto estas marcas accidentales pueden resultar persistentes, es necesario tener en cuenta que es posible trazar el mapa de la red de canales y de grupos de viviendas de una ciudad greco-etrusca en Italia, unos 2.000 años más tarde, mediante los tonos más claros o más oscuros de las hierbas salvajes del lugar¹⁷. Nuestra conciencia de que la cámara no es un medio documental natural no debería cegarnos ante el hecho de que una imagen fotográfica de este tipo de prueba arqueológica constituye en sí misma, tal y como observa Susan Sontag, «un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria», «un vestigio material del tema imposible para todo cuadro»¹⁸.

¹⁶ Robert L. Patten, *Charles Dickens and His Publishers*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 55.

¹⁷ M. Dreikausen, *Aerial Perception*, cit., p. 20.

¹⁸ Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*, Nueva York, Vintage Books, 1983, p. 350.

Yo deseo exponer en última instancia que los cuadros y las novelas y la música son –de manera más sutil, formas que la fotografía aérea nos puede ayudar a articular– asimismo interpretables como huellas, al igual que las fotografías, pero también del mismo modo que la tierra arada es la prueba de un modo de producción agrícola. Aunque todos estos registros están en cierto modo «derivados de la realidad», la fotografía nos recuerda de manera explícita este hecho, incluso o especialmente cuando esas fotografías copian lo real pero también lo irreconocible, paisajes que podrían a su vez ser arte abstracto del tipo en el que, de manera característica, únicamente leemos un significado esquemático. Rosalind Krauss ha dado importantes pasos en esta dirección observando que la fotografía, como un «tipo de icono, o de semejanza visual, que mantiene una relación indéxica con su objeto», se ha convertido paradójicamente en «el modelo operativo para la abstracción» en el arte del siglo xx¹⁹. Ella defiende que, por su naturaleza indéxica, las fotografías modelan un arte (por ejemplo, documentos o un acontecimiento o instalación) que, al ser testimonio de la existencia del artista y del objeto, solamente «repite el mensaje de la pura presencia» y por lo tanto requiere, para generar otras clases de significado, el lenguaje suplementario del pie de foto, del brillo o de una reseña biográfica.

No obstante, esta idea puede desarrollarse en dos direcciones. En primer lugar, los índices o figuras metonímicas pueden de hecho codificar varias clases de significado. Por usar un ejemplo fotográfico, la yuxtaposición panorámica de las casas de vecindad, de las chimeneas y de los monumentos de los cementerios en el paisaje urbano *Bethlehem* de Walker Evans, de 1935, genera un arco narrativo implícito que incluye la vida, el trabajo y la muerte, y que es en efecto la precondition de cualquier interpretación metafórica basada en el parecido visual de las chimeneas y de las lápidas: el arte indéxico retiene una función referencial, aunque no exclusivamente simbólica, y de este modo produce sus propios modos de interpretabilidad. En segundo lugar, yo cuestiono la conclusión de Krauss de que «es el orden del mundo natural el que se imprime a sí mismo en la emulsión fotográfica» y que «el tejido conectivo que ata a los objetos contenidos en la fotografía es el del propio mundo, más que el de un sistema cultural», puesto que un mundo sometido a la reproducción fotográfica no puede resultar sencillamente «natural». Incluso un documento como la emulsión de Man Ray de 1920 de una acumulación de polvo, *Elevage de poussière*, presupone la placa fotográfica sobre la cual se amontona el polvo; no solo se trata de una huella del polvo, sino del soporte artístico situado dentro de la historia que articula su presencia. En la medida en que la actividad humana y las fuerzas culturales que tienen que ver con ella afectan a todo en el mundo, desde la llamada de los estorninos hasta los patrones climáticos

¹⁹ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1985, pp. 203, 210-212 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996].

globales, el mundo cuyo «tejido conectivo» ata a los objetos en la fotografía se encuentra siempre de antemano incluido en el sistema cultural.

