

LOW KEY

Un texto de Iria Candela.

Bajo el título de *low key*, que podríamos traducir como *baja tonalidad*, se reúne a siete artistas que comparten una misma sensibilidad por presentar propuestas de lo que puede considerarse una tendencia incipiente dentro de la práctica del arte contemporáneo. A través de ellos se vislumbra la posibilidad de nuevas formas para el arte derivadas de una economía de medios, en donde la elaboración manual y el uso de los materiales pobres, el énfasis en lo pequeño, lo casero y lo humilde, expresaría sensaciones de vulnerabilidad y transitoriedad motivadas por los fenómenos de incertidumbre que asolan a la sociedad actual.

El sentido del vocablo *low key*, tomado del idioma inglés, se aplica a los aspectos formales derivados de recursos sencillos y económicos. Escalas pequeñas, presupuestos modestos, baja tecnología, materiales baratos, consistencias frágiles, formas insignificantes... y en un sentido más amplio, todas aquellas construcciones de formas y discursos que parten de parámetros modestos, íntimos, sin pretensiones, en contraposición a proyectos que podrían caracterizarse como más glamorosos, ruidosos o dominantes. Se trata de un arte escrito con minúsculas, cuyo volumen bajo, casi de susurro, se muestra disidente al arte de *alta definición* y sus versiones más mercantilizables.

low key da visibilidad a un tipo de producción alternativa que, en cierta medida, representa lo opuesto a la producción *high tech*. Ya sea por falta de presupuesto o por una decisión intencionada, implica un dejar de lado las nuevas tecnologías y desarrollos técnicos más avanzados, quizá como modo de crítica a una excesiva tecnificación del mundo del arte, en donde usar las nuevas tecnologías supone, de manera inmediata e incuestionada, ser “más moderno”, mientras que usar otro tipo de técnicas y recursos, por muy novedosos que pudieran ser, supondría crear “a la antigua”.

Las obras *low key* también se alejan de un tipo de proyecto de proyecto que exceda la competencia y la capacidad del artista, y que en función del coste de realización implique el uso de materiales más costosos, un mayor número de asistentes o tecnología de alta precisión. En la actualidad hay empresas que se dedican en exclusividad a fabricar megaproyectos artísticos, como Carlson & Co. en Los Ángeles o Mike Smith Studio en Londres. *(1) Allí se reciben regularmente encargos de obras que son demasiado grandes y complejas como para que el artista sea capaz de llevarlas a cabo por sí solo o con la ayuda de algún colaborador. Damien Hirst, Jeff Koons o Takashi Murakami son representativos de esta práctica, pero no los únicos en dejar la parte física de la creación de su trabajo en manos de empresas especializadas.

Por el contrario, el arte *low key* hace acopio de los recursos inalienables de que el artista dispone, que puede tener más a mano, a causa principalmente de las imposiciones que comporta la falta de presupuesto para comprar materiales y alquilar un taller. Suele ser una etapa común y compartida entre los artistas jóvenes, que empiezan sus carreras, y a cuya falta de medios se unen las ganas de experimentar y arriesgarse en la búsqueda de un vocabulario personal. Algunas obras *low key* adquieren por ello cierto aire de temporalidad que les imprime lo que se ha constituido a modo de experimento, como

variación en la exploración de una idea, de una forma; como proceso de búsqueda y conocimiento del medio.

Los jóvenes artistas aquí reunidos, desde Fernando Renes a Jordi Colomer, siguen de cerca este presupuesto. Carlos Bunga, por ejemplo, denominó a sus primeras series de maquetas explícitamente “experimentos”, en una etapa en la que salía del ejercicio pictórico para experimentar con el espacio y las tres dimensiones. Y a veces ocurre que la falta de medios en las primeras fases de la carrera de un artista se convierte en coherencia estética con el paso de los años, y precisamente se consolida una práctica *low key* como resultado de una obstinación personal con conseguir crear desde esos mínimos recursos, o de un compromiso con lo artesanal. Quien haya seguido con detalle la trayectoria de Santiago Mayo o Jesús Palomino podrá comprobar esta consolidación en sus respectivos quehaceres.

