



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES  
CENTRO INTERDISCIPLINARIO  
DE INVESTIGACIÓN  
CIIHu

**Darko Maver.**  
**Mentira y simulación como estrategias  
en el arte contemporáneo**

**TESIS**

para obtener el grado de

**Maestro en Estudios de Arte y Literatura**

Presenta

**Lic. Jorge Luis Navarro Sánchez**

Directora de tesis

**Dra. Lydia Elizalde Valdés**

**Cuernavaca, Morelos, 14 de noviembre de 2018**

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT, a partir del 2 de octubre de 2012.

## AGRADECIMIENTOS

Milán Kundera dice que dos años son el plazo máximo para unas vacaciones. El autor de esta tesis deja en claro, que para nada considera el curso de una maestría cosa fácil, ni mucho menos un periodo de descanso. Al contrario. Pero para él, vivir la maestría significó un remanso muy propicio para desahogar muchas inquietudes intelectuales y dar rienda suelta a varias ideas. Mucha libertad.

Este plazo, cimbrado en su mente por las palabras de Kundera, le instó a terminar la tesis en tiempo y forma. Y, como sabe que ningún trabajo se fragua en solitario, le parece justo mencionar a quienes contribuyeron directa o simbólicamente en el proceso de este trabajo:

Dra. Lydia Elizalde, Dr. Fernando Delmar, Dr. Armando Villegas, Dra. Isadora Escobedo y Mtra. Tania Pohle. Alejandro Guadarrama, Manuel Parra y José M. Delgadillo. Jaime García, Gabriel Vargas, Jorge Bautista, Miguel Ángel López, Edgar Cano y Tadeo Velandia. Macarena y Mirsa Vostanká. Rafael Flores. Susana y Carlos. Dionisia y Jorge. Mariana. Memo y Sarah.

A Mariana, Memo y Sarah

...Ojos que saben. Ojos que creen en todas las posibilidades  
pero que al mismo tiempo *saben* que nada tiene remedio...

Roberto Bolaño, *Estrella distante*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN ..... 8

### CAPÍTULO 1 MENTIRA Y SIMULACIÓN COMO ESTRATEGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

- **LA MENTIRA** ..... 15
  - Demarcar la mentira ..... 16
  - Carácter moral y social de la mentira ..... 18
  - Mentira y discurso ..... 20
- **LA SIMULACIÓN** ..... 22
- **PANORAMA SOBRE LA MENTIRA Y LA SIMULACIÓN EN EL ARTE** ..... 25
  - Duchamp como punto de partida ..... 26
  - Artistas ficticios y guerrilla comunicacional: Luther Blissett ..... 28
  - Joan Fontcuberta: la puesta en duda de la veracidad fotográfica y expositiva ..... 30
  - Souzousareta Geijutsuka: el artista japonés que no llegó a su cita ..... 31
  - Georg Paul Thomann: El artista inexistente que defendió a un país atacado por la no visibilidad ..... 33
  - Francis Alÿs y la documentación simulada ..... 34
- **IMPLICACIONES SOBRE EL USO DE LA MENTIRA Y LA SIMULACIÓN COMO ESTRATEGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO** ..... 35

### CAPÍTULO 2 *DARKO MAVER*

- **LA GRAN ESTAFA DEL ARTE** ..... 38
- **CARÁCTER ESTRATIGRÁFICO DE *DARKO MAVER*** ..... 46
  - Plano interior: El artista Darko Maver ..... 49
  - Plano intermedio: La acción *Darko Maver* de Eva y Franco Mattes .....53
  - Plano superficial: la concepción de *Darko Maver* en el ámbito crítico y artístico ..... 56

### **CAPÍTULO 3 LA MENTIRA COMO EMANCIPACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO**

- **¿QUIÉN CREA A LOS ARTISTAS?** ..... 61
- **LA NO AUTENTICIDAD COMO VALOR** ..... 66
- **MENTIRA Y EMANCIPACIÓN** ..... 70
  - Desplazamiento del sujeto; la obra como fetiche artístico ..... 70
  - Un arte que separa y sujeta ..... 72
  - Intentos de emancipación ..... 74
    - Arte público ..... 74
    - Arte efímero ..... 76
    - El giro *fringe* del arte ..... 77
  - La emancipación ..... 77
  - La mentira como alternativa de emancipación ..... 80

**CONCLUSIONES** ..... 83

**FUENTES CITADAS** ..... 86

# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende contextualizar y situar, a partir de un desarrollo teórico, el uso de la mentira y la simulación como estrategias en las prácticas del arte contemporáneo. Para ello, analiza el caso *Darko Maver*<sup>1</sup>, proyecto de artista ficticio de Eva y Franco Mattes, cuyo propósito fue evidenciar y criticar los mecanismos de validación del sistema artístico en las postrimerías del siglo XX.

Eva y Franco Mattes son dos artistas de origen italiano que actualmente viven y trabajan en Nueva York. Sus primeros proyectos como dúo se remontan a sus colaboraciones con el seudónimo Luther Blissett, un colectivo activista creado en Bolonia, Italia, que ejecutó intervenciones mediáticas en contextos sociales específicos, de 1994 a 1999, bajo una postura de *guerrilla comunicacional*.

En 1998, este par de artistas generaron un proyecto con la intención de burlar los filtros del sistema artístico. Implantaron en los medios de comunicación italianos la noticia sobre un artista de origen serbio, de nombre Darko Maver, cuyas obras consistían en esculturas hiperrealistas que simulaban asesinatos y que intervenían espacios públicos de algunas ciudades croatas, serbias y yugoslavas. Estas intervenciones escultóricas trataban de evocar y criticar la violencia que se vivía en aquel entonces en pleno conflicto bélico de la guerra de Yugoslavia. De un simple rumor en los circuitos *underground* europeos, la fama de Darko Maver trascendió a tal punto que se realizaron algunas exhibiciones en torno a su figura, hasta que llegó a presentarse en la 48ª edición de la Bienal de Venecia, en 1999. Todo esto tuvo lugar sin que nadie pudiera constatar su existencia ni las de sus obras, que únicamente se presentaron a través de fotografías y reseñas.

---

<sup>1</sup>Para facilitar la comprensión de los términos *Darko Maver* (en cursiva) se refiere a la obra de Eva y Franco Mattes que sirve en este proyecto como caso de estudio. Darko Maver (sin cursiva) es el nombre del artista ficticio derivado de la obra mencionada.

En febrero del año 2000, Eva y Franco Mattes giraron un comunicado de prensa titulado “The Art of Swindle”, en el que desmentían la existencia de Darko Maver, al mismo tiempo que se proclamaban burladores del sistema artístico.

Se puede considerar esta especie de farsa, orquestada por Eva y Franco Mattes, como una más entre tantas que se han realizado en el contexto artístico. Sin embargo, el alcance del proyecto y la particularidad en las narrativas que se emplearon, en diferentes momentos, para validar la existencia de este artista ficticio, muestran una fuerte crítica hacia ciertos mecanismos que operan en el campo del arte. Por un lado, evidencia que no sólo las obras, sino que también los artistas pueden ser “creados”; y por otro, enfatiza la poca exigencia de veracidad en los filtros de validación del campo artístico, pues el proceso de creación del perfil de un artista puede ejecutarse mediante una estrategia mendaz y simulatoria, con documentación y crítica falsos, y sin referentes comprobables.

Es por ello, que este trabajo parte de varios cuestionamientos: ¿Qué diferencia a una práctica artística como *Darko Maver* de una broma cualquiera? ¿Bajo qué enfoque se puede considerar a *Darko Maver* como una práctica artística que emplea el ejercicio mendaz de manera positiva? ¿Qué modelo de análisis sería el más pertinente para abordar una obra formada por un conjunto de narrativas que, en diversos momentos, intercambia elementos reales y ficticios?

Para intentar resolver estos cuestionamientos, es necesario ahondar en algunos aspectos de la mentira y la simulación en el contexto artístico. Temas como el valor de la autenticidad en el arte y la cultura contemporáneos; la figura del artista que es susceptible a ser creada y los mecanismos que intervienen para hacerlo; el encuadre de conceptualización necesario para asimilar una obra de esta índole como una herramienta de desestabilización y crítica; y, el posicionamiento de la mentira bien intencionada como una alternativa de emancipación del campo artístico.