Estas cuestiones destacan especialmente en el género fotográfico mencionado anteriormente, el de las imágenes tomadas desde el aire de paisajes tan transformados por la actividad productiva que parecen arte abstracto. Entre los ejemplos más difundidos se encuentran las imágenes de tierras de labranza de Stan Wayman publicadas en *Life*, las fotografías de *National Geographic* como los surcos en contorno para el riego y los estanques de aguas residuales de Georg Gerster y Robert Haas, y las exposiciones de Jason Hawkes relacionadas con la serie de televisión de la BBC *Britain from Above* [Gran Bretaña desde el cielo]; en lo referente a casos de obras explícitamente críticas yo citaría las fotografías aéreas de Alex MacLean y Emmet Gowin, *Industrial Scars* de J. Henry Fair y *Manufactured Landscapes* [Paisajes fabricados] de Edward Burtynsky, y algunos de los documentos producidos por Robert Smithson. Estas imágenes de minas a cielo abierto, zonas de pruebas de armamento explosivo, obras de construcción, explotaciones agrícolas industriales, vertidos de fertilizantes, canalización de lodos y otras cosas por el estilo, son huellas de huellas, índices fotográficos de índices de la actividad económica. Los propios objetos resultan identificables únicamente mediante la referencia del pie de foto; cualquier valor icónico de las imágenes lo constituirá más bien su parecido con la pintura abstracta. Los panoramas de residuos mineros y de vertidos agrícolas de J. Henry Fair carecen de cualquier pista que nos permita identificar sus temas, y sus copias parecen «lienzos abstractos de colores deslumbrantemente vivos»²⁰.

En una exposición de imágenes de tierras de cultivo seleccionadas de Google Earth, James W. Earl nos invita a examinar «el efecto producido por las líneas del arado, por ejemplo, que semejan las pinceladas de un pintor»²¹. Al mismo tiempo que observa las ideologías históricas que modelan este paisaje –los intervalos de una milla de ancho que atraviesan Estados Unidos trazan la división realizada por Thomas Jefferson de los terrenos adquiridos en la compra de Luisiana en unidades adecuadas para pequeños granjeros independientes– Earl trata también los objetos de este paisaje fabricado, tales como los «sublimes» círculos de tierra agrícola formados por los pivotes de riego, «como obras de arte; ¿una forma de arte popular, quizá? O, si resulta ir demasiado lejos al considerar a los granjeros artistas populares, ¿podrían estos considerarse, por lo menos, como ejemplos de *art trowé*, de arte encontrado?». En este aspecto nos hallamos cerca de convertir literalmente la agricultura en una actividad estética tal y como se manifiesta en ideologías como el «arte total» del estalinismo o la definición heideggeriana de la obra de arte como un «todo». Sin embargo, la cualidad «sublime» de estas imágenes no radica realmente en su naturaleza total, sino por el contrario en su naturaleza parcial.

²⁰ Porter Anderson, «Making Art of “Industrial Scars”», CNN, 19 de octubre de 2007.

²¹ James W. Earl, «Window Seat. The Art of the Circle Field», *The Scream Online* 17 (2010).

Espejos rotos

Immanuel Kant describe la experiencia de lo sublime como procedente de un encuentro con aquello que es mayor que el alcance de nuestros sentidos o incluso que lo que podemos imaginar²². Por eso descarta «lo sublime en los productos del arte» ya que somos capaces de captar su propósito intelectualmente y de consecuentemente concebir el objeto como un todo sin importar su escala: nuestras mentes pueden por lo tanto comprender incluso la enormidad de las pirámides, a pesar de que un tsunami todavía nos supere. Podría ser este el caso si imagináramos una comunidad humana en la que cada individuo conozca para qué sirve y cómo se fabrica cada objeto, tal y como Schiller y Lukács imaginaban a los antiguos griegos con su artesanía, sus cerámicas, sus textiles y su mampostería. Sin embargo, vivimos realmente en un mundo de objetos tales como transistores, revistas científicas y escoria de bauxita, cuyo funcionamiento y uso resultan opacos para los no especialistas y cuyo origen se pierde en el amplísimo movimiento global de productos comerciales. Podría decirse que la especialización y la división de clases impiden que un individuo cualquiera pueda poseer el conocimiento necesario para, por ejemplo, interpretar una obra de arte.

