

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • N° 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

---

## UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu  
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

---

## TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele  
Carla Carmona

---

## PANORAMA

### ESTÉTICA Y POLÍTICA

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte                                       | Enrique Herreras               |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía   | Juan de Dios Bares             |
| Wagner políticamente pensado  | Miguel Salmerón Infante        |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo                                | José A. Zamora                 |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics | Luis Álvarez Falcón            |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo   | Juan-Ramón Barbancho Rodríguez |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)                           | Alberto Santamaría             |

---

## RESEÑAS

---

## EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rocío de la Villa** (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

REVISIÓN DE TEXTOS

**Isabel Palomo**

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

**Andrés Salazar / José Manuel López**

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

**Paula Velasco Padial**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA  
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

---

|  |         |
|--|---------|
| PRESENTACIÓN .....   | 6       |
| CONVERSANDO CON  |         |
| <b>Rafael Argullol</b> , por <b>Oriol Alonso Cano</b> .....  | 9-16    |
| UT PICTURA POESIS  |         |
| Poemas de <b>Antonio Cabrera</b> / Ilustraciones de <b>Pau Romeu</b> .....   | 19-26   |
| Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de <b>José Pérez Olivares</b> .....  | 27-34   |
| TEXTO INVITADO   |         |
| Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele |         |
| <b>Carla Carmona</b> .....   | 37-50   |
| PANORAMA   |         |
| <b>ESTÉTICA Y POLÍTICA</b>   |         |
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte  |         |
| <b>Enrique Herreras</b> .....  | 53-70   |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía  |         |
| <b>Juan de Dios Bares</b> .....  | 71-85   |
| Wagner políticamente pensado   |         |
| <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....   | 86-100  |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo   |         |
| <b>José A. Zamora</b> .....  | 101-113 |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics            |         |
| <b>Luis Álvarez Falcón</b> .....   | 114-122 |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo  |         |
| <b>Juan-Ramón Barbancho Rodríguez</b> .....  | 123-129 |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)                                      |         |
| <b>Alberto Santamaría</b> .....  | 130-150 |

## RESEÑAS

|  |         |
|--|---------|
| Alegato en favor de la cultura<br><b>Carla Ros</b> .....                           | 153-155 |
| Argullol o el pensamiento sensible<br><b>Fernando Infante del Rosal</b> .....      | 156-161 |
| De cine. Aventuras y extravíos<br><b>César Gómez Algarra</b> .....                 | 162-165 |
| El andar como práctica estética<br><b>Marta Darocha Mora</b> .....                 | 166-169 |
| El silencio de Duchamp<br><b>Antonio Molina Flores</b> .....                       | 170-173 |
| Huellas urbanas<br><b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....                            | 174-176 |
| Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno<br><b>Francesc J. Hernández</b> .....   | 177-181 |
| Lukács o los senderos de la novela moderna<br><b>Enrique Martín Corrales</b> ..... | 182-185 |
| Melancolía<br><b>Fiona Songel</b> .....  | 186-188 |
| Otro tiempo para el arte<br><b>Román de la Calle</b> .....                         | 189-191 |
| Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes<br><b>José Evaristo Valls Boix</b> ..... | 192-195 |
| Traduce como puedas<br><b>Xeverio Ballester</b> .....                              | 196-199 |
| Wittgenstein. Arte y filosofía<br><b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....            | 200-202 |
| Ilustraciones de portadillas de <b>Pau Romeu</b> .                                 |         |
| Fotografía de portada de <b>Tamara Djermanović</b> .                               |         |



**LIQCOONTE**

PANORAMA: ESTÉTICA Y POLÍTICA

2014 pm



Pam

## Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)

*Hans Haacke. Art And Politic  
(An Introduction And A Genealogical Proposal)*

Alberto Santamaría\*

### Resumen

El objetivo de este artículo es doble: en primer lugar, analizar algunas de las obra clave de Hans Haacke. En segundo lugar, analizar las relaciones que podemos encontrar entre el trabajo de Haacke y el de algunos pensadores contemporáneos como Walter Benjamin, Theodor Adorno o Jacques Rancière. Arte y política son los espacios desde los cuales es posible pensar la obra de este artista.

*Palabras clave:* Haacke, arte, política, estética.

### Abstract

The aim of this article is twofold: Firstly, to analyze the work of Hans Haacke. Secondly, to analyze the relationship that we find between the work of Haacke and some contemporary thinkers like Walter Benjamin, Theodor Adorno and Jacques Rancière. Art and politics are the spaces from which it is possible to think the work of this artist.

*Keywords:* Haacke, art, politic, aesthetic.

## I

Naturalmente, los museos trabajan en las torres de marfil de la conciencia. Declarar ese hecho tan obvio, no obstante, no es una acusación de conducta desviada. El posicionamiento intelectual y moral de una institución se vuelve débil solo si pretende estar libre de prejuicios ideológicos. Y una institución tal debe ser puesta en duda si rehúsa reconocer que opera bajo coacciones derivadas de sus fuentes de financiación y la autoridad a la cual ha de presentar informe” (Haacke 1983).

Estas palabras son del artista que nos ocupa, Hans Haacke, y bien pudieran dibujarse como poética, o como escenificación comprensiva de las intenciones globales del propio artista. En ellas podemos rastrear las dos líneas de fuerza de su proyecto. Por un lado, Haacke se refiere al museo *como torre de marfil de la conciencia*; una torre de marfil que, sin embargo, no está libre —aunque pueda parecer lo contrario— de prejuicios ideológicos, ni mucho menos libre de posicionamientos intelectuales y morales. Por otro lado, tendríamos su modo de *intervención* en esos procesos —en esa *torre de marfil de la conciencia* que pretende ser un museo—. Este *modo de actuar* por parte del artista (que implicará a su vez un *modo de ver*) se desarrolla a través de la puesta en duda de las instituciones, lo que viene a significar la puesta en duda de sus fuentes de financiación.

\* Facultad de Bellas Artes, Universidad de Salamanca, España. [albertosantamaria@usal.es](mailto:albertosantamaria@usal.es)  
*Artículo recibido: 28 de agosto de 2014; aceptado: 20 de octubre de 2014*

En el mismo marco tratará Haacke de apuntar hacia el problema más amplio de la autoridad de estas instituciones para diseñar sus propias historias del arte (historias a su vez íntimamente ligadas con los poderes políticos y económicos). Toda institución construye discursos culturales que son útiles para mantener su poder, pero sobre todo, para apoyar (y legitimar) al poder que mantiene en forma (económicamente) a esa institución. Citando al Marx de *La ideología alemana* Haacke sostiene que la conciencia es un constructo social, con todo lo que ello implica. La conciencia no es algo puro y separado, sino algo impregnado de los sistemas sociales donde esa conciencia o espíritu se desarrolla. En ese marco —en ese espacio crítico con respecto a lo institucional— se situará el trabajo de Haacke.

Desde finales de los sesenta, Haacke desarrolla una serie de proyectos fronterizos entre lo artístico y el activismo social, pero aportando, constantemente, una perspectiva que en su momento significará un paso más allá del activismo artístico, ya que su territorio no será la simple denuncia sino el estudio de los sistemas socioeconómicos que el mundo del arte trata de ocultar bajo la cortina de humo de la espiritualidad o la sensibilidad, y lo hará desde el más inexpresivo descriptivismo (por otro lado, altamente eficiente para su objetivo). De esta forma, como trataré de mostrar, su trabajo implica un doble movimiento: por una parte un giro contra-institucional, y por otra, como extensión de lo dicho, una corriente contra la deshistorización del propio arte, lo que viene a significar un compromiso frente a una más que visible y progresiva despoltización del arte. Podríamos decir que la institución arte se muestra para él (o a través de él) como un recinto a destripar, y para ello sus herramientas artísticas no serán, en sentido estricto, las disciplinas tradicionales: pintura, fotografía, escultura, cine etc., sino que todas ellas a la vez se dibujan, en cierto sentido, como vehículo de transmisión de información. Benjamin Buchloh define del siguiente modo esta apertura de medios en la forma de trabajar de Haacke:

Más que un eclecticismo de medios y métodos, las estrategias de Haacke comprendían un deliberada yuxtaposición y una anulación mutua de aquellas convenciones visuales: [...] las de los modelos ópticos de visualidad pictórica en la pintura moderna americana” (Buchloh 1995: 286).