Así es como este proyecto parte de una premisa: en ciertas prácticas culturales, la mentira es un concepto valorado de manera negativa. Sin embargo, en ciertas prácticas del arte, la mentira y la simulación como estrategias adquieren una asimilación viable y pertinente debido a que su uso:

- a) puntualiza el papel del campo artístico en la conformación de los artistas, y afirma que la producción más significativa para el campo es la creación de artistas y no tanto de obras, y
- b) plantea al ejercicio mendaz no sólo como una fuerte crítica a los mecanismos del campo artístico, sino también como una alternativa de emancipación.

Para desarrollar lo anterior, el trabajo se divide en tres instancias:

- Un marco conceptual para definir los términos mentira y simulación, y destacar su uso como estrategias en el terreno del arte contemporáneo.
- Un método de análisis para abordar una propuesta como *Darko Maver* que está articulada en diversas fases y niveles.
- Las implicaciones que tiene una práctica como *Darko Maver* en el campo artístico y los términos con los cuales se sitúa como una alternativa de emancipación.

En el capítulo 1, titulado *Mentira y simulación como estrategias en el arte contemporáneo*, se establecen y demarcan los conceptos de mentira y simulación, a la vez que se presenta un panorama sobre su empleo como estrategias en el arte contemporáneo. Se reseñan casos relevantes tanto de artistas ficticios como de algunas farsas mediáticas en el contexto del arte contemporáneo.

En primer lugar, se define el concepto de mentira y se establecen diferencias entre *no decir cosas verdaderas* y *mentir*. Para ello, se recalca el carácter intencional y su condición que no tiene que ver sólo con ser lo contrario a la verdad, sino también con ocultarla y enmascararla. Se recurre a diversos filósofos que han definido a la mentira por su cauce intencional como Montaigne, San Agustín, Santo Tomás, Jaques Derrida, además de algunos académicos y estudiosos contemporáneos, como Adolfo León Gómez, Gerardo Martínez Cris-terna y George Stein, entre otros, que han rescatado a aquellos para ampliar el concepto de lo mendaz y, sobre todo, establecer su vínculo con lo social.

En este apartado, también se esbozan algunas ideas sobre la mentira en su sentido moral y su carácter discursivo. De esta manera, se precisan las diferencias con la ficción y algunos otros artilugios retóricos que, si bien guardan estrecha relación con la mendacidad,

no son mentiras en el sentido estricto de la palabra. También se demarca el concepto de simulación, término que no es considerado en este trabajo como una problemática de la representación, sino como un mecanismo de desviación y enmascaramiento, según Gilles Deleuze, donde el espectador adopta un papel ineludible para completar el juego simulatorio.

Algo importante de mencionar, es que los conceptos de mentira y simulación son manejados a lo largo de esta investigación como estrategias que algunos artistas han empleado para ejecutar sus discursos y prácticas. El concepto de *estrategia* es manejado en una de sus acepciones más simples y generales; es decir, como una serie de acciones muy meditadas, encaminadas hacia un fin determinado. Aunque también se emplea en su acepción etimológica, el arte de dirigir ejércitos, ya que se puede establecer una metáfora por la postura de confrontación que los artistas plantean para evidenciar ciertos vicios del sistema artístico.

Para apuntar el lugar que ocupa una práctica artística como *Darko Maver*, se expone una revisión de algunos casos de artistas ficticios que han tenido alguna relevancia en el desarrollo del arte del siglo XX. Cabe decir, que no es un catálogo exhaustivo, pues se limita a los casos que guardan nexos estrechos con *Darko Maver*, ya sea por una semejanza en las estrategias mendaces de propagación del perfil de los artistas ficticios, o por su vínculo con los propósitos de generar confusión y desconcierto en el terreno artístico.

El panorama propuesto, inicia con el planteamiento de una polémica actual sobre la autenticidad y la atribución de la obra que muchos consideran más emblemática del siglo XX: el urinario de Marcel Duchamp; se señalan algunos estudios recientes que cuestionan la autoría de dicha pieza, y que entablan una discusión donde la mentira toma un papel si no crucial, de notable importancia.

Asimismo, se abordan las actividades de Luther Blissett, un colectivo que despertó la inquietud de la juventud europea, en la década de 1990, y que visualizó las posibilidades políticas del arte en Internet, y de un ejercicio que ellos denominan *mitopoético*. Grupo del que, posteriormente, se desprenden Eva y Franco Mattes, autores y gestores de la propagación del artista ficticio Darko Maver, principal caso de estudio de esta investigación. Como ejemplos de acciones de Luther Blissett se reseñan los casos de los artistas ficticios Harry Keeper y Loota.

De igual manera, se explora el papel del teórico y fotógrafo catalán Joan Fontcuberta, quien ha realizado diversos atentados hacia la seriedad del sistema artístico, al realizar obra

y documentación falsas, así como diversas exposiciones con temáticas apócrifas; mismas que han generado polémica en el circuito artístico, sobre todo en el ámbito de la documentación fotográfica.

En el contexto latinoamericano se relata el caso de Souza Saretta Geijutsuka, un perfil ficticio creado por el joven artista brasileño Yuri Firmeza, quien además de un nutrido sustento teórico, contó con el apoyo y la complicidad de algunas instituciones del medio cultural brasileño. También se relata el caso de Paul Thomann, otro artista ficticio a cargo del colectivo vienés Monochrome, que se presentó en la Bienal de São Paulo de 2002.

Finalmente, se menciona al artista belga Francis Alÿs que, si bien no es un ejemplo tácito sobre los ejercicios mendaces, su obra alude al poder de la ficción y el imaginario para construir relatos urbanos. Se señala *Re-enactments* (2000), obra que presenta las tensiones que surgen entre la confrontación de una acción real y otra simulada, a través de la documentación en video.

Las reseñas de artistas ficticios, presentadas en esta investigación, sirven para desarrollar algunas cuestiones que el uso de la mentira y la simulación, como estrategias, imponen en el arte contemporáneo. Sobre todo, las ideas del teórico Boris Groys, quien asume como característica principal del arte contemporáneo la develación de las estrategias por parte de los artistas al presentar sus obras, procedimiento que es común a todos los casos presentados anteriormente.

En el capítulo 2, se analiza detalladamente la obra *Darko Maver*. En principio se expone una crónica de las acciones que diseminaron y validaron el perfil de este artista falso, desde su inserción, en 1998, en el circuito *underground* europeo, hasta la revelación de su inexistencia, en el año 2000, poco después de su presentación en la Bienal de Venecia.

Para el estudio de caso, se propone un modelo de análisis que aborda a *Darko Maver* de manera *estratigráfica*<sup>2</sup>; es decir, como una serie de planos o niveles superpuestos. Esto es, porque todas las acciones ejecutadas en la operación mendaz se fueron presentando en diversos momentos, con diferentes intenciones y con una narrativa particular.

---

<sup>2</sup> Se toma el concepto *estratigráfico* de las ideas propuestas por Mariano de Blas en un ensayo académico titulado: “El arte contemporáneo como reflejo imaginador de realidades”.

Se formulan tres planos o niveles de lectura de *Darko Maver*:

- Plano interior: El artista ficticio Darko Maver
- Plano intermedio: La acción de Eva y Franco Mattes
- Plano superficial: La concepción de *Darko Maver* en el ámbito crítico y artístico

El plano interior, la trayectoria de Darko Maver como artista, se puede concebir como un proyecto cerrado en sí; pues la presencia y aceptación de este personaje, en el ámbito artístico, fue muy contundente a pesar de que las pruebas de su vida y obra sólo se basaron en relatos, fotografías y varias especulaciones. El plano intermedio abarca toda la acción de mentira y engaño por parte de Eva y Franco Mattes al inventar al artista ficticio Darko Maver. Se analiza como un juego mediático que echó a andar toda una maquinaria de información falsa en el que contribuyeron, en gran parte, los diversos agentes del campo artístico: los creadores, el público, la crítica y algunas instituciones. Finalmente, el plano superficial se articula con la revelación de la inexistencia de Darko Maver, la asimilación de esta acción en el terreno del arte, y su posicionamiento como una práctica paradigmática de burla hacia los filtros artísticos.