Así, John Berger escribe sobre el paisaje abstracto *St Just* de Peter Lanyon que el artista «busca algo que abarca el conocimiento que el marinero tiene del litoral, el que el furtivo tiene de la tapadera, el que el minero tiene de los filones, el que el agrimensor tiene de los lindes, el que el nacido en un lugar tiene de las leyendas locales, el que el pintor tiene de la luz; y que sin embargo es también algo que ninguno de ellos contiene». Debido a la descomposición de la sociedad en profesiones y clases sociales, la pintura únicamente puede comprenderse de manera parcial: algún sentido de la misma como «todo» depende de información que ningún público posee en su totalidad, o que no es capaz de sentir como experiencia propia²³. Puede que el público londinense no alcanzara a comprender el horrible desastre minero al que la pintura hace referencia, al tiempo que los mineros serían incapaces de descodificar la superficie abstracta del cuadro. Al remitir a su observador a una leyenda, la pintura admite ser incompleta, insuficiente como representación del paisaje. Esta insuficiencia únicamente hace legible nuestra perenne condición de habitantes de un sistema económico que excede nuestro entendimiento, tal como escribía en 1942 Rebecca West sobre «ese enorme puente colgante que siempre me incomoda pues me recuerda que en esta época mecanizada yo soy tan pequeña y tan poco capaz de comprender mi entorno como cualquier mu-

²² Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, Amherst (NY), Prometheus Books, 2000, pp. 109-110, 113 [ed. cast.: *Crítica del juicio*, Madrid, Tecnos, 2011].

²³ John Berger, «Landscapes and Close-ups», *New Statesman*, 3 de abril de 1954. Berger se queja de la resultante «carencia de cualquier tipo de actitud integrada para con la naturaleza», por la que se guía Lanyon, en su esfuerzo para trascender esta carencia, «para descubrir su propio simbolismo que es además vago e incompensable».

jer primitiva que pensara que una cascada estaba habitada por un espíritu»²⁴. La realidad de la economía global, que existe precisamente a través de la especialización, de la segregación y de la división del trabajo, únicamente puede representarse como un fragmento, como una huella u, obviamente, como un modelo a escala reducida²⁵.

El índice constituye, por lo tanto, un modo necesario de hacer referencia a la actividad económica en el arte, en la fotografía *per se*, pero también en medios como los *Non-sites* de Robert Smithson, en los que trozos de roca machacada proveniente de pozos de extracción, enmarcados en cajas o colocados en estantes, funcionan como una sinécdoque de la tierra, de la mina, de la industria extractiva en general. «¿Cómo puede uno contener este lugar “oceánico”?», escribe Smithson sobre su experiencia en una cantera de pizarra en Pensilvania²⁶. Kenneth Baker, discutiendo la serie *Manufactured Landscapes* de Burtynsky, más explícitamente comprometida en el ámbito medioambiental, llama la atención sobre «el tangencial pero insistente énfasis» del artista

sobre lo que la cámara inevitablemente excluye. Ahí, en todo caso, radica la verdad que le queda a la fotografía en el mundo contemporáneo; pues refleja con exactitud no el modo en que funcionan las cosas, sino nuestra pasmosa incapacidad para comprender la totalidad del sistema del mundo [...] Podremos atisbar espectáculos y calamidades locales, pero nunca ver la situación completa. Los ocasionales horizontes abiertos en «Shipbreaking», «Nickel Tailings» y «Oil Refineries» nos hacen recordar las enormes distancias a través de las cuales las industrias se interconectan en la economía global²⁷.

Railcuts de Burtynsky –puras superficies de roca excavada con explosivos con una única línea horizontal de una vía de tren que atraviesa toda la pared de piedra–, por ejemplo, demuestra el alcance de la red de transporte global que nos sostiene y a la que servimos, pero lo hace de un modo necesariamente parcial. El origen y el destino de esa línea, que se desvanece más allá de la imagen dentro de minas a cielo abierto, solares de fábricas y pilas de desechos de las otras imágenes de Burtynsky, resultan literalmente irrepresentables.

En su irónico contraste de la totalidad que excede a nuestra percepción y a nuestra finita, desbordada impresión del objeto, lo sublime supone ne-

²⁴ Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon*, Londres, Penguin Books, 1994, p. 15.

²⁵ Schiller se adelanta a esta idea de que la división del trabajo impide a los seres humanos modernos percibir la totalidad social: «La imagen de la especie humana se proyecta de manera amplificada sobre distintos individuos, pero en su calidad de fragmentos, no en diferentes combinaciones, con el resultado de que uno tiene que ir saltando de un individuo a otro para recomponer una imagen completa de la especie», Friedrich Schiller, *Essays*, Nueva York, Continuum, 2005, p. 99.