Cartones, bolsas de plástico, alambres, cables, cinta adhesiva, telas, trozos de madera, palos, botellas, hojas de papel, pintura a granel, mangueras, pero también juguetes, pequeños mecanismos, aparatos electrónicos, técnicas de vídeo caseras... existe una absoluta libertad y desenfado en el empleo del material, pudiendo recurrirse tanto a materiales pobres, banales o encontrados que van a ser reciclados en el arte, como a aquellos otros baratos o accesibles, comprados en los “todo a cien” o en ferreterías antes que en las tiendas tradicionales de Bellas Artes. Con ellos se crean yuxtaposiciones sorprendentes, donde se combina de manera heterodoxa y sin complejos materiales y técnicas, así como lo artesanal y hecho a mano con el objeto o elemento prefabricado.

Toda esta serie de elementos de consistencia endeble y precaria permiten al artista una gran flexibilidad en su manipulación, a la vez que muestran menos resistencia a las contingencias que trae aparejadas el paso del tiempo. Las obras pueden cambiar en el transcurso de su exposición, subrayando la fragilidad de las cualidades estructurales y estéticas de un objeto. De alguna manera se rebelan contra la autoridad del material al llevar implícita su degradación. Las instalaciones-collages que Palomino construye con cajas, maderas y plásticos, parecen hallarse al borde del colapso, del mismo modo que las diminutas esculturas de Mayo dan ciertos indicios de desequilibrio.

Por su parte, los procesos de producción con un acabado imperfecto e irregular reflejan no haber sido realizados por una máquina, sino por la insustituible mana del artista; incluso el recurso del vídeo presenta un aspecto manual y casero, ya sea en el fotograma dibujado de Renes o en el pulso de Ochoa cuando sostiene la cámara. Maté compra piezas de plástico ya hechas en China, pero sí las coloca una a una con sus manos, cientos de ellas, al construir sus castillos; igual que Renes dibuja una tras otra las viñetas de su película de animación, hasta un total de tres mil o cuatro mil, si fuera necesario. En estos casos la propia obra visualiza de algún modo la duración de la experiencia creativa, su tiempo real de fabricación, y ofrece como recompensa a la laboriosa paciencia del artífice, que intencionadamente habría sido puesta a prueba a lo largo del proceso.

Porque el arte *low key* quiere dar preeminencia al material y al aspecto procesual sobre las cualidades ópticas finales del objeto artístico. De hecho, su apariencia final tiene que servir de índice de lo que ha consistido su proceso de realización: las huellas de las acciones se evidencian y quedan explícitas. La obra acusa el esfuerzo físico y el

trabajo que se ha ejercido sobre ella, como cuando Bunga, escenificando un doble proceso constructivo y destructivo, fragmenta las estructuras de cartón con ayuda de un *cutter* o con la fuerza bruta de su propio cuerpo.

Las pretensiones estéticas suelen ser justas y en todo caso derivan siempre del material. Nos hallamos ante una estética en la que lo táctil supera en importancia a lo óptico en el momento de la apreciación artística, invirtiendo el modelo de Clement Greenberg y la tradición de la crítica moderna, con unas obras obsesionadas con la materialidad, con mostrar cosas que son tangibles, físicas, frente a un mundo visual cada vez más virtual y digitalizado. Texturas vulgares, objetos comunes y técnicas como el bricolaje o el reciclaje hacen referencia a experiencias cotidianas de índole materialista, y producen infinidad de asociaciones a las que el espectador responde según coordenadas personales.

Es cierto que hay un interés compartido por querer que se perciba cómo se han conformado las obras, cómo están hechas por dentro, cómo se sostiene su estructura, cómo se ensamblan sus elementos, para que el observador que las contempla pueda discernir sin mayor dificultad en qué consistió el proceso de fabricación. Y esa voluntad de transparencia recuerda al ideario constructivista, con el que el arte *low key* establece, aun en la distancia, ciertos paralelismos.