En el capítulo 3, titulado *La mentira como emancipación del campo artístico*, se establecen las conexiones conceptuales de los dos capítulos anteriores y se examina a *Darko Maver* por sus implicaciones en el campo artístico. De esta manera, se derivan los mecanismos por los cuales, una práctica de este talante, puede encuadrarse de manera positiva en el terreno del arte a pesar de utilizar estrategias mendaces. También, se establece un estatus del arte contemporáneo bajo los argumentos de algunos teóricos como Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Mario Perniola y Javier Toscano, para esclarecer por qué ha sido relevante el uso de la mentira y concebirla como una alternativa de emancipación dentro del campo artístico.

Mucho se habla sobre el proceso creativo de los artistas para generar sus obras o proyectos; sin embargo, debido a que el ejercicio mendaz de *Darko Maver* implica, en términos generales, la creación y posicionamiento del perfil de un artista, es necesaria la siguiente pregunta: ¿Quién crea a los artistas? Para responder a dicho cuestionamiento, se recurre a las ideas de Pierre Bourdieu sobre considerar al artista como un objeto susceptible a ser creado. Asunto que este teórico francés explica mediante su concepto de *campo artístico* y que se desarrolla en este capítulo.

Así también, este trabajo aborda la problemática en términos de autenticidad que supone una acción mendaz en el sistema artístico, a la luz de los argumentos de la socióloga del arte Nathalie Heinich. La intencionalidad de desviación y ocultamiento que caracteriza a la mentira, se plantea como indicador para establecer bajo qué circunstancias una obra de arte es auténtica y en qué sentido la práctica mendaz puede encuadrarse de manera positiva en el arte contemporáneo.

El balance de la situación artística actual a través de los planteamientos de Bourdieu, Perniola y Toscano, que presenta este capítulo, pone en la mesa una serie de contrastes presentes en el arte contemporáneo y en el sistema artístico, pues a pesar de que toda creación artística es producto de la lógica interna del campo y de todos los agentes involucrados en él, el propio sistema implanta una idea de campo dividido, una separación entre artistas y espectadores, entre expertos e inexpertos, que le permite seguir operando. Es así como se desarrolla el concepto de separación y sujeción bajo los planteamientos del teórico francés Jaques Rancière, y se señalan algunos intentos, en diversas instancias del arte del siglo XX, de transgresión de los límites entre artista y espectador, como el arte efímero, el arte público y el giro *fringe*.

Por último, y como desenlace de este trabajo, se retoman los planteamientos y características de la mentira y sus implicaciones en el campo artístico para sugerir que una práctica mendaz, como *Darko Maver*, toma una actitud que va más allá del ámbito artístico y se articula como una postura más esencial, que deriva en una alternativa muy viable para la emancipación.

Se puede ver, con el desglose de los apartados que componen esta investigación, que la problemática se lleva a través de una serie de reflexiones en torno a la mentira y la simulación, que se contrastan y se justifican mediante enfoques que abrevan de la tradición filosófica, de la teoría del arte y de otras disciplinas como la Sociología. Este abordaje se hace necesario debido a las características e implicaciones que supone *Darko Maver*, una obra transgresora de finales del siglo XX, tal vez no muy sonada en tiempos actuales, pero que este trabajo intenta rescatar.

# CAPÍTULO 1

## MENTIRA Y SIMULACIÓN COMO ESTRATEGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

*Fue aquél el minuto más arrogante y mendaz  
de la "Historia Universal"; pero, a final de cuentas, sólo un minuto...*

Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*

### LA MENTIRA

Muchas inquietudes del hombre por conocer el mundo han sido sosegadas gracias a la creación de un sistema complejo de conocimiento que trata de explicar los fenómenos de la realidad; es así como la ciencia, la filosofía y el arte<sup>3</sup>, son una suerte de escalpelos que sirven para rasgar el velo que cubre la realidad y hace posible asomarse a través de él por un reducido espacio. ¿Qué se ve del otro lado? A pesar de lo que se puede creer, la historia y el desarrollo de aquellas tres disciplinas, han formado un espectro casi ininteligible; se observa una aparente claridad en algunos casos, pero en la mayoría, sólo se muestra un devenir oscuro que el sujeto intenta descifrar: claridad y oscuridad hasta el infinito. Este es el círculo vicioso del conocimiento.

Ante este espectro oscuro que separa al sujeto de la realidad, se puede sumar que cualquier propuesta de conocimiento del mundo, aun la más escueta y desinteresada, pasa por el filtro humano; por eso la concepción que se puede tener de la realidad está sometida a

---

<sup>3</sup> Esta triada de disciplinas es considerada por Gilles Deleuze y Félix Guattari como las disciplinas que rasgan el velo del paraguas del firmamento y que hacen que nos sumerjamos en el caos. Esta interesante argumentación se puede revisar en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, pág. 203-220.

sus caprichos y artilugios. Muchos de estos están relacionados con la inherente propiedad de los discursos de someterse a la capacidad humana de decir verdades, pero también de matizar y regularlos a través de mentiras.

En términos generales, se puede afirmar que la mentira ha regido el pensamiento y el conocimiento, pues ante la condición de no poder conocer el mundo en su totalidad, hay una presencia latente de la mentira en todas las esferas del saber humano. Se puede pensar de esta manera, pues ante varios siglos de tradición filosófica, una de las mayores conclusiones que han derivado de ella es la imposibilidad de conocer el mundo tal cual es. En este sentido todos los saberes pueden al menos someterse a la sospecha de que no están diciendo la verdad, o al menos que sólo nos presentan una versión parcial del ella. Una verdad muy abollada y abatida por tantas posturas en contra de su existencia.

La mentira es un elemento fundamental e inherente al humano. No hay persona que no haya expresado ninguna mentira, ni que esté exento de haber sufrido, abierta o indirectamente, las consecuencias de una. Tal vez, esta propiedad conflictiva de la mentira, se deba a su uso cotidiano para hacer circular al mundo y a las relaciones sociales.

Mediante mentiras se han construido posibilidades de ser y de estar, discursos mendaces mueven al mundo, articulan el conocimiento que tenemos de él, y condicionan la manera en que lo habitamos. Esta es una propiedad de un mundo construido mediante lenguaje y discursos, y la mentira ha tomado un papel preponderante, aunque no lo parezca tanto, en esta construcción.

Todas estas sentencias tratan de concebir, de manera general, a un concepto muy escurridizo e inasible. Sirvan los apartados siguientes para establecer, de manera más estructurada, algunos mecanismos que implican la mentira, así como su relación con las prácticas artísticas que hacen uso de ella para generar sus discursos.

## **Demarcar la mentira**

Hay que diferenciar entre *no decir cosas verdaderas* y *mentir*. Así, se puede distinguir la mentira de otros términos con los que regularmente se le asocia y se le confunde, tales como la ficción, lo falso, lo inexacto o lo ambiguo. Cabe decir que para que exista la mentira debe haber una intención de emitirla. Y este es una de las cuestiones principales que permiten definir a la mentira.

Michel de Montaigne en su ensayo *De los mentirosos* pone de manifiesto la diferencia entre *decir mentiras* y *mentir*, este humanista francés distingue entre decir cosas que no corresponden a la verdad (decir mentiras) y tener el propósito de decir algo contrario a lo que se sabe (mentir):

"decir una mentira" significa decir algo falso, pero que se ha tomado por verdadero, mientras que la definición de la palabra *mentiri* (de donde arrancó nuestro francés *mentir*), quiere decir "ir en contra de su conciencia", y que por lo tanto, sólo concierne a los que dicen lo contrario de lo que saben. (2005: 87).

Se puede asociar lo que Montaigne llamó *decir mentiras* con lo que más claramente se denomina *decir algo falso*. Decir algo falso no implica, por sí mismo, la intención de engañar, sólo implica ignorancia por parte quien enuncia y toma por verdadero lo que dice, y esto lo exime de intenciones, ya sean buenas o malas. En el caso de *mentir*, existe una intencionalidad de engaño, ya que alguien, sabiendo algo, dice lo contrario a lo que sabe para cumplir con ciertos propósitos.

En el acto de mentir, la intención es independiente de la verdad o de la falsedad del contenido, la mentira tiene que ver con el *decir* y con el *querer decir*, no con *lo dicho*<sup>4</sup> (Derrida, 1995: 3). Para San Agustín<sup>5</sup>, la mentira tiene dos sentidos: uno ético y otro hermenéutico, pues "miente quien piensa una cosa y afirma algo distinto con las palabras o con cualquier otro medio de expresión"; por ende "la mentira depende de la intención del ánimo, no de la verdad o falsedad de las cosas" (Bettetini, 2002: 22).