Tomando estas palabras de Buchloh podemos apuntar algo que a continuación veremos. Por un lado, Haacke cuestiona las políticas internas del arte que nos dicen, a modo de relato espiritual, que una obra de arte *es algo que vemos*, un ente puramente neutral, cuyo fin es la representación *de* algo destinado a ser contemplado estéticamente. Por otro lado, cuestiona esas mismas políticas institucionales que nos dicen que el arte, en tanto que experiencia visual pura, nada tiene que ver con la política. Estos son los espacios para su obra. Es decir, el arte como desactivación política en un doble movimiento: hacia lo formal y hacia lo social. Y en este sentido, como señalamos, el concepto clave será para él, el concepto de información. Benjamin Buchloh habla de *heterodoxia* a la hora de referirse a este doble movimiento político y a este uso de la información como medio o instrumento: “La heterodoxia de su obra [...] parece haber entorpecido una ya de por sí difícil acogida, particularmente para la mayoría de las “autoridades” institucionales de la cultura visual contemporánea”

(Buchloh 1995: 286)<sup>1</sup>. No obstante, esa heterodoxia tiene como cauce el concepto mismo de información. La obra de Haacke supone, en efecto, un ejercicio ejemplar de comunicación que se vale de todos esos medios con el fin de hacer visible lo invisible, como dijo en su día Paul Klee. Ahora bien, lo sorprendente es que eso invisible que descubre Haacke —a diferencia de lo que dijese Kandinsky— no es nada espiritual, sino pura y simplemente, transacciones económicas, las cuales, en muchas ocasiones, son moral y legalmente cuestionables

*Información* es la palabra clave. La obra de Haacke es una inyección de información, un desvelamiento de la información que está detrás de las instituciones y que no aparece en la superficie ni en las visiones idílicas del arte contemporáneo. De esta forma su trabajo implica un desvío (no olvidemos la influencia situacionista) de la información de las instituciones. Estamos, en efecto, ante un trabajo que implica un movimiento de investigación, el cual está destinado a visibilizar las raíces sobre las que se construye el discurso del arte y sus instituciones. Pero para entender la obra de este artista nacido en Colonia en 1936, aunque criado artísticamente en Estados Unidos, hemos de llevar a cabo una genealogía tanto artística como personal. Haacke no sale de la nada en términos artísticos, sino de un contexto de activismo político sumamente importante para entender su trabajo, y *trabajo* aquí apunta hacia *una determinada manera de hacer* donde la imagen y el texto están plenamente al servicio de una *información* cuya finalidad es visibilizar algunos de los problemas inherentes a las relaciones arte-institución artística-mundo político. No hay, por tanto, un fin de estetizar el medio, ni mucho menos de —y aquí recordamos a Adorno— fetichizar el medio como un fin. No se trata, en definitiva, de crear objetos auráticos, únicos y espirituales. Hablaríamos, al contrario, de una obra de intervención y denuncia que trata de ponernos sobre la pista de los intereses políticos, económicos, mafiosos e incluso fascistas del arte y de sus instituciones museísticas, lo que él mismo llama “industrias de la conciencia”. Estas industrias trabajan con el fin de decirnos que el arte es algo espiritual y mágico, mientras que la parte de negocio —menos espiritual— es para aquellos que quieran beneficios. O dicho de otro modo, y citando una vez más a Adorno: la teoría del aura se presta al abuso. Para visualizar mejor lo que veremos a continuación podemos apropiarnos de una idea de Lucy Lippard quien en un conocido texto titulado “Caballos de Troya: arte activista y poder”, escribía:

Tal vez el Caballo de Troya fuera la primera obra de arte activista. Basado por una parte en la subversión y, por otra, en la toma de poder, el arte activista interviene tanto desde dentro como más allá de la fortaleza sitiada en la alta cultura o “el mundo del arte” (Lippard 2006: 87).

Bien podrían pensarse algunas piezas de Haacke como pruebas de que el arte activista y político puede dibujarse como un caballo de Troya. Lippard en ese artículo distingue entre arte político y arte activista, y lleva a cabo una sutil diferenciación. El arte político es aquel en el cual el artista participa de un posicionamiento político pero limitándose a establecer una *representación de lo que sucede*, es decir, existe una

1 Ibid. Sobre esta heterodoxia, añade Buchloh: “Pero lo que generó el veredicto de una demora en la aceptación fue en primer lugar la ausencia de lo que en los sesenta hubiéramos llamado soluciones “visualmente contundentes” frente a los problemas de plasticidad moderna, o la aparente incapacidad de su obra de crear estructuras que (dicho en la típica jerga) “gobernaran y controlaran el espacio”.

implicación ideológica pero esta no termina de concretarse o positivarse en una acción determinada (pensemos en la obra pictórica de Leon Golub). En el otro extremo estaría el llamado por Lippard *arte activista*, el cual pretende darse como *herramienta* de intervención real en los problemas. En este sentido, habría un compromiso ideológico y activo. Ahora bien, como vamos a ver, la obra de Haacke aporta una línea más o genera un pliegue más en esta división: la obra de Haacke trata de mostrarse como la desactivación de los discursos cerrados de las instituciones. Estaríamos, por tanto, frente a un *arte de la desactivación*, entendido este como la puesta en duda y el cuestionamiento de las actividades y prácticas económicas que se desarrollan como sistemas sociales y políticos bajo el manto de lo que llamamos arte.

Pero vayamos por partes.

Como he señalado, no es fácil hablar del trabajo de Hans Haacke, sobre todo porque desde un principio no se trata de una práctica artística al uso. En su intención de situar el arte en el marco de la información y de la crítica a las instituciones, algunos han colocado su obra más cerca del periodismo o de la sociología que del arte, por el simple hecho de que “no-parece-arte”. Pero, ni de lejos es esa la intención de Hans Haacke<sup>2</sup>. Afirmar esto supone, en cierto sentido, desconocer por completo la trayectoria del arte tras la segunda guerra mundial, y más concretamente el arte de los sesenta. Entonces, para hablar de su obra será necesario enmarcarla, situarla, en una más amplia genealogía. Una genealogía que implicará que nos movamos por territorios diversos que van desde la filosofía a la economía, pasando por cuestiones sociales, políticas y artísticas.

---

2 En la conversación que mantiene con Perre Bourdieu, Haacke lo especifica del siguiente modo: El grupo de los que se interesan prioritariamente por eso que hemos venido llamando “forma” [...] hay un grupo importante de estetas que piensan que toda referencia política contamina el arte, introduciendo aquello que Clement Greenberg llamaba ingredientes “extraartísticos”. Para estos estetas, esto [la obra de Haacke] es periodismo, o peor: propaganda, comparable a la propaganda estalinista o a la de los nazis. Ignoran, entre otras cosas, que mi trabajo está muy lejos de ser apreciado por el poder. En el origen de su argumento está la hipótesis de que los objetos que constituyen la historia del arte han sido producidos en un vacío social y consecuentemente no revelan nada sobre el entorno de su nacimiento. La verdad es en cambio, que los artistas son muy conscientes de las determinaciones sociopolíticas de su tiempo. Muy frecuentemente, ellos producen sus obras para servir a objetivos muy específicos. La situación en Occidente se ha vuelto muy compleja desde el siglo XIX, con la desaparición de los encargos eclesiales y la realeza. Pero ya el arte de la burguesía de los países bajos en el XVII demostró que continuaba siendo una manifestación de ideas, actitudes y los valores del clima social colectivo y de los personajes específicos de su tiempo. Y nada ha cambiado en eso. Las obras de arte —y quiéranlo o no los artistas— son siempre expresiones ideológicas: incluso si no están hechas para clientes identificables en un momento dado. En tanto marcas de poder y capital simbólico —espero que la utilización de sus términos sea correcta— esas obras cumplen un papel político. Muchos de los movimientos de arte de este siglo —pienso en facciones importante de constructivistas, dadaístas y del surrealismo— tenían objetivos explícitamente políticos. Me parece que una insistencia específica sobre la “forma” o el “mensaje” supondría una especie de separatismo. Tanto una como otro son altamente políticas. Por lo que se refiere a la función de propaganda de todo arte, me gustaría añadir que la significación y el impacto de un objeto nunca está fijado a perpetuidad. Depende siempre del contexto en el que se analiza. Afortunadamente, la mayoría de la gente no se conforma con la presunta pureza del arte. Es evidente que en el mundillo del arte se interesan muy particularmente por las cualidades específicamente visuales de mi trabajo: se preguntan cómo ellas se inscriben en la historia del arte y si desarrollo formas nuevas, procedimientos nuevos. Se es más hábil para descifrar las formas en tanto que significantes, y hay una apreciación clara de las técnicas. De modo que las gentes que son capaces de identificar las alusiones políticas, los simpatizantes de mi mundillo, gustan de encontrar las referencias a la historia del arte, inaccesibles a los profanos. Creo que una de las razones por las que mi trabajo es reconocido por un público tan diverso es que ya dos fracciones que yo distingo tan groseramente [...] tienen pese a todo la certeza de que las “formas” expresan “un mensaje”; y que el “mensaje” no se transmitiría sino a través de una “forma” adecuada. La integración de ambos elementos es lo que cuenta. (Bourdieu 2002)