Los trabajos que responden a los presupuestos de baja tecnología demandan una atención especial a las condiciones de producción de las obras de arte. Es importante que la obra invite a reflexionar desde su propia génesis sobre esta cuestión, y sobre cómo esta determina el significado del discurso estético. Saltarse la lógica de la fabricación industrial y que la obra sea fruto de un trabajo artesanal puede interpretarse como la encarnación del trabajo no alienado, cuyas imperfecciones humanas actuarían en contra de su estandarización. Serían exponentes, en términos negrinianos, de esa “excedencia de ser” que amplía las capacidades creativas del sujeto más allá de la orientación productiva del sistema. Nos encontramos de nuevo ante el cuestionamiento de la máquina y del desarrollo tecnológico como signos de un hipotético progreso liberador. Otra cosa bien distinta sería escrutar cómo funciona esta nueva propuesta crítica a la alienación del trabajo mecanizado y comercialización del objeto fabricado en serie dentro de los mecanismos de explotación propios del sistema arte y, especialmente, de su mercado.

Las obras *low key* optan por negar la permanencia, lo estable y lo sólido, lo duradero, en definitiva, por algo más cambiante, y eso atañe por igual a sus contenidos, que desafían la interpretación, promoviendo, multiplicidad de lecturas y evocaciones. Sus significados suelen estar abiertos, son ambiguos y obran en diferentes niveles. La inclusión de sus formas, su indeterminación en tanto que habitan terrenos intermedios entre lo figurativo y abstracto – que remiten incluso a la antigua tendencia *anti-form*, al primitivismo o al *art brut*,*(2) así como al hecho de no parecer estar del todo concluidas, bien consolidadas ni acabadas al detalle – expresaría una falta de resolución que implica el no constituirse como formas o discursos concluyentes. La noción de “incertidumbre” que caracteriza este tipo de propuestas la acuñó recientemente Anne Ellegood para referirse a la escultura que refleja un estado de ansiedad ante la abrumadora vida moderna.*(3)

low key acusa en efecto cierta sensación de crisis; parecer haber interiorizado un peligro inminente de extinción, así como la idea de renacimiento con la que volver a crear desde cero. Son propuestas sensibles a los fenómenos naturales de erosión y entropía, así como a las fricciones y cambios sociales que tiene lugar a su alrededor. Su conciencia de la vulnerabilidad corresponde a momentos históricos inestables, bélicos, en donde la naturaleza también azota con experiencia dramáticas que semejan imprevisibles. Tácticas de repliegue ante esta tesitura mundial hacen refugiarse al artista en un ámbito de intimidad que en algunos casos significa una regresión a la infancia y a los estadios verbales del balbuceo propios del sujeto prelingüístico.*⁽⁴⁾ Las obras *low key* dan la impresión de buscar significados por propia iniciativa y de querer componerse una imagen totalmente diferente del mundo, ya sea alternativa o crítica.

Fernando Renes recurre a una imaginación automatista cuando dibuja, lo que en muchos casos le transporta a los recuerdos de la niñez. Su última película de animación, *Soylento* (2008), comienza con unas letras caligrafiadas que rememoran el aprendizaje de la escritura en los cuadernos lineados que se llevaban al colegio. En su instalación escultórica *Medieval* (2008), Mateo Maté también usa estrategias similares al incluir los mapas escolares con los que memorizaba de niño la geografía nacional. Las piezas de juguete, sin embargo, le permiten construir estructuras muy diferentes a las indicadas en el manual de instrucciones, en este caso un castillo-fortaleza imaginario que Maté construyó con la ayuda de su hijo – al igual que Mayo ha involucrado en sus últimas obras la participación del suyo – y con el que ironiza sobre la identidad nacional de España y sus fronteras territoriales.

Santiago Mayo también busca instruir a ese *yo* niño de un modo poético y antiautoritario por medio de reproducciones fabricadas de forma casera. *Los elementos, La Isla o Los Amantes* (2008) escenifican a escala diminuta las energías que mueven y hacen girar el mundo: la eólica, la solar, también la afectiva. En el caso de Tomás Ochoa y su vídeo *5 puntos* (2005), resultado de un taller realizado en la prisión de menores de Mendoza, Argentina, ya hay una alusión al final de la infancia y a la pérdida de la inocencia por obra de las instituciones disciplinarias, tal y como en su día teorizara Michel Foucault. Así se grabaron los adolescentes, mitad niños mitad adultos, en unos sobrecogedores autorretratos cuyos códigos sociales transitan entre el juego ingenuo y la pura supervivencia.