Por otra parte, Santo Tomás en *Suma Teológica*<sup>6</sup>, argumenta que la mentira tiene los siguientes elementos: lo dicho contrario a la mente (falsedad material), la voluntad de decir

---

<sup>4</sup>Las cursivas aplicadas a *decir*, *querer decir* y *lo dicho* no son del autor citado. Se aplicaron para la mejor comprensión de la cita.

<sup>5</sup>La argumentación de San Agustín es muy interesante, dice: "Por tanto, miente el que tiene una cosa en la mente y expresa otra distinta con palabras u otros signos. Por eso, se dice que el mentiroso tiene un corazón doble, es decir, un doble pensamiento: uno el que sabe u opina que es verdad y se calla, y otro el que dice pensando o sabiendo que es falso. Por eso, se puede decir algo falso sin mentir, si se piensa que algo es como se dice, aunque, en realidad, no sea así. Y se puede decir la verdad, mintiendo, si se piensa que algo es falso y se quiere hacer pasar por verdadero, aunque, de hecho, lo sea. Al veraz y al mentiroso no hay que juzgarles por la verdad o falsedad de las cosas en sí mismas, sino por la intención de su opinión". Tomado de: San Agustín, Obras completas, "Sobre la mentira". Traducción Ramiro Flórez. <http://www.augustinus.it/spagnolo/menzogna/index2.htm>

<sup>6</sup> *Summa Theologiae*, en latín. Tratado teológico escrito entre 1265 y 1274.

una cosa falsa (falsedad formal) y la intención de engañar a otro como consecuencia de tal falsedad (falsedad efectiva). Es el segundo aspecto el que constituye propiamente a la mentira, la voluntad o intención de enunciar algo falso. Por ello, no se considera mentira expresar algo falso creyendo que es verdad (pues hay falsedad material, pero no formal); por el contrario, se debe considerar como mentira una falsedad formal con intención de emitirla, aunque en sí sea verdad (León Gómez, 2003: 2).

El teórico francés George Steiner pone de manifiesto la inmensidad del pensamiento humano, pero la contrapone con una “opacidad que hace imposible saber más allá de la duda lo que cualquier otro ser humano está pensando” (2007). En este sentido, si mentir proviene de una intención, entonces será imposible probar que alguien miente, ya que no podemos probar sus intenciones de forma contundente (Derrida, 1995: 2). “Ningún láser de atención inquisitorial, ningún oído, por agudo que sea, ningún interrogatorio cruzado puede dar lugar a la certidumbre”, afirma Steiner (2007).

Ya que la mentira parte de una intencionalidad se puede hablar de una autoconciencia en el acto de mentir; por supuesto que quien miente sabe que está mintiendo, pues sabe la diferencia entre lo que piensa y lo que dice (Derrida, 1995: 6). Por ello, se puede considerar que el mentiroso tiene una posición ventajosa con respecto a quien es víctima de su mentira. Trátese de una “pretensión” o de una “intención” de engañar la mentira es un acto de voluntad de un sujeto libre (Bettetini, 2002: 17). Mentir es producto del libre pensar y del libre actuar, y esta condición del acto mendaz debiera implicar un saber, de quien miente, sobre las consecuencias sus propios actos.

### **Carácter moral y social de la mentira**

Para el sentido común y el saber popular la mentira es una mancha, un estigma en el historial moral de una persona, comúnmente un mentiroso pierde la confianza de los que están a su alrededor. Para ser socialmente aceptada, una mentira tiene que justificarse moralmente; aunque, a pesar del indulto, pocas veces es olvidada.

A este respecto el escritor español Javier Marías en una novela corta titulada *Mala índole* argumenta que cuando se dice algo es imposible revertirlo, se puede corregirlo, matizarlo, negarlo, pero nunca “desdecirlo”. La mentira sufre de esta condición, una vez descubierta o confesada no puede revertir, totalmente, los efectos que ha causado.

Aunque quizá no lo parezca, la mentira es una muestra del uso libre del actuar y del decir. Por ende, puede ser ejercida por cualquier persona. Un claro ejemplo de ello es el filme *La caza*, del director danés Thomas Vinterberg; en la trama, un sujeto es acusado, injustamente, por una niña de haber abusado de ella. La niña miente, pero los jueces (toda la comunidad de la pequeña ciudad en la que se desarrolla la trama) calibran de antemano la balanza y le dan más credibilidad a la niña a pesar de escuchar los buenos, y veraces, argumentos del imputado. Los prejuicios morales asociados a que un infante siempre dice la verdad se hacen presentes en esta historia que pone de manifiesto que la maldad ejercida mediante la mentira está alcance de todos, incluso de la supuesta inocencia de una menor.

Por lo anterior, al hablar sobre los prejuicios morales que conlleva el acto de mentir, se pueden mencionar que los niños son inmunes a la concepción mendaz. Las mentiras de los infantes sólo pecan mínimamente en la moral social porque están impregnadas de ingenuidad, pero un adulto que miente tiene que cargar con el peso que le confieren las reglas de la moral que acompañan a su condición social de adulto, fenómeno que acentúa el carácter intencional de la mentira.

Ahora bien, la mentira y el engaño están muy relacionados con el establecimiento social de la verdad; por ello, el acuerdo de lo que es verdadero se presenta como una condición necesaria para el florecimiento de la mentira (Bettetini, 2002: 28). En una sociedad hipotética, en la que no hubiera acuerdos sobre lo que es verdadero, el engaño se torna inviable.

El filósofo Slavoj Žižek considera que las instituciones sociales se fundan sobre la mentira, “las costumbres, las subrogaciones, las atribuciones de valor pueden ser meras *apariencias*, y en esa medida mendaces, pero si las perturbamos se desintegra la realidad social”, (citado en Abril, 2006: 18). No hay nada nuevo al mencionar que el sistema político y social está fundado en discursos que, más allá de tener un rasgo veraz, se construyen de manera conveniente para establecer una convivencia estable entre los individuos.

A este respecto, cabe destacar una abrupta sobrevaloración del término *posverdad* en tiempos recientes; mediante este concepto, según define el diccionario Oxford “se denotan circunstancias en las que los hechos objetivos tienen menor influencia en la formación de la opinión pública que los llamamientos a la emoción y a la creencia personal”. Esta definición, sugiere que lo relevante en la construcción del vínculo social no son los hechos objetivos,

sino valoraciones de otra índole, que lindan con lo afectivo, lo emocional y las creencias personales.

Sin embargo, para el periodista y ensayista argentino Martín Caparrós lo que encierra este término es una serie de prácticas nada nuevas, pues “parece como si este año los políticos hubieran empezado a manipular la información y, a través de ella, a las personas. Edward Bernays se habría reído a carcajadas”<sup>7</sup> (Ospina, 2017). Esta afirmación de Caparrós hace pensar a la *posverdad* como un término nuevo para llamar algo muy viejo que el ser humano ha practicado desde sus orígenes y con el cual ha formado su vínculo social: la mentira.

Así, la mentira juega un papel determinante en la conformación del vínculo social, no hay sentido que no esté marcado con una impronta mendaz. Indiscutiblemente hay una importancia antropológica y social de la mentira, que alude a la configuración misma del sentido y que permite crear narrativas que proporcionan el sentido de lo que sucede recuperando un pasado, a la vez que proyectan un futuro (Mendiola, 2006: 45).

Al margen de ciertas consideraciones unívocas sobre lo que la ontología pueda considerar acerca de la mentira, puede rescatarse su carácter pragmático y por ende su vínculo social, esto implica, como afirma Gerardo Martínez Cristerna (2006: 7-8): “considerar a la mentira como un problema meramente humano hecho por hombres que tienen rostro y que saben lo que están haciendo”

## **Mentira y discurso**

La afirmación de Umberto Eco según la cual la semiótica<sup>8</sup> se puede considerar como una teoría de la mentira “alude a la imbricación entre la comunicación simbólica que incorpora significados de diversa índole y la práctica de la mendacidad” (Mendiola, 2006: 45); es

---

<sup>7</sup> A Edward Bernays, periodista y comunicador de origen vienés, se le considera pionero en la comunicación propagandística y las relaciones públicas. Sus prácticas en el terreno de la propaganda política y de mercado, derivadas de sus estudios, se implementaron principalmente en Estados Unidos en la década de los 20, país al cual emigró y en el que colaboró con diversos candidatos y presidentes norteamericanos.