## II

Yendo de lo más general (y tal vez más obvio) a lo particular, podríamos partir del hecho de que el arte implica (insisto, de un modo excesivamente general) un problema con las imágenes. Aceptada esta premisa, podemos destacar, entre otras muchas, dos líneas de lectura. Por un lado, afirmar esto podría conllevar necesariamente sostener la vieja hipótesis de la línea formalista que nos dice que el arte es un problema de las imágenes consigo mismas, que en la obra (en *este* cuadro, por ejemplo) residen todas y cada una de las claves interpretativas. Aceptar esta premisa supondría admitir — como axioma— que una obra expresa su calidad exclusivamente mediante la pureza de sus medios: bidimensionalidad, planitud y pigmentos. Sin embargo, esta línea se nos muestra, o al menos así lo entendemos, hueca en tanto que imposibilita toda lectura contextual, pero sobre todo, mengua todo posible contexto discursivo. Desde nuestra lectura, optaremos, al contrario, por la línea que señala que ese problema con las imágenes —a riesgo de parecer simplificador o perogrullesco— se sitúa en la tensa relación que se da con su afuera, es decir, con *su* tiempo, pero también con *su* pasado. Ninguna imagen es neutral. Ninguna imagen carece de contexto. Dicho en otros términos: todo arte avanzado —que es lo que aquí y ahora me interesa y que es necesario apuntalar para más tarde referirnos a Hans Haacke— es aquel que pone en tensión (o complejiza dialécticamente) las imágenes en su modo de darse y en su modo de relacionarse con la realidad. Construye su identidad como arte en la generación de una fricción entre lo que comúnmente llamamos obra de arte (lo que incluye la tradición) y aquello que llamamos habitualmente no-arte. Afirmado esto, podemos adelantar algunas de las hipótesis que tratamos de defender y que nos servirán para atrincherar mejor la obra de Hans Haacke. Así señalamos que no existe en ningún caso un arte puramente visual, ni mucho menos a-contextual o neutral. Esta es la hipótesis de partida. El arte puede ser de todo, menos una simple imagen. Adorno lo expresaba mejor: “Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta” (Adorno 2004: 16). ¿Se puede ver el “Guernica” y disfrutar de él sin tener el referente histórico de Guernica? Según Greenberg, el héroe del formalismo americano, no solo se puede, sino que para él sería la única manera correcta de enfrentarse a la obra<sup>3</sup>. El arte es irreductible a un sentimiento, a una experiencia estética de corte kantiano. Adorno habla de una “alergia a los valores de la expresión”. De la misma forma no se puede reducir el arte al simplón esquema de un “expresar emociones”, epítome de toda una jerga romántica y de la autenticidad que recorre el discurso narcisista del arte y que delata la anestesia necesaria que el mercado necesita para que toda su mercancía espiritual funcione. El aura de la obra de arte, y su durabilidad a modo de permanencia, son el reclamo que necesita el mercado.

El arte es algo más (o algo menos), y en ese plus (o en esa resta) reside el interés de la obra de Haacke. Pero ¿de qué *algo más* se ocupa? ¿Cuál es ese resto que centra su obra? Adelantemos una idea: no es un desprecio de la imagen, ni una obra que simplemente mezcla imágenes, sino que estamos ante una obra que, partiendo y fracturando todo sistema de la imagen como experiencia estética, cuestiona, precisamente, el entramado mercantil que produce, intercambia y negocia con esas imágenes del arte. Ese es su territorio: el uso político del arte, donde política indica apertura y cuestionamiento de

3 Escribe lo siguiente Greenberg (2002: 156): “El comentario explícito de un hecho histórico que Picasso ofrece en el *Guernica* no hace de este cuadro una obra mejor o más rica”.

la práctica artística, así como el cuestionamiento de un presunto sentido aurático de la obra de arte.

Uno de los principales teóricos de la imagen, W. J. T. Mitchell lo expuso en su conocido trabajo *Teoría de la imagen*, donde señaló lo siguiente:

El problema de la imagen/texto es una problemática ineludible *dentro de* cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos” (Mitchell 2009: 88).

O dicho de otro modo: toda imagen se compone lingüísticamente y todo lenguaje se desarrolla en imágenes. En cualquier caso, Mitchell sitúa el problema aún en un marco estrictamente medial, es decir, referido a los medios del artista. Para Mitchell la impureza se enmarca en la línea que se traza entre los medios y sus lenguajes. Ahora bien, la cuestión es: ¿podemos quedarnos en esa línea formal? ¿no implica la obra de arte una complejidad mucho más intensa? La impureza de las artes no puede residir tan solo, como apunta Mitchell, en la hibridación de los lenguajes sino que, igualmente, o al menos así lo entendemos con Haacke, se sitúa también en la capacidad que tiene el arte de hacer irrumpir el contexto social en el que la obra se enmarca. La obra de arte, por tanto, no solo es impura por la mezcla de imagen y lenguaje sino porque se desarrolla en un contexto determinado y bajo unos condicionamientos políticos, económicos y sociales determinados. Pues bien, en esa impureza total hemos de situar la obra de Hans Haacke, de la que hablaremos a continuación. Una obra de marcado carácter político pero que desbarata toda salida panfletaria asumiendo el rol de una obra obsesionada con desenredar y fracturar los elementos económicos, políticos y delictivos que hay tanto detrás de esas imágenes supuestamente puras del arte, así como de las instituciones que las acogen.

He hablado en primer lugar de la imagen. Continuemos con ello para ir descendiendo. El filósofo francés Jacques Rancière, hace no muchos años, se ocupó de algunos de los problemas que aquí vamos a tratar de apuntar para comprender mejor la obra de Haacke, al que cita en más de una ocasión. Para Rancière, “lo que puede llamarse entonces con propiedad destino de las imágenes es el destino de este entrelazado lógico y paradójico entre las operaciones del arte, los modos de circulación social de las imágenes y el discurso crítico” (Rancière 2011: 40)<sup>4</sup>. En apenas tres líneas ha resumido lo que más arriba tratábamos de señalar: operaciones del arte, circulación social de las imágenes y discurso crítico. Estas tres líneas dirigirán el trabajo de Haacke.

### III

La obra de Haacke comienza a desarrollarse en los años sesenta. Haacke nace, como dijimos, en Colonia en 1936. Estudió en la academia de arte de Kassel entre 1956 y 1960, donde influido por el ambiente comienza su carrera como pintor, carrera

---

4 Más adelante Rancière se refiere explícitamente a Haacke, podemos suponer que a su obra *Manet-Projekt'74*, señalando que “los cuadros de Haacke [se acompañan] de pequeñas notas que indican las sumas que han costado a cada uno de sus compradores sucesivos. [...] Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que no se descubre sino por la violencia de un conflicto” (Rancière 2011: 73).

que pronto abandona. Posteriormente, en 1961, se traslada a Estados Unidos para continuar sus estudios artísticos. Es allí, en Estados Unidos, donde su trabajo comienza a difundirse. Haacke llega en los sesenta a Estados Unidos y allí el ambiente artístico es muy diferente al ambiente europeo. O aparentemente diferente. En cualquier caso, Haacke observa las mutaciones del arte en el marco de la desintegración progresiva del paradigma moderno, fundamentalmente a través de la disolución del expresionismo abstracto —y toda su cháchara existencial— y el comienzo de un arte, el de los sesenta, que implicará una transformación en lo formal, pero en mayor medida una ampliación de miras en lo referente al contexto social y político. El arte de los sesenta comienza a superar las férreas imposiciones del formalismo, de la abstracción pictórica que tenía a Pollock y a De Kooning como héroes. Este es el punto de referencia y de arranque. El arte de los sesenta pone patas arriba las jerarquías y los límites formales del arte, y lo hace cuestionando la existencia de la propia obra de arte como ente autónomo. El arte es algo más que la producción de un genio, es algo más que la producción de *una obra* de arte. El arte no puede obviar la realidad de la cual procede su propia posibilidad de *ser contemplado*. No podemos dejar de lado, en este sentido, que en los sesenta comienza un arte que, por un lado, reclama una ruptura con las imposiciones del arte formal (es decir: el fin de las líneas entre pintura, escultura, etc.) y al mismo tiempo reclama volver la mirada sobre la realidad, lo cual implicará un forma de atender tanto hacia la cultura de masas como hacia los conflictos sociales y políticos. Así, tenemos obras como las de Bruce Conner o Kienholz en la Costa Oeste. O los primeros trabajos de Andy Warhol desde Nueva York. O ciertas piezas de Rosenquist. La pena de muerte, la guerra de Vietnam, el racismo, etc., comenzarán a ser los temas tratados y lo serán no solo con fines de representación de escenas sino como crítica y oposición directa.

En esta situación y en este contexto se da la recuperación de una figura clave: Marcel Duchamp. El “maestro dadá”, que había sido ninguneado por el formalismo y el expresionismo abstracto hasta ser relegado al ostracismo, es recuperado en tanto precursor de la idea de un arte que se deslinda del placer estético. No debemos olvidar que es en 1963 cuando el museo de Pasadena ofrece la que será la primera retrospectiva de Marcel Duchamp, muestra que será reveladora para los artistas jóvenes de la época y que pone en escena a un personaje para ellos desconocido, el cual había desaparecido incluso de los planes de estudios de las academias de artes. Como apunta Buchloh, Haacke “ha subrayado el hecho de que ni una sola vez, durante todo el periodo de sus estudios, oyó ni leyó el nombre de Marcel Duchamp” (Buchloh 1995: 286). El arte es un concepto, un trabajo mental, había dicho Duchamp y no un proceso sometido a experiencia estética; es más, todo su trabajo estaba dirigido a dinamitar la relación entre arte y experiencia estética, entre arte y gusto. He ahí el aprendizaje de Duchamp. Pero en igual medida son influencia los montajes de John Heartfield, de quien Haacke reconoce no haber oído hablar durante sus años de estudiante. El marco dadá y la vanguardia rusa y soviética de cuestionamiento de las convenciones así como de las tradiciones artísticas es un punto de partida clave (Del Río 2010). Otro nombre será Walter Benjamin y su trabajo “El autor como productor” (Benjamin 2009). Este es un texto de Benjamin que se torna central para comprender la posición de muchos artistas que optan por la crítica institucional del arte. Benjamin escribe “El autor como productor” en 1934 y tiene su origen en una conferencia pronunciada en el Instituto para el estudio del Fascismo. En este breve trabajo, y bajo influencia tanto del teatro de Brecht como de los experimentos factográficos de Sergei Tretiakov, Benjamin llamó al

artista de izquierdas a “encontrar su lugar *junto* al proletariado” (Benjamin 2009: 304), señalando que “el lugar del intelectual en la lucha de clases solo se puede determinar (o, mejor, elegir) sobre la base de su posición en el seno del proceso de producción” (Benjamin 2009: 305). Lo que proponía Benjamin no era una simple implicación (condescendiente) con el proletariado, ni la construcción de un arte mascado y simplón de corte panfletario, sino que instaba al artista avanzado de izquierdas a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de comunicación para transformarlos. En lugar de un arte que represente el modo de vida de los trabajadores (los explotados ya saben que lo están, parafraseando a Rancière) se debería tender a producir una nueva imagen del arte y de la cultura, desactivando las viejas fórmulas burguesas. Escribía Benjamin lo siguiente: “lo que tenemos que reclamar pues del fotógrafo es la capacidad de dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearíamos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías” (Benjamin 2009: 307). A lo que añade que el artista ha de ser “capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores” (Benjamin 2009: 310). Dicho sencillamente: la pintura, por ejemplo, se ha convertido en mercancía. El retrato del sufrimiento deja de ser tal para convertirse en fetiche, y por lo tanto se desactiva políticamente para entrar en el mundo de la mercancía burguesa.