Las maquetas y figuras a escala conforman un capítulo esencial dentro de las prácticas de orientación *low key*. Las maquetas encarnan propuestas de posibilidad, que por su naturaleza de proyecto se hayan en estado naciente, germinal. Son la infancia de una idea que quizá no se llegue a realizar nunca. Jesús Palomino diseña extraños laboratorios compuestos de filtros y transformadores con los que anhela accionar procesos de cambios en las conciencias. En *Circuito de agua & 5.000 Carteles de DUDH* (2008)*⁽⁵⁾, su nueva instalación temporal en Villa Iris, el artista equipara la importancia del agua con la de los derechos humanos en el ciclo vital de la Tierra, cuando ambas están dando signos alarmantes de escasez. Sus instalaciones llevan una llamada a la autoconstrucción, rememorando las soluciones de emergencia en aquellos contextos de subdesarrollo donde se erigen refugios arquitectónicos o mecanismos de ingeniería en aras de una supervivencia colectiva tan precaria como provisional.

Las soluciones de autoconstrucción también son señaladas en el trabajo de Bunga o de Colomer. La serie de maquetas de Carlos Bunga encabezadas por *Sin título*

(*maqueta 16*) o *Sin título (maqueta 20)*, ambas de 2004, invitan a la improvisación de estructuras arquitectónicas en donde la yuxtaposición de planos de colores nos retrotrae al neoplasticismo y su propuesta de una arquitectura flexible y desjerarquizada. Mientras que las maquetas que Colomer confeccionó para su proyecto de intervenciones urbanas *Anarchitekton* (2002-2004), cuestionan precisamente lo contrario, la rigidez de la arquitectura construida y la imposibilidad de alteración o *détournement* por parte de sus ocupantes.

low key resume una estética que nace, como hemos explicado, de una escasez de recursos (materiales, técnicos, humanos), con procesos de producción en muchos casos pretecnológicos y artesanales (en donde resulta fácil distinguir el proceso de fabricación y los materiales que lo componen), portadora de discursos individuales o narrativas minoritarias, con un alcance a priori de pequeña escala, pudiendo llegar a pasar desapercibida e incluso a ser efímera. Designa aquellas formas de consistencia precaria, frágil o sutil, que se oponen a las hipertecnologías, imperecederas o autoritarias. Su presencia adquiere un carácter de temporalidad al dar la impresión de hallarse al borde del colapso, al incluirse la posibilidad de su desaparición inminente por medio de la degradación del material o de la obsolescencia de la forma cognoscible. Y eso refleja una toma de conciencia de la transitoriedad que las hace funcionar como *vanitas* de la era actual.

NOTAS:

* (1) Véase “The Art of Production”, la sección dedicada a la fabricación industrial de arte contemporáneo, en *Artforum*, octubre 2007, pp. 304-359.

* (2) Jean Dubuffet reclamaba en su manifiesto por el *art brut* “esos pequeños trabajos que por lo general se desprecian. Se consideran rudimentarios, toscos. Bien, pero por eso mismo traducen más inmediatamente los movimientos del espíritu y presentan los mecanismos de la mente más cálidos, más crudos” (en *Escritos sobre arte*, Barral Editores, Barcelona, 1975, p.92). En relación a otras formas que no proceden del magma estilístico de la alta cultura occidental, véase también el catálogo de Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, cat.exp. Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

* (3) Anne Ellegood (ed.), *The Uncertainty of Objects and Ideas. Recent Sculpture*, cat.exp., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 2006, p. 24. Véase una recuperación de las ideas de dicho proyecto expositivo en *Unmonumental. The Object in the 21st Century*, Phaidon Press, Nueva York, 2007.

* (4) Se trata de un planteamiento que encuentra ciertos paralelismos con el modo en que Germano Celant describía el arte “povera” en 1969: “Es un momento que tiende hacia la deculturización, la regresión, lo primitivo y la represión, hacia el estado pre-lógico y pre-iconográfico, hacia una política elemental y espontánea, una tendencia hacia el elemento básico en la naturaleza (la tierra, el mar, la nieve, los minerales...) y en la vida (el cuerpo, la memoria, el pensamiento) y en la conducta (...)”. Germano Celant, *Arte povera*, Praeger Publishers, Nueva York, 1969.

* (5) DUDH: Declaración Universal de los Derechos Humanos.