<sup>8</sup> Según Eco: "Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad no puede usarse para decir nada" (1977: 21).

decir, la urdimbre discursiva incorpora verdades y mentiras a la vez. Existe una gran complicación en formular un discurso completa y rotundamente veraz, pues en gran medida necesita una especie de aglutinantes retóricos para poder generar un *corpus* convincente.

Dicha complicación tiene lugar porque muchas de las transgresiones a la veracidad son socialmente toleradas. El discurso cortés, los buenos modos, los eufemismos, sólo por citar algunos ejemplos, a pesar de tener la posibilidad de ser falsos, se consideran veraces en sí mismos por ser “adecuados”. Sólo en el caso en el que se sobreactúan los buenos modales, se consideran mendaces por el hecho de ser hipócritas, pues no corresponden a una intención sincera (Castilla del Pino, 1989: 12-13). Esto reafirma que el carácter de la mentira se valora, en gran medida, por su intencionalidad y por la forma del discurso, y no tanto por su contenido.

Por tanto, se pueden presentar diversos matices y grados de mendacidad bajo la premisa de que, cuando se dice una mentira siempre hay una verdad que necesita ocultarse a través de ella. “Para que la mentira logre su objetivo será preciso que la voluntad y la intención permanezcan secretas, puesto que desde el momento en que se descubren se pierde toda la eficacia” (León Gómez, 2003). Todo depende de qué tanto se quiera ocultar, pues “los intentos de ocultación abarcan desde la palmaria mentira conscientemente declarada hasta todos los matices de la falsedad y el autoengaño” (Steiner, 2007).

Debido a que la intencionalidad rige el carácter mismo de la mentira se puede establecer que no hay mentiras por accidente (Martínez Cristerna, 2006: 7), el hombre que miente diseña la mentira de acuerdo con los argumentos necesarios para que la mentira sea creíble. Esto es porque la mentira pretende siempre pasar como verdad, pues para ello se miente, “y por ello ha de ofrecerse mediante un discurso bien formado, o lo mejor formado posible, de modo que su contenido sustituya eficazmente a la verdad que trata de ocultarse” (Castilla del Pino, 1989: 11).

Para el filósofo colombiano Adolfo León Gómez, las mentiras que no pretenden engañar como las metáforas, hipérbolos, lítotes y demás tropos retóricos de los que se valen los discursos, no son mentiras en el sentido preciso de la palabra<sup>9</sup>; por ello hay que diferenciar

---

<sup>9</sup> Hay que recordar algunas máximas retóricas discursivas (León Gómez, 2003: 11-30): Máximas de cualidad (ironía, metáforas, paradojas); máximas de cantidad (el secreto, la lítote y la hipérbole, la restricción mental o reserva mental); máximas de la pertinencia (énfasis y acento); máximas de modo (ambigüedad, anfibología -

la mentira de la ficción. La primera pretende sustituir una verdad que oculta, mientras que la segunda trata de crear posibilidades de lo existente. Por ello, para sociólogo español Jesús Ibáñez (citado en Abril, 2006: 14-15), hay un estadio intermedio entre la exactitud de lo verdadero y la inexactitud de lo falso<sup>10</sup>, que es categoría propia de los esquemas mediadores tanto en el conocimiento como en la representación artística: las imágenes, las metáforas, las tramas narrativas, las alegorías, los bocetos y los ejemplos.

Mediante la relación del discurso y su relación con lo mendaz, se presenta como preferible un *proyecto de la sospecha* en sustitución de la *búsqueda de la verdad* (Abril, 2006: 13). Esto implica recordar a los “maestros de la sospecha”, mote que Paul Ricoeur asignó a Freud, Nietzsche y Marx, para referirse a los tres filósofos que empezaron a establecer que hay algo “sospechoso” en el pensamiento y en la tradición discursiva filosófica; plantea la existencia de algo mendaz que no cuadra y de lo que debiera el humano estar entendido, cuando no alerta.

## LA SIMULACIÓN

En su uso más corriente un simulacro es una falsificación, algo que imita la realidad teniendo sólo sus apariencias<sup>11</sup>. Por esta razón, la simulación se asocia ineluctablemente a la mentira, pues para simular hay que aparentar algo que no se tiene. La simulación radica en la exageración, mientras que la disimulación linda con la atenuación; “el simulador exagera sus méritos propios cuando el disimulador los minimiza. Al primer tipo Aristóteles le asocia la estupidéz y al segundo, cuyo modelo es Sócrates, el refinamiento” (Spandri, 2003: 55).

---

tiene dos sentidos, uno verdadero y uno falso-, cortesía, buenos modales, eufemismo, calumnia, adulación, mentiras didácticas, el discurso de ficción (fábulas, simulación, imitación, hacer como si...).

<sup>10</sup> Jesús Ibáñez lo denomina con el término “anexacto”.

<sup>11</sup> La voz latina *simulacrum*, polisémica, significaba primero representación figurada de algo, imagen, retrato, estatua, e incluso maniquí de mimbre en el cual se encerraban a hombres para quemarlos vivos en honor de los dioses. Esta idea de imitación la da la raíz de *similis*, marcando la unidad, la igualdad, la semejanza de una cosa con otra. <http://etimologias.dechile.net/?simulacro>

En términos generales, al igual que la mentira la simulación está asociada con una concepción moral negativa. En la cultura griega, que privilegió la razón y la verdad, se condenó a la simulación por estar asociada a las apariencias y a la mentira. Sin embargo, el teórico italiano Francesco Spandri comenta que fue Friedrich Schlegel, y junto con él toda la cultura moderna, quien da pie a considerar a la simulación más allá del plano ético (oposición bien/mal) y epistémico (oposición verdadero/falso) y reflexiona sobre la posibilidad estética de la oblicuidad que la simulación y la disimulación brindan (Spandri, 2003).

En otro estudio, Ángel Álvarez Solís defiende, más allá del plano moral, las cualidades propositivas de la simulación muy valoradas en el Barroco. Explica que en un "mundo de las apariencias", como puede considerarse a este periodo, puede emerger la mentira, el engaño, la simulación como elementos que no se oponen a la razón sino, al contrario, como elementos necesarios para la vida cotidiana y la acción política (2012: 788).

Los argumentos anteriores le dan un carácter positivo a la simulación como un motor del vínculo social y su incidencia en las prácticas discursivas y de la representación. Mismas cualidades que pueden equipararse a las mencionadas en los apartados anteriores sobre la mentira.

En la literatura teórica sobre simulación, el filósofo y sociólogo francés Juan Baudrillard es uno de los principales referentes. Este teórico ha desarrollado varias argumentaciones sobre las representaciones significantes<sup>12</sup> de la realidad que implican considerar al simulacro "como un tercer estadio, desde la mimesis clásica que distorsionaba la realidad a la producción que la duplicaba o parodiaba hasta la simulación (re-duplicación), sinónimo de implosión e hiperrealidad" (Vaskes, 2008: 202). Con esto, se puede decir que el simulacro ya no imita ni reproduce, sino que, incluso, es la propia realidad la que parte del simulacro. El simulacro copia el modelo, y a partir de él la realidad se manifiesta:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal (Baudrillard, 1993: 9).

---

<sup>12</sup> Conviene recalcar la postura de Irinia Vaskes en la que considera que la misma filosofía de Baudrillard tiene esta apariencia de simulacro. No es una filosofía sistematizada, sólo seduce. No es probatoria sino aforística. El mismo autor confiesa que sus suposiciones no están dirigidas por ese "piadoso deseo de una era perpetuada por las Luces" de encontrar la verdad, cuya lógica actualmente le parece averiada. (Vaskes, 2008)

Baudrillard también agrega un sentido de ocultación y enmascaramiento que deviene con el simulacro:

En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido, [...] vivimos en un mundo de la simulación, en un mundo donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esta desaparición (2007: 26-27).

Para Baudrillard, con el simulacro la realidad se supera en ella misma, se torna hiperrealidad y se pierden todos los referentes. Es por ello que este teórico no opone su concepto de simulación con la realidad, sino con la ilusión. Así pues, con el simulacro hay una pérdida de la ilusión (2007).