A nivel formal la obra de Haacke se sitúa, por un lado, cerca del conceptualismo de Robert Smithson o Dan Graham, pero incluyendo el aspecto de crítica institucional que estas obras no poseen. Como ellos se vale de la composición que mezcla texto y fotografía. De 1967, por ejemplo, es el trabajo de Smithson sobre las ruinas de Passaic. Al mismo tiempo, podemos suponer una presencia palpable del arte conceptual de corte lingüístico-tautológico de Joseph Kosuth o de Art and Language. El arte para ser efectivo debe usar los mismos medios que usa el mercado y el capitalismo, pero con el objetivo (confesado) de usar esos medios contra el poder que los maneja. En este sentido se trataría de no suministrar objetos, es decir, cuadros cuyo fin sea el valor de cambio.

En todo este contexto formal y político podemos situar la obra de Haacke, al menos la obra de Haacke de mayor relevancia. Una obra que junto a trabajos de Daniel Buren o Michael Asher, representa un modelo fundamental de lo que se ha denominado crítica institucional.

Haacke aparece en escena en ese contexto de los años sesenta con trabajos de carácter ecológico —aunque quizá no sea esa la palabra correcta—. La obra con la que arranca su trayectoria más conocida o con la que comienza su visibilidad es “Cubo de condensación” (1963-65) [Fig. 1]. Esta pieza consiste en un tipo de microclima que funciona dentro de una caja de cristal según las fluctuaciones de las condiciones de su alrededor. De esta forma, el proyecto con el que comienza su trayectoria se sitúa en el marco de lo que se denominó con “trazos gruesos” Land Art. Ahora bien, Haacke se muestra más preocupado por cómo los sistemas naturales se desarrollan bajo determinadas circunstancias. Esta obra inicial, aunque enmarcada dentro del más general concepto de Earth Works, implicaba un concepto más específico de “arte ecológico”, entendiendo por tal aquel que interviene en los sistemas constituidos por organismos (animales, plantas, los propios seres humanos, etc.) y en las transformaciones de energía que estos provocan. Él mismo lo definía de este modo: “hacer algo que no pueda funcionar si no es en relación al entorno”. Pero, ¿por qué destacar esta obra

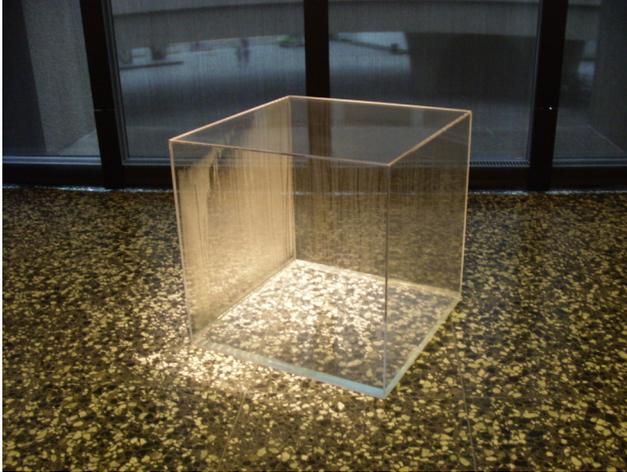


Fig. 1.

inicial que en apariencia nada tiene que ver con su obra posterior? He ahí la cuestión. En “apariencia”, solo en “apariencia” nada tiene que ver, sin embargo, como vamos a ver a continuación, su obra se trasladará del estudio de los sistemas naturales y su relación con los seres vivos al estudio de los sistemas sociopolíticos y su relación con el arte, los artistas y las instituciones. He ahí el vínculo.

#### IV

A continuación vamos a desglosar algunos de los proyectos de crítica desarrollados por Hans Haacke, al menos los más conocidos. Como hemos mencionado Haacke no utiliza medios formalmente tradicionales para su trabajo. Partiendo de postulados benjaminianos, de corte marxista, considera que el artista no debe someterse a las líneas de argumentación artística creadas por el propio desarrollo del mercado artístico. Para desactivar críticamente las formas ejercidas por el poder no hay que situarse frente a sus medios y denunciarlos, lo que hay que hacer es usar sus propios medios para desactivarlos. Escribía Haacke: “Si haces cuadros de protesta, es probable que estés por debajo de la sofisticación del aparato al que atacas. Es emocionalmente gratificante señalar cualquier atrocidad y decir que ese de ahí es el bastardo responsable de ella. Pero, efectivamente, una vez que la obra llega a un lugar público, solo se dirige a la gente que comparte esos sentimientos y ya está convencida de antemano” (Gordon 1975). Hay un fragmento de Benjamin que Haacke parece repetir como un mantra: “Antes de preguntar ‘cuál es la posición de la obra frente a la relaciones de producción de su tiempos’, me gustaría preguntar ‘cuál es su posición *dentro* de ellas’”. Entonces, ¿qué hacer? ¿cómo responder? Veamos un ejemplo.

El año de 1970 fue central para las relaciones entre arte y política. La revista *Artforum*, una de las principales revistas de arte contemporáneo, dedicó parte de su número de septiembre de ese año a la cuestión de las relaciones entre el artista y la política bajo el título: “The artist and politics: a symposium”. Para ello, *Artforum* hizo una pregunta a muy diversos artistas, de estéticas en ocasiones distantes. La cuestión planteada a los artistas era la siguiente:

Un número creciente de artistas ha empezado a sentir la necesidad de responder a la cada vez más profunda crisis política en América. Sin embargo, entre ellos existen serias diferencias

relativas a su relación con las acciones políticas directas. Muchos creen que la implicación política de su obra constituye la acción política más profunda que pueden realizar. Otros, sin negar lo anterior, siguen sintiendo la necesidad de un compromiso político directo e inmediato. Y otros creen que su obra carece de significado político y que sus vidas políticas no tienen relación con su arte. ¿Cuál es su posición respecto a los tipos de acción política que deben llevar a cabo los artistas?

En esa interrogación final parece estar la clave. A finales de 1969 la atmósfera en Estados Unidos tras el ascenso de Nixon al poder había enrarecido el ambiente debido a la obsesión belicista del presidente. Esta obsesión llevó, por ejemplo, a que el 16 de noviembre de 1969, cerca de medio millón de personas se manifestase en Washington. Esta manifestación, según el entonces gobernador de California, Ronald Reagan, había sido planeada por comunistas amigos de los alemanes orientales. Aunque la gota que colmó el vaso —y que se relaciona con Haacke— tuvo lugar cuando en abril de 1970 Nixon ordenó la intervención en Camboya, país que se había declarado neutral y que sufrió algunos de los mayores bombardeos del momento. La respuesta estudiantil fue contundente, y se extendió por todo Estados Unidos, a lo que el gobierno respondió de modo sangriento. El 4 de mayo de 1970, en Ohio, la policía se enfrentó a los manifestantes matando a cuatro de ellos e hiriendo a nueve. En un *college* de Jackson, un campus afroamericano del Mississippi, murieron dos estudiantes y nueve fueron heridos por disparos de la policía. Esta es solo una pequeña muestra. Los disturbios se extendieron por todo el país. Fue en este contexto de convulsión social cuando *Artforum* se decidió a preguntar a los artistas por su grado de compromiso, pero, sobre todo, cómo actuar siendo artista. Para algunos, fundamentalmente para aquellos seguidores del purismo greenbergiano y de la abstracción pictórica, el arte nada tenía que ver con la política, y en este sentido, por tanto, eran territorios in-conectables. Por ejemplo, el pintor W. D. Bannard respondía así: “Me pregunta qué tipo de acción política deberían realizar los artistas, y yo solo puedo contestar que ningún artista en particular deberá emprender acción alguna. Las cosas políticas no deben afectar a la *realización del arte porque la actividad política y la realización del arte no se han mezclado nunca para bien del arte, y mi opinión es que la mayoría de los artistas están mejor al margen de la política. Pero es una decisión individual. Como tema no merece realmente la importancia que le dan ustedes*”. Esta autonomía del arte hacía impermeable la actividad artística con respecto a las realidades sociales y políticas. Sin embargo, para otros artistas, como es el caso de Haacke, la cuestión era más compleja, y veían en el arte no solo la posibilidad de la denuncia sino también —y fundamentalmente— la posibilidad de una intervención. Es en 1970 cuando la AWC (La Asociación de los Trabajadores del Arte) mostró la siguiente imagen [Fig. 2]. Se trata de una fotografía realizada por Ronald Haerberle de la masacre de My Lai que había aparecido en la revista *Life*. El texto es el siguiente: “P: ¿Y los niños? R: Y los niños”. Una referencia directa a la muerte indiscriminada de niños por parte del ejército estadounidense. La imagen causó un mayor impacto porque en lugar de aparecer en blanco y negro, como solían aparecer las fotografías de guerra en prensa, apareció en color y en mayor tamaño del habitual. En un principio el cartel de la AWC iba a ser difundido y distribuido por el MoMA, pero este, tras comprobar la imagen, finalmente, se negó a distribuirlo, ya que la política no era uno de los elementos de interés del museo (así decía la nota de prensa que hizo pública el propio museo). Este acto de censura provocó que el sindicato de litógrafos, por su cuenta, imprimiese 50.000 carteles y los distribuyese por todo el