²⁶ R. Smithson, *The Collected Writings*, cit., p. III.

²⁷ Kenneth Baker, «Form Versus Portent: Edward Burtynsky's Endangered Landscapes», en Lori Pauli y Edward Burtynsky, *Manufactured Landscapes. The Photographs of Edward Burtynsky*, Ottawa, National Gallery of Canada y Yale University Press, 2003, p. 44.

cesariamente la sinécdoque, el fragmento, la huella. Macherey compara el texto artístico con un espejo roto: «La relación entre el espejo y lo que este refleja (la realidad histórica) es parcial: el espejo selecciona, no lo refleja todo. La selección en sí misma no resulta fortuita, resulta sintomática; nos puede hablar de la naturaleza del espejo»²⁸. Él tiene en mente los ángulos muertos ideológicos que nos revelan los prejuicios del texto en el que se manifiestan, pero esta incapacidad de ofrecer una imagen completa reflexiona sobre el mundo representado al mismo tiempo que sobre el texto que lo representa, y que en ese mismo gesto se convierte en parte de dicho mundo. Podemos observar tanto las funciones icónicas de las fotografías de Burtynsky —en su calidad de representaciones, figuras emblemáticas o imágenes de cuadros abstractos en otro soporte— así como las simbólicas; las convenciones de representación y de interpretación determinadas históricamente, por ejemplo. Sin embargo, gran parte de su importancia y, de hecho, de su efecto estético deriva de su valor como testimonios de un proceso mayor, uno cuya magnitud supera nuestro entendimiento individual y que por este motivo resulta más apremiante de lo que pudiéramos imaginar jamás.

Recuperaciones

Las imágenes más llamativas de Fair y Burtynsky son frecuentemente las de residuos metálicos —los lodos iridiscentes conservados en explotaciones mineras tanto como residuos tóxicos como en su calidad de reservas de recursos, en caso de que los precios de las materias primas suban lo suficiente como para que resulte necesario su reprocesamiento— a la vez que muchos *earthworks*, desde *Opus 40* de Harvey Fite (iniciada en 1938) hasta *Pictures of Earthwork* (2005-2006) de Vik Muniz, han utilizado minas como emplazamientos de sus proyectos. La idoneidad de las explotaciones mineras para *earthworks* a gran escala y las sorprendentes cualidades de los residuos industriales como medio posibilitan un matrimonio de conveniencia entre el arte y la industria. Robert Smithson entabló negociaciones en torno a proyectos de recuperación con varias empresas mineras; en un caso en particular, produjo una serie de diseños para un sistema en espiral de estanques de contención para residuos de cobre, y expresó su esperanza de crear una «dialéctica entre la minería y la recuperación de la tierra» mediada por el arte; «espacios tan destrozados como las minas a cielo abierto se podrían reciclar como arte»²⁹. No obstante, el artista Daniel Buren (que ha criticado a Smithson por huir del espacio expositivo en exóticos «safaris artísticos») sostiene que el sistema capitalista apoya el arte precisamente porque el arte sirve para camuflar y proteger las estructuras —entendidas bien como

²⁸ P. Macherey, *Theory of Literary Production*, cit., p. 120.

²⁹ R. Smithson, *The Collected Writings*, cit., p. 379. Sobre la relación de Robert Smithson con la ecología minera véase Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 151-158.

la ideología, bien como el sistema de museos y galerías o como la ubicación literal de la obra de arte— que lo contienen: «esto es lo que quiere la ideología dominante, que lo que se contiene deba proporcionar, muy sutilmente, un disfraz para el continente»³⁰. Durante su discurso en la presentación de un proyecto de recuperación en el estado de Washington, Robert Morris previó con amargura unas intervenciones artísticas en la tierra asimiladas por la industria extractiva, lo cual posibilitaría «hacer pedazos el paisaje por la última palada de una fuente de energía no renovable si se pudiera encontrar a un artista (barato, eso sí) que transformase la destrucción en una obra de arte estimulante y moderna»³¹. El arte del *earthwork* o de la huella industrial sugiere que cualquier explotación se redimiría en el ámbito social mediante su transmutación en arte, lo cual convertiría a las intervenciones artísticas en la tierra en un producto económico en el preciso momento en que la industria se volviera legible como texto estético.