También para este autor, se presenta un fenómeno de conversión de todas las esferas de la realidad en plenas mercancías y signos sin referente, principalmente con el desarrollo de la sociedad de consumo y la cultura de masas iniciada a mediados del siglo XX. Esta condición, permitió que propuestas de artistas como Andy Warhol, y una gran cantidad que le sucedieron, despojaron al objeto artístico de toda significación convirtiendo el sentido del arte en puro simulacro (Baudrillard, 2007).

Este fenómeno se puede acentuar con la incorporación de las tecnologías informáticas en el contexto del arte contemporáneo, pues con estos medios se pueden aplicar de manera más íntegra estrategias de engaño y simulación. Baudrillard señala:

hay que temerle a la estetización general de la mercancía..., a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de la museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual (Baudrillard, 1994: 19).

Por otra parte, Giles Deleuze en su texto *Lógica del sentido* argumenta que Platón descubre que un simulacro no es simplemente una copia falsa, sino que es una entidad que pone en cuestión las nociones mismas de la copia y del modelo copiado. Las copias están garantizadas por una semejanza respecto a la Idea, mientras que el simulacro está construido

mediante una disimilitud con respecto a ella y poseen una “perversión y una desviación esenciales” (2005: 298).

En cuanto a su recepción “el simulacro comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no los domina, experimenta una impresión de semejanza; por ende, el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista” dice Deleuze (2005: 300). Así, en el juego de la simulación, el sujeto que lo recibe tiene un papel preponderante, porque forma parte del engaño y moldea al simulacro transfigurándolo como viable de acuerdo a sus propias perspectivas.

Con lo dicho en los apartados anteriores, en lo que se describen algunos aspectos de la mentira y la simulación se pueden puntualizar varias conclusiones: la mentira parte de una intencionalidad; quien emite una mentira guarda una posición ventajosa sobre quien la recibe en el sentido que detrás de una mentira hay una verdad que necesita ser oculta; para mentir se necesita un discurso que la haga pasar como verdad. En cuanto al simulacro se puede concluir que es un mecanismo de sustitución y ocultación, pues sustituye a lo real y al mismo tiempo enmascara dicha desaparición, y el sujeto es parte fundamental para completar este juego. Por todo ello, se puede decir que la mentira y la simulación hacen más evidente la contingencia<sup>13</sup> de la realidad y de la verdad. Pues con la mentira y la simulación se puede plantear que las cosas pueden ser, pero también puede ser de otra forma al momento establecen otras posibilidades de existencia.

## **PANORAMA SOBRE LA MENTIRA Y LA SIMULACIÓN EN EL ARTE**

Una discusión muy arraigada a la tradición teórica sobre la naturaleza artística es la relacionada con la representación. Esta problemática ha apuntado, por siglos, a dilucidar si el arte

---

<sup>13</sup> En este sentido, la filosofía plantea esta condición del sujeto frente a la realidad mediante el concepto de contingencia, mismo que hace referencia a un mundo que podría ser de otra manera, en donde el sujeto se desenvuelve gracias a su capacidad de deliberación y ponderación, pero no a un destino establecido de antemano. José Mendívil en su libro *Ética y contingencia* apunta que Aristóteles (en *Ética Nicomáquea*) es quien concibió la primera noción de este término definiendo a lo contingente como lo no necesario ni imposible, aquello que puede ser de otra manera, que puede ser o no ser. Mendívil hace un completo estudio del término contingente a través del tiempo, y capitaliza su estudio al utilizarlo para describir algunas problemáticas filosóficas del mundo actual.

es capaz de representar la realidad o si sólo se limita a esa intención sin poderla cumplir cabalmente. Las reflexiones de Platón, en su concepción idealista de la realidad señalan que, tras la existencia de un mundo de las Ideas, el arte sólo aspira a ser una imitación de una imitación, en el entendido de que el mundo sensible es ya una imitación de aquel mundo ideal. Si Platón demerita el carácter imitativo del mundo sensible, lo hace aún más con aquellos artífices que tratan de imitar lo imperfecto.

La mayoría de los textos que hablan sobre el arte y su relación con la mentira, entablan la discusión sobre si la representación apela a la verdad, y no tanto a la intencionalidad mendaz que los artistas pudieran tener al momento de establecer sus propuestas artísticas. Es difícil situar el instante en que el arte se despreocupa sobre la verdad, si es que lo ha hecho en algún momento. Lo que sí se puede afirmar es que hay algunas prácticas artísticas que ponen en evidencia ese juego entre el arte y la ilusión; entre la verdad y la mentira.

Tal vez este juego se propició cuando el arte dejó la aspiración de verdad y se volvió en una especie de testigo sociológico o político cuya función es ser un espejo de lo que ha ocurrido en el mundo (Baudrillard, 2007: 92); o cuando sus representaciones se tornaron más interesadas en el conocimiento, incluso de lo que no existe, que en la verdad; o cuando el arte se centró en experiencias despreocupadas por algún tipo de trascendencia, y se interesaron en abrir posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas (García Canclini, 2014).

Con la mentira y la simulación, como estrategias, el arte es capaz tanto de generar otras posibilidades discursivas como jugar con las tensiones entre la verdad y la ilusión. Ponen de manifiesto el hilo endeble de la verdad que se puede romper en cualquier momento. Enseguida se presentan algunos escenarios del arte del siglo XX, que se vinculan con esta intención de ocultar y desviar, con mentir y simular.

### **Duchamp como punto de partida**

Marcel Duchamp, antes de incursionar en el terreno del arte, trabajó como dibujante humorista. No es casualidad que este oficio haya sido practicado por quién se considera causante de introducir un nuevo paradigma en el arte; una pauta que cambió de manera radical las formas del discurso y la creación artísticas.

Quizá sean el humor y lo lúdico dos de las características principales de la obra de Duchamp. Se puede analizar su discurso como una especie de travesura que tambaleó al sistema artístico de su tiempo. Y la mentira no está desvinculada de este proceso.

Duchamp se retiró del ambiente artístico por muchos años para dedicarse, de tiempo completo, a la práctica del ajedrez. Su interés por lo lúdico no sólo se limita a la producción de piezas que contaban de mecanismos complejos como el *Gran Vidrio* (1915-1923) o *Placas de vidrio rotativas (ópticas de precisión)*, sino también proponiendo un juego de identidades mediante el uso de seudónimos con los que firmaba sus piezas.

Uno de ellos fue el seudónimo femenino Rose Sélavy<sup>14</sup>, que Duchamp empleó para firmar algunas obras y escritos desde 1920 hasta 1941. Incluso, Man Ray fotografió a Duchamp vestido de mujer y con un aspecto andrógino transfigurado en Sélavy para confirmar la existencia de esta mujer en el gremio artístico. “En este juego de rol Duchamp no buscaba un cambio de personalidad, sino tener dos identidades, algo que había explorado ya en su célebre *ready-made* titulado *Fontain* (1917), que había sido firmado con el seudónimo «R. Mutt” (MAC, 2015).

La implementación de estos seudónimos no implica abiertamente una utilización de la mentira como recurso artístico, pero si presupone un ocultamiento de la identidad propia del artista y un juego de ficción con el que buscó resquebrajar los modos artísticos de aquel entonces.

Y en este punto se abre una polémica en torno a la mentira en la obra de Duchamp. Recientes artículos académicos y periodísticos<sup>15</sup> señalan que el urinario, enviado con la rúbrica de *R.Mutt* a la Exposición de Artistas Independientes en 1917 en Nueva York, no fue

---

<sup>14</sup> Rose Sélavy es un juego de palabras que significa –del francés al español–: Rose como ‘Eros’ y Sélavy como ‘C’est la vie’, lo cual significa: Eros es la vida o como ‘arroser la vie’ –hacer un brindis a la vida– (Esquinca, 2015)

<sup>15</sup> Entre los que destacan:

- Frizzell, Nell. “Duchamp and the pissoir-taking sexual politics of the art world” en The Guardian. 7-11-2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/07/duchamp-elsa-freytag-loringhoven-urinal-sexual-politics-art>
- Ventoso, Luis. “Duchamp podría haber robado la idea de su gran broma, el urinario que fundó el arte conceptual” en ABC 06-11-14. <http://www.abc.es/cultura/arte/20141106/abci-duchamp-urinario-robo-idea-201411061810.html>
- Rodríguez, Conxa. “El ladrón de urinarios” en El Mundo 11-11-14. <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/11/54611b0c268e3edd0d8b4578.html>

obra de Duchamp, sino de la poeta alemana Else von Freytag-Loringhoven, también conocida como la “baronesa Dadá”. Diversos investigadores y académicos<sup>16</sup> han reunido pruebas contundentes alrededor esta hipótesis, aunque cabe aclarar que hay también quienes la descartan. Lo cierto es que Marcel Duchamp no reconoció la autoría de esta pieza sino hasta 1950, cuando ya había la suficiente distancia histórica para reconocer y valorar esta pieza como un hito en la historia del arte.