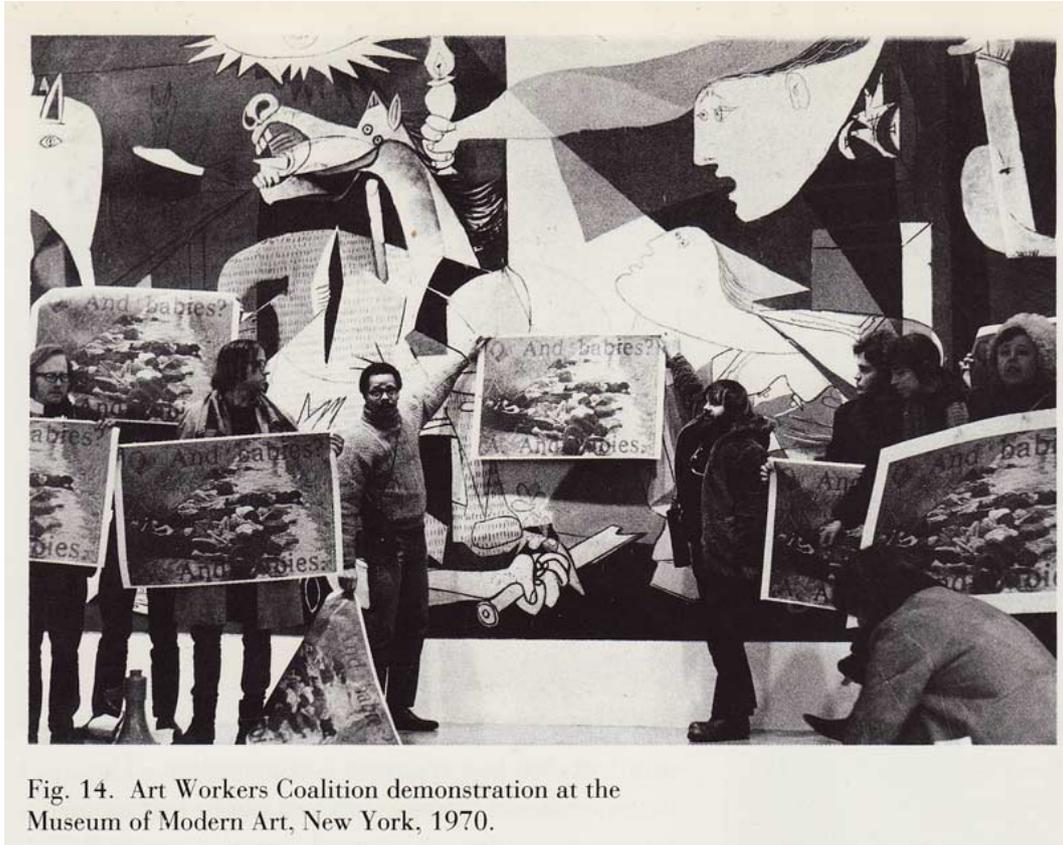


Fig. 14. Art Workers Coalition demonstration at the Museum of Modern Art, New York, 1970.

Fig. 2.

mundo a través de los canales del arte. Pero no quedó ahí el tema. La AWC realizó una protesta en el interior del MoMA, situándose delante del “Guernica” de Picasso sosteniendo en sus manos las imágenes de la matanza de Camboya. Esta obra nos sirve para contextualizar una de las principales obra de Hans Haacke. En 1970 se le invitó a participar en una exposición colectiva internacional, precisamente, en el MoMA. Dicha exposición llevaba por título *Información* y estaba coordinada, según recuerda Haacke, por Kynaston McShine, y constituyó la muestra más política que celebrara y probablemente celebraría el MoMA. En cualquier caso, no era esa la pretensión. No había en el proyecto inicial de McShine una visible intención política, sin embargo, debido a los acontecimientos del momento, muchos artistas fueron cambiando su obra a dos meses de la inauguración. ¿Por qué? Dos meses antes de la apertura de la exposición las fuerzas militares americanas bombardeaban e invadían Camboya —un país que, como hemos comentado anteriormente, se había declarado neutral en el conflicto de Indochina—. Ante esta invasión y matanza indiscriminada y sin sentido, se produjeron protestas en diversos lugares del país. En concreto, en Nueva York, la represión policial en diversas universidades fue especialmente sangrienta. Entre otros muchos acontecimientos, bajo una pancarta de huelga del arte, los artistas pidieron el cierre temporal de museos como signo de protesta. Y el 22 de mayo, con la acción de más 500 artistas, se logró cerrar el Metropolitan.

Dicho esto, ¿cuál fue la apuesta de Haacke? Una obra que marcará un hito dentro no solo del arte activista y político sino, igualmente, dentro del arte conceptual. La

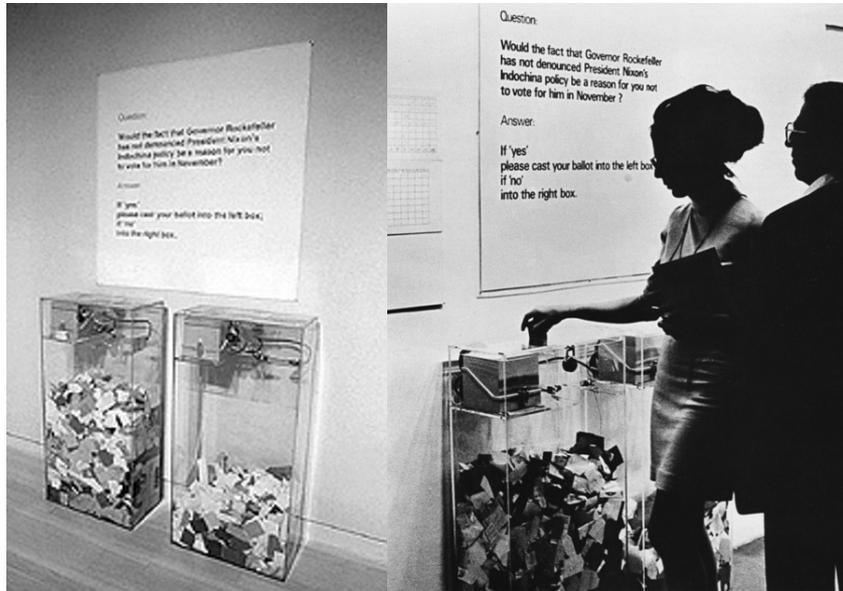


Fig. 3.

obra llevó por título *MoMA-Poll* [Fig. 3] y en esencia suponía una instalación para la participación activa del público, que a su vez suponía un giro hacia la politización de su obra, bajo una clara influencia benjaminiana. ¿En que consistía *MoMA-Poll*? Los visitantes de la exposición recibían una papeleta, a la entrada, con un color indicativo de si eran asistentes de pago, miembros del museo, invitados o visitantes del lunes, que era el día gratuito. Tenían que introducir el papel en una de las dos cajas acrílicas transparentes, equipadas de un dispositivo fotoeléctrico de recuento, respondiendo a lo que decía en la pared: “Pregunta: ¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon será una razón para que usted no le vote en noviembre?”