El arte de las recuperaciones, en relación con una economía más amplia, parece, por lo tanto, algo semejante al teatro dentro del teatro en *Hamlet*, que reproduce los temas y las acciones de la tragedia circundante a la vez que juega un papel determinante en el desarrollo de su trama; una forma de *mise en abîme* o texto interno que, en opinión de Yuri Lotman, al simbolizar la obra que lo contiene no solo «se convierte en parte del texto, sino que también transforma al texto en el que se encuentra incluido»³². Al trazar y registrar la experiencia del artista en la mina, la intervención artística se define mediante y con respecto a su origen, e incluso mediante y respecto a su marco físico, profundamente dentro de la obra más amplia de la excavación industrial. En la medida en que comparte emplazamiento, escala e incluso la misma fuente de financiación con el resto del proceso de extracción, la instalación artística en la tierra resulta por lo demás cualitativamente idéntica a la explotación de los recursos con la que se encuentra tan íntimamente relacionada, a la vez como icono y como índice. La obra de arte se vuelve aquí reconocible como tal exclusivamente a través de su relación con el trabajo industrial que la enmarca, al que camufla y a la vez expone mediante la imitación de procesos industriales en las profundidades del terreno. A pesar de ser en sí mismo una forma de trabajo remunerado a escala industrial, el proyecto de recuperación como arte nos permite reconocer a la mina en sí como fenómeno cultural: Lucien Dällenbach ha observado que una *mise en abîme* sirve para definir al texto que la enmarca como texto, al igual que el teatro dentro del teatro en *Hamlet* hace que el espectador se acuerde de la teatralidad de la propia

³⁰ Citado y discutido en Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 130.

³¹ Citado en John Beardsley, *Earthworks and Beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 2006, p. 44.

³² Yuri Lotman, *Kul'tura i vzryv*, Moscú, Gnozis, 1992, p. 113. Por hacer una comparación en sentido estricto con la economía, el efecto es algo semejante al euro, que por un lado se percibe como un símbolo de la cohesión económica de la Unión Europea y por otro como una herramienta política que ha de generar la unidad europea mediante la puesta en práctica de un mercado común.

obra *Hamlet*³³. Se producen también dinámicas relacionadas en medios no visuales como en el caso de la música, y de manera más obvia en el género del rock industrial, un sobrenombre cumplido al pie de la letra por grupos como Einstürzende Neubauten [edificios nuevos que se derrumban]. Su composición «Autobahn», tocada en 1983 en las obras de una carretera de Berlín, comienza con el sonido de una pala rascando la tierra y añade todo un despliegue de herramientas y de materiales de construcción readaptados como instrumentación; la pieza da fe de la construcción –una continua reconstrucción– de la ciudad y de su entorno sónico.

Smithson criticaba la práctica idealista de «representar la naturaleza de una manera abstracta en la poesía lírica y en la pintura paisajista» y abogaba por un arte que no ignorase ni rechazase la dialéctica entre la tierra y sus trabajadores, y que por el contrario se reconociese a sí mismo como una forma de trabajo productivo: «Los mejores emplazamientos para las intervenciones artísticas en la tierra son los lugares trastocados por la industria, por la urbanización imprudente, o por la propia destrucción de la naturaleza [...] Un terreno de este tipo se cultiva o recicla como arte»³⁴. El arte, tradicionalmente planteado como una desviación de la finalidad práctica –un ánfora se vuelve legible como arte únicamente cuando se la vacía de su valor-uso, de su contenido de aceite o de vino, y se expone– se replantea ahora como un trabajo con la materia prima de los desechos, la recuperación de los subproductos industriales o zonas industriales en desuso como una parte integral del sistema cultural y económico. El *earthwork* tal vez más universalmente reconocible, *Spiral Jetty* de Smithson, se construyó cerca de un muelle para petroleros abandonado en el Gran Lago Salado de Utah; el artista se refería a la pieza como el cultivo de un mar muerto y como un lugar recuperado, y la yuxtaposición de la obra de arte y del lugar de extracción deliberadamente hace incapié en una visión de «las obras de arte como parte de un conjunto más grande de intervenciones culturales en la tierra»³⁵.