Si fuera cierta esta hipótesis (aunque esta investigación no la valoraría por cierta sino por polémica) se puede argumentar que el cambio de paradigma del arte del siglo XX está fundado sobre un terreno endeble. ¿Habría mentido Duchamp al adjudicarse el urinario? El esclarecimiento de esta pregunta no es tan importante como la sospecha de que la historia del arte ha sido escrita a partir de supuestos y confusiones, y que el uso de la mentira es una constante en el campo artístico y, porque no decirlo, un recurso muy utilizado en toda acción humana.

### **Artistas ficticios y guerrilla comunicacional: Luther Blissett**<sup>17</sup>

El colectivo Luther Blissett, surgió por iniciativa de cuatro estudiantes de comunicación de la Universidad de Bolonia, Italia, en 1994. Tomaron el nombre de un futbolista<sup>18</sup> jamaicano para crear un seudónimo colectivo con el que, desde una postura de guerrilla comunicacional

---

<sup>16</sup> El profesor William Camfield, de la Universidad de Rice de Houston (Texas), la profesora Rhonda Roland y el fallecido Kirk Varnedoe, de Princeton; Irene Gammel de la universidad de Ryerson, en Toronto (Canadá); el francés Hector Obalk y el británico Glyn Thompson, de la universidad de Leeds; Julian Spalding, ex director de los museos de Glasgow (Escocia). Todos ellos han aportado pruebas al investigar sobre la correspondencia de Duchamp, la inexistencia del tipo de urinarios en la tienda que Duchamp mencionó que compró el mingitorio, y el vínculo que Duchamp guardó con Else von Freytag-Loringhoven, entre otros aspectos.

Información extraída de: Rodríguez, Conxa. “El ladrón de urinarios” en El Mundo 11-11-14. <http://www.el-mundo.es/cultura/2014/11/11/54611b0c268e3edd0d8b4578.html>

<sup>17</sup> Esta reseña fue conformada con la consulta de varias entradas del sitio web <http://www.lutherblissett.net/>, en las que documentaron diversas instancias de las acciones de este colectivo.

<sup>18</sup> Luther Blissett es un futbolista de origen jamaicano contratado por el equipo Milán en 1983. La contratación lo contemplaba como un jugador que iba a marcar la pauta para llevar al equipo a mejores resultados. Cosa que no pasó, ya que el nivel de Blissett no cumplió con las expectativas y en poco tiempo se convirtió en un jugador de poco talante.

impregnada de intereses por ampliar las experiencias estéticas, ejecutó farsas y montajes de simulación en contextos sociales específicos en la década de los 90.

Luther Blissett es un nombre de uso múltiple, adoptado informalmente por cientos de artistas y activistas sociales a través de Europa. El nombre es un nombre pirata, un nombre tomado por asalto para representar a los intereses de una comunidad que a través de manipulaciones y bromas sometieron a los medios de comunicación (televisión y la prensa amarillista, principalmente) operando desde las propias entrañas del sistema mediático (Abenshushahn, 2013: 169). Dentro de las acciones insolentes de Luther Blissett, se pueden mencionar a tres artistas ficticios que el colectivo implementó para desestabilizar la credibilidad de los medios de comunicación y del sistema artístico del contexto italiano: Harry Kipper, Loota y Darko Maver<sup>19</sup>.

En el caso de Harry Kipper, los activistas burlaron a la televisión italiana. En enero de 1995, el programa de televisión *Chi l'ha visto?*, cuyo espectáculo consistía en la búsqueda de personas desaparecidas, presentó el caso de un afamado artista conceptual llamado Harry Kipper quien supuestamente había desaparecido en la frontera italo-yugoslava. Según las pistas, este artista había emprendió un viaje en bicicleta para trazar virtualmente, mediante su recorrido, la palabra “ART” en el mapa del continente, y tras algún tiempo del inicio de su viaje se desconocía su paradero. La producción del programa de televisión hizo toda una serie de pesquisas, hasta que miembros de Luther Blissett declararon que todo el dinero, el tiempo y el esfuerzo de una tripulación que fue enviada a diversas partes de Europa fueron empleados en la búsqueda de alguien que nunca existió, pues toda la farsa de Harry Kipper había sido fraguada por ellos.

En junio de ese mismo año corrió la noticia en diversos medios italianos sobre la existencia de un chimpancé hembra que había sido rescatada por el Frente de Liberación Animal de un laboratorio farmacéutico que practicaba experimentos sádicos con ella. Lo peculiar de este animal, que fue bautizada como Loota, es que tras la liberación había demostrado habilidades para la pintura. Se diseminó la noticia en varios medios de que, tras el gran hallazgo de las dotes artísticas de la mona, se presentarían sus obras en la Bienal de Venecia.

---

<sup>19</sup> El artista ficticio Darko Maver fue desarrollado, en principio, bajo el seudónimo Luther Blissett; sin embargo, posteriormente se atribuye a dos artistas, Eva y Franco Mattes, que surgieron de ese colectivo y que continuaron su carrera artística como dúo, independiente de cualquier colectivo o grupo. El caso de este artista será desarrollado en el capítulo 2 de esta investigación.

El día de la inauguración de la muestra pictórica el colectivo Luther Blissett anunció que Loota no existía, argumentando: “No hay problema, los visitantes decepcionados de la bienal pueden volver su atención a una gran cantidad de basura creada por seres humanos” (Blissett, s.f).

### **Joan Fontcuberta: la puesta en duda de la veracidad fotográfica y expositiva**

Joan Fontcuberta es un fotógrafo de origen catalán. Sus aportaciones al campo de la fotografía, y del arte en general, no se han limitado a sus obras. También ha escrito numerosos ensayos teóricos. Su trabajo deriva en cuestionamientos sobre lo verídico, lo ficcional, lo documental y lo posible.

Según Maite Méndez Baiges, en su estudio sobre el uso del camuflaje en el arte, Fontcuberta “es uno de los artistas actuales más familiarizados con todo tipo de camuflaje conceptual, y quien más ha revelado cuánto pueden dar de sí sus estratagemas para articular una crítica tan rigurosa y certera como cómica y divertida del estado actual de las artes” (2007: 112). El fotógrafo catalán ha elaborado muchos proyectos, que el mismo denomina *metadocumentales*, pues ha puesto en tela de juicio la veracidad de la representación fotográfica. Sus proyectos implican exposiciones en donde ha generado obra y curadurías falsas, proyectos de documentación científica ficticias como *Fauna* y *Herbarium* (en donde creó todo un trabajo taxonómico y fotográfico de flora y fauna improbables mediante manipulación fotográfica) y *Sputnik* (para el cual recreó una documentación sobre un astronauta soviético perdido en el espacio).

Con esto, se puede contextualizar la importancia de un proyecto artístico de los años 80, a cargo Joan Fontcuberta y Pere Formiguera, otro fotógrafo y teórico catalán. El título de este proyecto es *Fauna*, y se presentó como una instalación, emplazada en el museo de Zoología de Barcelona, que mostraba los descubrimientos de un zoólogo alemán de nombre Peter Ameisenhaufen. Fontcuberta y Formiguera presumieron haber descubierto el archivo de este científico en el que se hallaban fotografías y descripciones detalladas de especies animales muy peculiares, un mono con alas y cuerno de unicornio, una serpiente gigante de tres metros y medio de largo y una especie de dragón que ingería el propio fuego que expulsaba (MACBA, s.f.). La instalación tenía todos los elementos para no dudar de su veracidad, fotografías, mapas de viaje, radiografías, videos, instrumental, animales disecados,

e incluso Fontcuberta y Formiguera recurrieron a un taxidermista para poder generar el perfil de estos animales y presentarlos como una verdad científica.

El público que presenció esta instalación en el Museo de Zoología de Barcelona, asumió sin más que se trataba de un trabajo científico real de Peter Ameisenhaufen, pues se encontraba dispuesto de tal forma que no cabía duda de su veracidad.