Así de simple. Así de sencillo. La obra se reducía inicialmente a esa pregunta y sus respuesta: “sí” o “no”. La pregunta se refiere a Nelson Rockefeller, gobernador republicano del estado de Nueva York, que se presentaba a la reelección de 1970. La familia Rockefeller contribuyó a la fundación y desarrollo, precisamente, del MoMA, con Nelson como uno de los miembros del consejo de administración desde 1932 (fue presidente de 1939 a 1941, y director de 1957 a 1958). En 1969, el grupo Guerrilla Art Action había pedido la dimisión de los Rockefeller del consejo debido a sus intereses económicos en compañías como la Standard Oil y el Chase Manhattan Bank. Estas y otras empresas de los Rockefeller, según diversos informes, estaban relacionadas con la producción de NAPALM y otras armas químicas y biológicas que, a su vez, se vinculaban económicamente con el Pentágono. Los resultados del *MoMA-Poll* de Haacke fueron los siguientes:

Sí: 25.566 (68, 7 %)

No: 11.536 (31,3 %)

La participación fue de 37.129 personas, el 12,4 % de los visitantes al museo durante la exposición

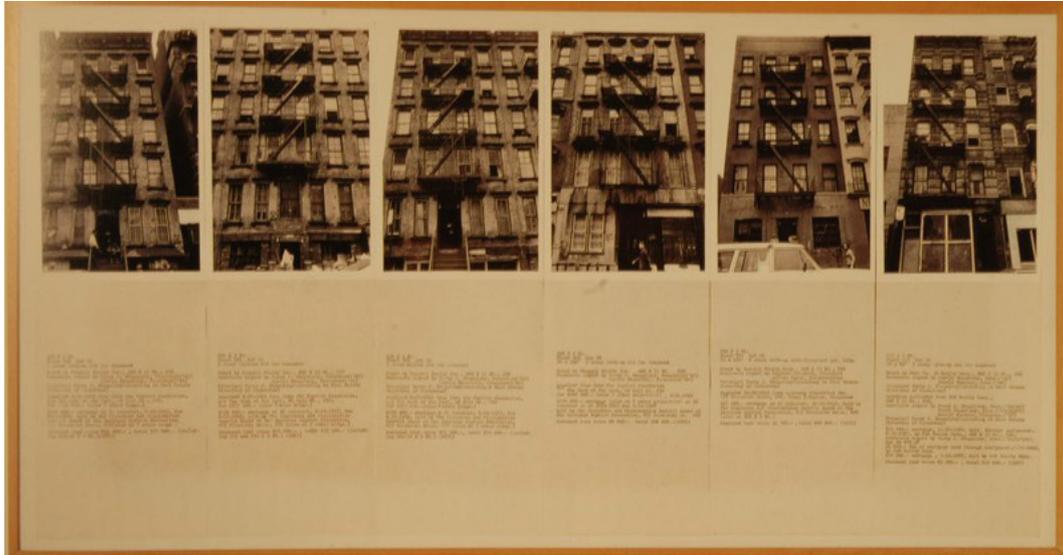


Fig. 4.

Esta era la línea central de la obra, que recuperaba en cierta medida las directrices de la apuesta benjaminiana. Por una parte, la introducción de lo político en la institución artística; en segundo lugar, el uso no de la representación de los crímenes de los bombardeos —algo demasiado tolerable— sino el uso de los propios medios del sistema capitalista, la encuesta; y en tercer lugar, la colaboración del público. Por lo tanto, el acto político del arte no proviene del gesto de denuncia que representa la represión, por ejemplo, ya que toda representación acaba convirtiéndose en producto estético, en imagen y como tal en mercancía. Muy al contrario, el acto político, en la perspectiva de Haacke se mantiene en el marco del uso de los medios de la propia institución para cuestionarla. Con otras palabras, para Haacke la política no significa llegar a consensos —concepto neoliberal que solo sirve para imponer una norma preescrita— sino que *lo político* se sitúa en la posibilidad de establecer disensos. El consenso sería así la retirada de la política, su claudicación. Desde esta idea, Haacke parece desarrollar su obra. El consenso siempre es excluyente e implica la aceptación del sistema del más fuerte y el desprecio por el disenso, por el desacuerdo, es decir, el desprecio de la política real. El consenso, viene a decir Haacke, es el gran timo, y el gran monstruo del neoliberalismo.

Esta obra (MoMA-Poll), que causó gran expectación y revuelo, iba a ser seguida de una exposición titulada *Hans Haacke: Sistemas*, en el Museo Guggenheim de Nueva York en abril de 1971. Seis semanas antes de su apertura, el director Thomas Messer la canceló porque Haacke se negó a retirar tres obras que incluían informes sobre los “bienes raíces” de algunos de los personajes más destacados de Nueva York (así como de su relación con el museo). Se trata de obras que incluían mapas de Manhattan en los cuales se señalaba la localización de propiedades de familias y sociedades territoriales, además de fotografías de fachadas de esas propiedades con documentación que incluía detalles económicos y de posesión. En este sentido, la obra más conocida es la obra titulada *Shapolsky* [Fig. 4], donde se detalla el patrimonio inmobiliario que esta familia poseía en Lower East Side y en Harlem, y cómo alquilaba estas casas en condiciones

pésimas a dos de las comunidades más pobres de la ciudad: los portorriqueños y los negros. Lo que llevó a cabo Haacke fue una investigación sobre estos patrimonios y lo que descubrió fue cómo dichos edificios eran técnicamente propiedad de setenta empresas que se vendían e hipotecaban entre sí para aumentar beneficios y evitar impuestos, siendo Harry Shapolsky la figura clave de todo el entramado empresarial que Haacke había puesto al descubierto. Incluso, como recuerda Haacke, Shapolsky había sido procesado por sobornar a los inspectores de viviendas y aceptar pagos bajo cuerda de portorriqueños a cambio de permitirles alquilar la propiedad. Estas piezas de arte basadas en el funcionamiento corrupto de los sistemas sociales, que vinculaban a personalidades importantes y poderosas con la negligencia administrativa y la coacción a las clases desfavorecidas, fueron demasiado para un museo como el Guggenheim. Esas obras no solo eran políticas sino que, aun peor, amenazaban la fuente de ingresos a través de patrocinios del museo. En este sentido, Haacke deja la sospecha en el aire de un patrocinio por parte de Shapolsky al Guggenheim. Messer, el director, escribió a Haacke el 19 de marzo de 1971:

Los consejos [del Guggenheim] han establecido políticas que excluyen el compromiso activo con fines sociales o políticos. Se da por entendido que el arte puede tener *consecuencias* políticas y sociales, pero creemos que están favorecidas por la falta de dirección y la fuerza generalizada y ejemplar que pueden ejercer las obras de arte sobre el entorno y no, como propone usted, empleando medios políticos para lograr fines políticos, al margen de lo deseable que puedan parecer en sí mismos<sup>5</sup>.

En esta respuesta reside el núcleo de la apuesta benjaminiana: usar los mismos medios que la política pone sobre la mesa para desactivar sus funciones. No se trata de pintar la miseria de Harlem sino de desactivar los mecanismos que provocan esa miseria (a través del uso de la información). Tras la suspensión de la exposición —y la expulsión del conservador del Guggenheim, Edward Fry, quien había defendido el proyecto de Haacke— tuvo lugar una gran protesta en las puertas del Guggenheim: cerca de cien artistas prometieron no exponer en el museo “hasta que la política de censuras del museo cambiara”.

En 1974 tenemos otra de sus obras más importantes: *Manet-PROJEKT'74* [Fig. 5]. El Museo Wallraf-Richartz de Colonia con motivo de la celebración de su 150 aniversario propuso una exposición colectiva bajo el lema “El arte siempre será arte”. Hans Haacke, junto a otros artistas como Daniel Buren, Carl André o Sol Lewitt, fue invitado a

5 Citado en VV. AA. 1999. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid, Akal, p. 126. A esta carta de Messer le siguió una contundente respuesta del artista: “Dos de las tres obras presentan grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan (fotografías de las fachadas de las propiedades y documentación reunida en el archivo público de la oficina del condado de Nueva York). Las obras no incluyen ningún comentario valorativo. Un conjunto de edificios está situado en los suburbios y pertenece a un grupo de gente ligada por lazos familiares y de negocios. El otro sistema lo constituyen los intereses inmobiliarios, mayoritariamente, propiedades comerciales pertenecientes a dos socios. La tercera obra es una encuesta entre los visitantes de museo Guggenheim, consistente en 10 preguntas de tipo demográfico (edad, sexo, educación, etc.) y 10 preguntas de opinión sobre temas sociopolíticos de actualidad [...]. Las respuestas se han de listar y exponer diariamente como parte de la obra. Siguiendo técnicas de encuesta habituales, intenté formular las preguntas de manera que no revelaran una postura política, no fueran soflamas y no prejuzgaran las respuestas. [...] Estas obras son ejemplos de los “sistemas de tiempos real” que han constituido mi obra durante muchos años [...]. El Sr. Messer ha tomado una postura que está en total desacuerdo con las actitudes profesadas por los principales museos del mundo, excepto aquellos que se encuentran en los países de régimen totalitario, una postura que le podría poner en conflicto con todos los artistas que acepten una invitación para mostrar su obra en el museo Guggenheim”. Citado en Lucy Lippard. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal, p. 326.