Si estos *earthworks* llaman la atención, por su emplazamiento y por sus formas y escala industriales, sobre las incursiones de las industrias extractivas en un paisaje marcado, el arte basado en la siembra y en los cultivos, con toda su nostalgia rural mercantilizada, nos pone frente a frente de un modo similar con la tecnología industrial a gran escala. Desde 1993, el pueblo japonés de Inakadate crea anualmente enormes cuadros de paisajes montañosos, de samuráis y de generales a caballo plantando diferentes variedades de arroz³⁶. Aunque icónicamente represente una época histórica previa a la industrialización y escenas de la naturaleza idealizadas, este arte *indica* mucho más: muestra las trazas, por ejemplo, del diseño por ordenador

³³ Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, Oxford, Polity Press/Blackwell, 1989, p. 57.

³⁴ R. Smithson, *The Collected Writings*, cit., pp. 164-165.

³⁵ *Ibid.*, pp. 165, 380; Chris Taylor y Bill Gilbert, *Land Arts of the American West*, Austin, University of Texas Press, 2009, p. 150.

³⁶ Martin Fackler, «Japanese Village Creates Art from Hues of Rice», *The New York Times*, 25 de julio de 2010.

empleado para proyectar la imagen (cuya perspectiva se ajusta para que se vea correctamente desde la céntrica torre de la villa), y de la ciencia de la ingeniería genética, responsable de los monocultivos Monsanto de las explotaciones agrarias comerciales y también de los arroces rojos, amarillos y blancos plantados en estos cuadros junto a las dos variedades locales. En efecto, este particular género rural llama la atención justamente sobre la decadencia económica del Japón rural, que las imágenes de arroz intentan superar atrayendo a turistas, frenando la despoblación y, a la larga, transformando a la antigua comunidad agrícola en un «pueblo artístico» que emplea la agricultura como soporte. El sostén de la economía local continúa siendo el arroz, cultivado ahora ya no como alimento, sino como una obra de arte, y de una manera comunal similar: en la primavera de 2010, 1.200 vecinos del lugar aportaron la mano de obra para crear la imagen *tanbo* de un samurái y la de un monje guerrero. En 2008 por poco se sigue adelante con el plan de incluir el logotipo de Japan Airways en los dibujos. No obstante, el cercano vínculo existente entre los productos convertidos en imagen y las imágenes convertidas en producto se hace patente en las obras del arista estadounidense que trabaja con cultivos, Stan Herd, cuyos trabajos más famosos –y mejor pagados– incluyen un enorme anuncio de vodka Absolut realizado en trébol, trigo y sorgo y el gigantesco coche de la casa comercial Buick que apareció en un *spot* publicitario durante la Super Bowl de 1992.

Vidas desaprovechadas

La mayoría de las obras de arte que hemos discutido previamente –fotografías, *earthworks*, dibujos hechos con cultivos– carecen de firma, el índice de autoría que buscamos para autenticar una obra de arte. No obstante, James W. Earl señala un círculo de irrigación en la época de cosecha en el que un agricultor dio marcha atrás sobre sus huellas para escribir, usando las ruedas de su tractor como pluma, su nombre, «John», en letra cursiva y hacerlo visible desde un satélite de Google. «¿Está este hombre orgulloso de su obra?» Escribe Earl. «¿La está firmando realmente, tal y como haría un artista?»³⁷. La idealización del trabajador como artista entusiasta, que se siente realizado al ser consciente de su trabajo, no solo resulta en gran medida falsa sino que también acepta el dogma de que «amando nuestro trabajo» alcanzaremos la realización personal, y no nuestra propia alienación. Aunque exista algo de verdad en nuestra necesidad de descubrir una perspectiva desde la cual todo trabajo constituya una obra de arte, una firma de nuestra especie sobre el paisaje que hemos fabricado. Existe en efecto una cierta sensación de que la humanidad es la artífice trascendental de una obra global, lo cual, a su vez, nos convierte en creadores. Tal y como observó Raymond Williams, la base económica es mucho más que la industria pesada sobre la que insiste hasta excluir otros facto-

³⁷ J. W. Earl, «Window Seat», cit.

res el marxismo dogmático, ya que «la cosa más importante que un trabajador produce jamás es a sí mismo, a sí mismo en la realidad de ese tipo de trabajo, o en el más amplio énfasis histórico de los hombres que se hacen a sí mismos, a sí mismos y a su historia»³⁸.