Fig. 5.

participar. Su propuesta: *Manet-PROJEKT'74*. Tras presentar el proyecto, y a pesar de que el comisario de la exposición considerase que “era uno de los mejores que se había presentado”, su intervención fue cancelada, o, mejor dicho, censurada. ¿Por qué? ¿Qué contenía *Manet-PROJEKT'74*? En este caso Haacke a la hora de re-pensar la modernidad no lo hizo en términos formales sino en los términos en los cuales esa modernidad había sido construida: términos económicos y de propiedad. Y cómo, por extensión, esos términos económicos influyen en el modo a través del cual las instituciones crean su memoria. De esta forma, partiendo del conocido cuadro de Manet donde este pinta unos inocentes espárragos (*Manejo de espárragos*, 1880), obra que pertenece a la colección de ese museo, Haacke desarrolla en paralelo una genealogía de sus propietarios. Es decir, de nuevo, hace visible la parte no visible de la industria del arte. Es en esta genealogía donde aparece cómo el museo en cuestión tuvo sus relaciones con el Tercer Reich, y como el donante de este cuadro al museo fue un personaje activo dentro del Partido Nazi. Para Haacke el arte no debe situarse tan solo en la esfera de lo visual sino que el arte es incomprendible sin la memoria histórica en la cual se desarrolla. Benjamin Buchloh lo expresa del siguiente modo: “*Manet-PROJEKT'74* fue ejemplar en el sentido de que realmente cumplía la función que el museo, como institución de la esfera pública burguesa, se había comprometido tradicionalmente a cumplir: ofrecer a los visitantes objetos históricos que les permitieran reconstruir aspectos de su pasado” (Buchloh 1995: 288). Lo que demostró con esta obra fue, retomando de nuevo a Walter Benjamin, que todo documento de cultura es también un documento de barbarie. La obra consistía en la disposición de una reproducción en color de ese cuadro (insisto, obra que pertenece a colección de ese museo) sobre un caballete y alrededor, colgando de las paredes, una descripción detallada de quienes habían sido los propietarios del cuadro, y cómo este fue pasando de mano en mano. La descripción es absolutamente fría. No hay un ápice de subjetividad. Haacke dispone los nombres, actividades, filiaciones, etc. de cada uno de los propietarios. Esta genealogía revela cómo en su

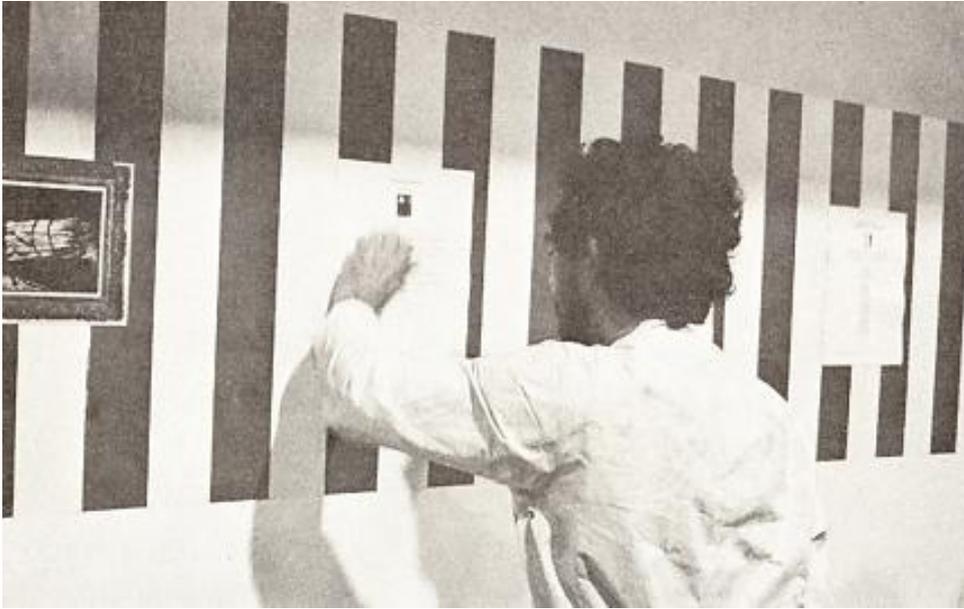


Fig. 6.

mayoría estos habían sido judíos y cómo tras el ascenso al poder de los nazis el cuadro pasó a manos de Hermann J. Abs quien en 1937 formó parte del consejo ejecutivo del Deutsche Bank, estando muy cerca de Walter Funk, ministro de economía del Reich. Según podemos deducir de este trabajo, Abs fue uno de los responsables de la apropiación (robo) de bienes culturales al pueblo judío durante el dominio nazi. Como se hace evidente en la investigación de Haacke, fue Hermann J. Abs quien finalmente donó el cuadro al Wallraf-Richartz-Museum de Colonia, en calidad de representante de la Sociedad de Fomento del museo.

Tras la censura, el director del Museo, Horst Keller, remitió una carta a Haacke, donde señalaba que una sociedad agradecida y un museo agradecido, no podían más que sentir gratitud ante un benefactor como Abs. Y añadía lo siguiente: “Un museo nada sabe del poder económico, pero en cambio, sí sabe algo del poder espiritual”. Resulta interesante cómo la respuesta del museo vinculaba, precisamente, dos de los elementos clave en la lectura del arte que durante años ha trabajado Haacke: economía y espiritualidad. En cierto sentido, esa respuesta, aceptaba de modo implícito que la obra de Haacke poseía la capacidad de *herir*, así como de visibilizar el poder que las instituciones artísticas y políticas disponen para generar y gestionar su propio relato. Ante la censura del proyecto, otros artistas como Carl André o Sol Lewitt retiraron sus aportaciones mientras que Daniel Buren [Fig. 6] pidió una copia de los textos de Haacke y los situó sobre su propia obra. Este gesto llevó, evidentemente, a la censura de la propia obra de Buren. Hasta su muerte Herman J. Abs mantuvo su posición como personaje fundamental del Deutsche Bank, siendo en 1982 requerido por el Papa Juan Pablo II para dirigir el consejo asesor del Instituto de Obras Religiosas, a fin de sanear las cuentas del Vaticano. Esto fue muy criticado por movimientos judíos quienes recordaron el papel central que jugó Abs en la confiscación de bienes a los judíos por parte de los nazis.

En 1978 Haacke expone en el Museo de arte moderno de Oxford. En esa



Fig. 7.

ocasión llevó a cabo una obra titulada “Una raza aparte”. Lo que desarrolló en esta intervención fue una crítica explícita a la empresa estatal British Leyland, la cual exportaba vehículos, Land Rovers, para la policía, así como diversas herramientas para uso militar por parte del régimen del apartheid de Sudáfrica. Como en otras ocasiones, la puesta en escena de la obra implicaba un alto nivel de inexpresividad, a través de un descriptivismo carente de subjetividad. La obra estaba compuesta por siete paneles en los que se podía leer tanto anuncios publicitarios de la propia empresa (“Vehículos Leyland. Nada nos puede parar”) hasta resoluciones de Naciones Unidas. En concreto la resolución 418, de 1977, donde leemos:

Por decisión del Consejo de Seguridad, todos los Estados deberán cesar en todos los suministros a Sudáfrica de armamento y todo tipo de material asociado, incluyendo la venta o transferencia de armas y municiones, vehículos militares, equipamiento de policía paramilitar y piezas sueltas del orden mencionado. Asimismo, deberán cesar en el aprovisionamiento de toda clase de equipamiento, suministros, ayudas o acuerdos de licencias para la fabricación o el mantenimiento de los elementos mencionados”. Es el espectador —evidentemente— quien cierra la obra.

En 1981 destaca los negocios turbios de Peter Ludwig, un benefactor del arte y conocido empresario chocolatero. El título de la obra es “El maestro chocolatero”. En este trabajo, como en casos anteriores, se mezclan imágenes de sus empresas con textos en los que describe los beneficios fiscales que obtiene a través de sus negocios tanto chocolateros como de coleccionista. La pieza consta de siete dípticos donde hay una

fotografía en un lado y la de los trabajadores anónimos de sus fábricas en otro. Junto a ello, textos donde se hace referencia a los escándalos por estafa a hacienda a través del uso de su imagen de benefactor de la cultura. A través de diversos documentos desarrolla los casos de corrupción así como sus declaraciones sobre cómo evadir impuestos y lograr jugosos beneficios a través del arte. Demuestra Haacke, al mismo tiempo, cómo a través de opacos movimientos financieros y alianzas políticas, toda su colección acaba siendo subvencionada con dinero público, extrayendo a su vez beneficios económicos y fiscales.

De 1986 data *Global Marketing*, un cubo negro que lleva inscritos en cuatro de sus caras los diversos negocios y filiales que el grupo de comunicación británico *Saatchi & Saatchi* ha desplegado en Sudáfrica. La intención de Haacke, de nuevo, es mostrar, hacer visible, el entramado de intereses de una empresa que tiene un gran predicamento en el mundo de la cultura (Damien Hirst, por ejemplo) por su apuesta por aquello que aparece en cada momento como novedoso y rupturista, pero que no duda al mismo tiempo en llevar a cabo campañas publicitarias para políticos partidarios del *apartheid*.

En 1990, Haacke se concentra en Philip Morris y la política conservadora estadounidense. Ese año presenta *Helmsboro Country* [Fig. 7]. Esta obra se compone de un paquete de tabaco de gran tamaño y una fotografía sobre madera del senador republicano Jesse Helms. Como se sabe, Philip Morris es la mayor compañía de tabaco del mundo, así como también produce cerveza y comida. Para entender esta obra hemos de saber que Philip Morris adquirió de los Archivos Nacionales, por 600.000 dólares, el derecho de patrocinar la *Declaración de derechos fundamentales* durante un año entero. La campaña en los medios de comunicación y la distribución gratuita de facsímiles contaba con un presupuesto de 30 millones de dólares. La cajetilla de gran tamaño incluía cigarrillos donde se podía leer la *Declaración de derechos fundamentales*. Así mismo, en un lateral de la cajetilla, se podía leer la declaración de George Weissman, antiguo presidente de Philip Morris: “Dejemos clara una cosa. Nuestro interés fundamental en el arte es nuestro propio beneficio. Como empresa jurídica obtenemos réditos palpables y objetivos.”