Desde este punto de vista, el mundo material que producimos no constituye únicamente nuestra obra, sino que es un texto cultural, nuestra historia en curso, esto es, una autobiografía colectiva y profundamente codificada. Pues nos convertimos en nosotros mismos solamente a través de nuestra producción constante de un mundo que nos produce de manera continua. «En la nutrición, por ejemplo, el hombre produce su propio cuerpo», escribe Marx, pero «el hambre que se satisface con carne cocida, comida con cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinta que la de aquel que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes [...] La producción crea, pues, el consumidor»³⁹. Incluso nuestro sentido de la estética se desarrolla en una relación dialéctica con objetos estéticos materiales, pues «el objeto de arte –de igual modo que cualquier otro producto– crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto». Nos encontramos de nuevo en el terreno de la *mise en abîme*, puesto que el hecho de decir que toda obra de arte simultáneamente representa y actúa sobre el mundo de su espectador reitera las observaciones realizadas anteriormente sobre las huellas industriales como textos estéticos dentro del contexto de la obra más amplia de la vida económica; incluso aunque el propio Marx, en su momento histórico, no hubiera reconocido la dimensión estética en esos objetos.

Muchos de los documentos más obviamente indécicos del arte moderno destacan una función autobiográfica o firmante. El *earthwork* de 1975 *Identity Search* de Dennis Oppenheimer, una enorme imagen de su propia huella dactilar esculpida en surcos de asfalto a lo largo de un vertedero de residuos peligrosos en Lewiston, Nueva York, funciona como una marca analfabeta del yo sobre los subproductos tóxicos del sistema industrial. Más recientemente, Tim Noble y Sue Webster han creado esculturas de basura que, cuando se iluminan adecuadamente, proyectan nítidas imágenes de los artistas sobre la pared. Uno de estos autorretratos, *Dirty White Trash (With Gulls)*, está realizado con seis meses de desperdicios domésticos y representa a los artistas sentados espalda con espalda, uno de ellos fumando un cigarrillo y el otro bebiendo una copa de vino. Pero los artistas no se encuentran aquí descansando; al contrario, al retratarse a sí mismos en un acto de consumo, representan su producción de la basura de la que la imagen resulta una proyección punto por punto: ellos continúan con su

³⁸ Raymond Williams, *Culture and Materialism*, Londres, Verso, 1980, p. 35.

³⁹ Karl Marx, *Grundrisse*, Londres, Penguin Books, 1993, pp. 90-91 [ed. cast.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Borrador) 1857-1858*, Madrid, Siglo XXI de España, 1976].

vida cotidiana, ciertamente, pero también están generando las colillas y botellas de las que la escultura se compone notablemente. Estamos tentados de decir que en estos casos en los que la imagen reconocible de seres humanos constituye la huella, en la luz y en la sombra, de la disposición de la basura, sin embargo, resulta de hecho igualmente exacto el decir que es el montón de basura lo que constituye una huella, un documento del consumo y de la autoproducción de los artistas.

La autobiografía de la especie humana que distinguimos en los paisajes revela la naturaleza quijotesca de cualquier esfuerzo por explicar una obra de arte exclusivamente como alegórica. Los paisajes elaborados –bien de Robert Smithson o del agricultor John– sobrepasan cualquier interpretación metafórica debido no solamente a que, como modelos en miniatura o ejemplos característicos de fenómenos económicos e históricos de mayor tamaño, resultan necesariamente reducidos y parciales, sino porque son legibles únicamente mediante la referencia indéxica a nosotros mismos como autores, a nuestra aportación a y formación dentro del sistema económico que buscamos comprender a través de la representación y de la interpretación. Y sin embargo, nuestra experiencia de este paisaje transformado no nos puede conducir hacia un hiperbólico «arte total», sino a una serie de procesos interpretativos dinámicos. La metonimia funciona como un tónico contra el impulso totalizador de la identidad metafórica, una identidad que, en el momento en que la aceptamos por completo, se convierte en ideología, en el error internalizado que nos impide, en nuestra complacencia, darnos cuenta de qué conocimiento poseemos.