Evidentemente, lo que pretende destacar Haacke, es la aportación que Philip Morris hizo a la campaña del senador Helms, donando 200.000 dólares al Jesse Helms Center, un museo afiliado a Wintage Collage, cuyo fin es promover los principios prototípicamente americanos. En Estados Unidos Jesse Helms es conocido por sus encarnizadas batallas contra el mundo del arte contemporáneo, vetando exposiciones así como becas y ayudas, pero sobre todo es conocido por su manifiesta hostilidad hacia los enfermos de sida, contra los homosexuales y contra el derecho al aborto. Se autoproclamó enemigo de los sindicatos, explotando regularmente sentimientos racistas durante sus campañas. Apoyó abiertamente a los escuadrones de la muerte en el Salvador así como a Augusto Pinochet. De la misma forma, mostró todo su apoyo a los opositores de Nelson Mandela. Antes de la exposición, la empresa tabaquera trató por todos los medios que la John Weber Gallery censurase la exposición, incluso bajo amenazas. Sin embargo la exposición se llevó a cabo, provocando un enorme revuelo. Cuando Haacke destapó el apoyo de Morris a Jesse Helms, un elevado número de artistas rechazaron colaborar con Philip Morris, que prestaba ayuda a los artistas. Así mismo, diversas asociaciones y colectivos iniciaron un boicot a todos los productos fabricados por Philip Morris. De la misma forma tuvo como consecuencia una sonada intervención judicial.



Fig. 8.

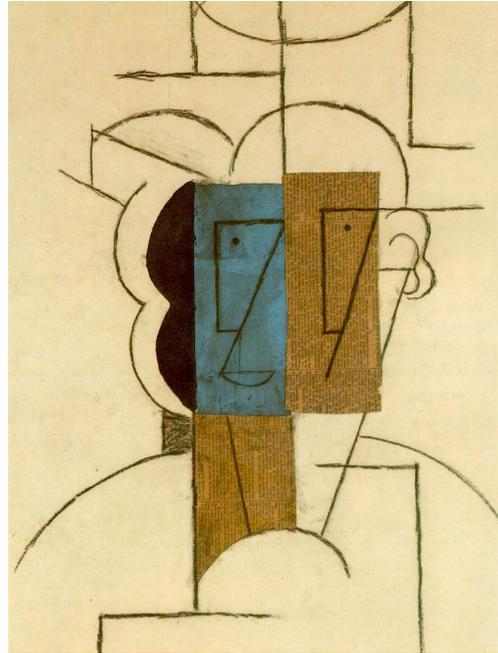


Fig. 9.

Dentro de esta exposición se hallaba igualmente la pieza *Cowboy con cigarro* [Fig. 8]. En este caso, la pieza se basaba en la obra de Picasso “Hombre con sombrero” [Fig. 9] de 1912, que forma parte de la colección del MoMA, y que en ese momento formaba parte de la exposición *Picasso y Braque, pioneros del cubismo*, exposición financiada por Philip Morris.

En los años siguientes la obra de Haacke no abandona este camino de desactivación de las políticas culturales que pretenden construir discursos autistas, espirituales mientras se desarrolla en paralelo políticas económicas poco transparentes en muchos casos. O dicho de otra forma: todo discurso cultural y espiritual debe tener en cuenta que es, en igual medida, un discurso político, pero sobre todo económico.

Entre las obras posteriores, podemos destacar las producidas en España. Entre ellas, la que bajo el título *Obra social* tuvo lugar en Barcelona y expuesta en la Fundación Antoni Tàpies. *Obra Social* consta de 12 paneles donde mezcla el texto y la fotografía. En la obra se desarrollan descriptivamente, de nuevo, las relaciones entre la política, la economía, el arte y el entretenimiento. Se destaca como La Caixa, debido a las presiones de Jordi Pujol, se convirtió en el principal accionista de Port Aventura, a lo que añade “La mayoría de los empleados del parque temático cobran 560 ptas. brutas por hora. Los días de lluvia no son necesariamente remunerados. La Caixa adquirió un tapiz de Miró por 15 millones de ptas. Miró no recibió compensación alguna por el logotipo extraído de dicho tapiz, que sirvió de imagen corporativa a la empresa. El presidente de La Caixa, J. A. Samaranch fue presidente falangista de la Diputación de Barcelona. En 1977, cien mil personas se manifestaron gritando ‘¡Samaranch, lárgate! Samaranch dimitió’”.

Dando un salto en el tiempo, uno de sus últimos proyectos ha sido *Castillos en el aire* [Fig. 10], presentado en 2012 en el Museo Reina Sofía de Madrid. La obra fue realizada ex profeso para esta exposición, donde también se han podido ver algunas de las piezas



Fig. 10.

comentadas anteriormente. El título de *Castillos en el aire* tiene un referente claro: la burbuja inmobiliaria que hizo (que está haciendo) temblar la economía española. Según él mismo cuenta, en diversos viajes en taxi entre el aeropuerto de Barajas hasta el centro de Madrid, se percató observando a través de la ventanilla, cómo se extendía a lo lejos una ciudad fantasma. Se trataba de la urbanización que se encuentra a la espalda de la Avenida de la Gran Vía del Sureste, el Ensanche Sur de Vallecas, una zona periférica de Madrid donde la crisis financiera había pinchado la burbuja inmobiliaria. En aquel lugar, extrañamente desolado, tan solo quedaban visibles restos, pisos sin acabar, vigas herrumbrosas, esqueletos de edificio, bancos, farolas, árboles... Aquel espacio daba la sensación de pertenecer a una escena de una película cuyo tema fuese el apocalipsis nuclear. Partiendo de esta imagen, Haacke no se quedó, evidentemente, en la estética del abandono sino que indagó sobre el origen de todo aquello, acerca de las propiedades del suelo, etc. Sin embargo, una de las cosas más sorprendente fue el momento en el que Haacke descubre el nombre de las calles de esa ciudad fantasma. Allí, en medio del abandono, se encuentra con la calle “arte conceptual”, la calle “escuela de Vallecas”, “arte expresionista”, “arte pop”, etc. La pieza muestra, en efecto, imágenes de la zona, haciendo referencia a cómo se usa la burbuja del arte (con sus etiquetas pomposas) para disfrazar la burbuja inmobiliaria. Diseña así un castillo con los documentos que certifican hipotecas, registros de la propiedad, etc. Es decir, documentos (de propietarios, incluso) que pacientemente fue recogiendo en diversos estamentos oficiales. Una obra, pues, que confirma su incansable objetivo de hacer del arte un proceso dialéctico, capaz de desbaratar la imagen del arte como un reducto meramente espiritual y sensible, haciendo tanto visibles y conscientes las relaciones ineludibles del arte con el mundo político y económico. Lo que trata de mostrar es el hecho de cómo esa política y esa economía terminan por construir su propio discurso artístico y cultural, un discurso acorde a sus propias estrategias de poder.

En cualquier caso, Haacke, no obvia la paradoja de su trabajo, ya que este acaba por formar parte del mundo del arte, sin embargo, su intención es que apenas sus obras se vendan, y para ello por ejemplo dice lo siguiente: “He dado instrucciones expresas a las galerías con las que trabajo para que ninguna de mis obras se pueda mostrar en ninguna feria” (De la Fuente 2012). Ahora bien, esto obviamente no cierra el problema. Todo arte cuyo fin es la visibilización del poder económico en el interior de las instituciones políticas, tiene la necesidad de enfrentarse constantemente a la dualidad dentro/fuera en lo relativo al mercado y a la institución artística. El caso de Haacke, por tanto, puede servir a modo de introducción, como eje de lo que podemos señalar como un arte de desactivación (en una relación dialéctica con el arte activista y el arte político). Haacke bien puede servirnos como punto de partida para un más amplio estudio futuro que pueda abarcar una lectura del arte de desactivación política. Dicha lectura podría extenderse desde el arte conceptual hasta el arte en el interior de las redes sociales. En este sentido, este trabajo pretendería abrir una línea de investigación en esa dirección.

## Bibliografía

- Adorno, Th. 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. 2009. “El autor como productor”, en *Obras. Libro II. Vol. 2*. Madrid: Abada.
- Bordieu, P. 2002, “Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke”, en *A parte Rei*, 20.
- Buchloh, B. 1995. “Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración”, en *Hans Haacke: “Obra Social”*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Del Río, Victor. 2010. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada.
- Fuente, Manuel de la. 2012 “Hans Haacke: arte con burbujas”. [Última fecha de acceso 26 de mayo 2014: <http://www.abc.es/20120214/cultura-arte/abci-hans-haacke-reina-sofia-201202141457.html>]
- Grodon, M. 1975. “Art and politics: interviews with Carl Baldwin, Hans Haacke, Alice Neel, May Stevens, Leon Golub”, en *Strata*, vol. 1, núm. 2, pp. 6-11.
- Greenberg, C. 2002. “Abstracto y representacional”, en *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Haacke, H.1983, “Museums, Managers of Consciousness”, en *Art in America*, n. 72, 1983, pp. 9-17.
- Lippard, L. 2006. “Caballos de Troya: arte activista y poder”, en Jorge Luis Marzo (ed.) *Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lippard, L. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Mitchell, J. W. T. 2009. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Rancière, J. 2011. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- VV. AA. 1999. *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*. Madrid: Akal.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA   
Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

[seyta.org/laocoonte](http://seyta.org/laocoonte)