Con este proyecto, en sus propias palabras los artistas proponen (MACBA, s.f.) “una reflexión no sólo sobre el realismo y la credibilidad de la imagen fotográfica sino también sobre el discurso científico y el artificio subyacente a todo mecanismo generador de conocimiento”.

Otro de los más notables casos de mentira y simulación creado por Fontcuberta, es la exposición *El ojo, la cámara y la guitarra*, realizada en la Fundación Picasso de Málaga en 2003. En esta exhibición presentó supuestas fotografías inéditas de Picasso y del fotógrafo André Villers. La exposición fue realizada y cuidada en todos sus detalles; hasta el momento de la conferencia de prensa nadie dudaba de que las fotografías eran apócrifas, o, mejor dicho, que las imágenes eran simulacros realizados por el propio Fontcuberta, quien también realizó la curaduría, los ensayos y la crítica de la exposición (Méndez Baiges, 2007: 112-113).

Con esto, se pueden hacer numerosos cuestionamientos sobre la objetividad y veracidad de la imagen fotográfica, pues desde sus inicios e incluso en la actualidad esta tecnología es concebida, comúnmente, como un mecanismo para captar de manera fiel la realidad, pero en muchas ocasiones se olvida que cualquier instrumento de representación puede ser ejercido por los caprichos del hombre para generar sus discursos a su conveniencia.

### **Souzousareta Geijutsuka: el artista japonés que no llegó a su cita**<sup>20</sup>

El 10 de enero de 2006 en la ciudad brasileña de Fortaleza, el Museo de Arte Contemporáneo de Ceará (MAC-CE) estaba preparado para recibir la exposición del artista japonés Souzousareta Geijutsuka. Días antes, la prensa local había publicado algunas reseñas y mostraban cierta expectativa por la exhibición de este artista extranjero. Dichas reseñas incluían comentarios sobre las líneas del trabajo de Souzousareta: una apuesta por el vínculo entre el arte, la tecnología y la naturaleza; propuestas que habían consolidado al artista en

---

<sup>20</sup> Esta reseña fue desarrollada mediante la consulta de algunas de las notas periodísticas de este proyecto que se encuentran compiladas en: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#5>

todo el mundo y cuya trayectoria se nutría de presentaciones en Tokio, Nueva York, Berlín y São Paulo. La exposición estaba avalada por el propio Museo de Arte Contemporáneo de Ceará y el Centro de Arte y Cultura *Dragão do Mar*, ambas instituciones culturales de sólido prestigio de la ciudad brasileña de Fortaleza.

En la noche de la inauguración los convocados se encontraron en las puertas del museo con la sorpresa de que tal exposición no tendría lugar; y no sólo eso, también les fue revelado que el artista Souzousareta Geijutsuka no existía<sup>21</sup>. Toda la farsa fue obra del artista brasileño Yuri Firmeza, un joven de 23 años que, bajo consentimiento de Ricardo Resende (director del MAC-CE) creó este simulacro para reflexionar en torno a los medios de información y su influencia dentro del circuito artístico. En las salas sólo se exponían las impresiones de los correos electrónicos intercambiados entre Yuri Firmeza y el sociológico Tiago Themudo, quien trabajó con el artista en el diseño del proyecto, y un texto de presentación de Souzousareta al público, escrito por el director de MAC-CE, Ricardo Resende.

Para diseminar la información del supuesto artista, Yuri Firmeza había creado una oficina de prensa ficticia. Una falsa vocera, Ana Montejá, quien fuera la novia de Firmeza en aquel entonces, fue la encargada de contestar a las entrevistas y brindar la información a los medios. El propósito de esta acción fue evidenciar que los medios de comunicación realizan la cobertura y validación mediática de los hechos sin hacer una investigación profunda sobre ellos, ni mucho menos corroborar los datos que se les brindan como verídicos. Según Firmeza, realizó esta acción provocativa para repensar el papel del museo, la galería y el circuito del arte como medios de seducción, y, de esta manera, evidenciar que los medios de comunicación juegan un papel preponderante para encaminar las preferencias y jerarquías en el sistema artístico actual.

Las reacciones de la prensa no se hicieron esperar. Las primeras noticias en torno a la exposición fallida, redujeron la acción de Yuri Firmeza a la calidad de travesura de mal gusto. Incluso, algunas opiniones se mostraron muy intolerantes sobre la complicidad de las instituciones (El museo de Arte Contemporáneo y el Centro de Arte y Cultura *Dragão do Mar*) que avalaron esta propuesta artística. Como contestación Yuri Firmeza argumentó que

---

<sup>21</sup> Las palabras japonesas “Souzousareta Geijutsuka” se pueden traducir al español como: “artista inventado”. Lo que recalca que, incluso, el propio nombre tiene una consigna de burla.

los medios de comunicación sólo se sintieron ofendidos, sin mostrar lo que debieron mostrar: una autorreflexión de su papel como medios de información y de sus mecanismos de selección y publicación de contenidos; ya que confiaron ciegamente en la información brindada por una institución y por una vocera sin corroborar los datos, además de apostar por la fama de un artista sólo por ser extranjero.

La acción insolente de Firmeza culminó en la publicación de un libro con la documentación completa del proceso. Las influencias a las que alude Firmeza para crear esta acción artística fueron los artistas Hans Jacke, Marcel Duchamp y Alfredo Jarr, así como bases teóricas recaídas en Pierre Bourdieu<sup>22</sup>.

### **Georg Paul Thomann: El artista inexistente que defendió a un país atacado por la no visibilidad<sup>23</sup>**

El artista ficticio Georg Paul Thomann es una creación del colectivo artístico Monochrom, agrupación que trabaja actualmente en Viena, Austria. Este colectivo fue invitado a representar a su país en la Bienal de São Paulo en la edición de 2002. Los miembros de la agrupación decidieron no ir a la bienal como ellos mismos, sino a través de la figura de un artista ficticio. Monochrom inventó una biografía extensa de Thomann que demostraba una vasta trayectoria artística en disciplinas como performance, pintura, fotografía, videoarte y música, y que presumía de exhibiciones en Berlín, París, Múnich, California, Nueva York y Londres. Thomann era una especie de *enfant terrible* de la escena artística austriaca, considerado así por sus insolentes y polémicas intervenciones públicas y su obra en general, con un claro parecido a Martin Kippenberger<sup>24</sup>. El perfil era muy convincente para representar a Austria en la bienal.

---

<sup>22</sup> Las bases teóricas de Pierre Bourdieu, sobre todo la que se refiere a su idea de *campo artístico*, serán retomadas en el capítulo 3 para analizar las estrategias que validaron al artista ficticio Darko Maver, caso de estudio particular de esta investigación.

<sup>23</sup> La reseña de este proyecto fue desarrollada con la consulta del artículo “A Short History Of A Collaborative Conspiracy” disponible en la página del colectivo Monochrom: <http://www.monochrom.at/thomann/georg-paulthomann---monochrom.txt>

<sup>24</sup> Artista alemán (1953-1997) muy prolífico; conocido por su irreverencia y sus obras que propiciaban controversia en el mundo del arte. Encabezó a los *chicos malos*, generación de artistas nacidos después de la II Guerra Mundial (Markus y Albert Oehlen, Georg Herold y Gunter Forg).

Los integrantes de Monochrom arribaron a São Paulo haciéndose pasar como *staff* de montaje de Paul Thomann. Cuentan que, ante las preguntas de los organizadores y curadores sobre el paradero del artista, mencionaban quejosos que Thomann se la pasaba en su cuarto de hotel viendo pornografía, sin siquiera propinar ayuda ni indicaciones para el montaje de sus propias obras. A los técnicos de montaje de otros artistas, así como a personas de menor jerarquía para la bienal (como intendentes y cuidadores) confesaron sobre inexistencia de Thomann, sin sugerir guardar el secreto o divulgarlo, por lo que se creó una gran confusión, producto de chismes y malentendidos, en torno al representante austriaco de la bienal. “La omnipresencia de Thomann en la bienal debe ser leída como una política artística y conspiración colaborativa” (Grenzfurthner, 2006).

En esta coyuntura, surgió una eventualidad dentro de la organización de la Bienal de São Paulo. El espacio de exhibición destinado al representante de Taiwán, el artista Chien Chi Chang, apareció rotulado no con el nombre de su país, sino con el título “Museo de Bellas Artes de Taipéi”. El cambio de nombre fue exigido por la delegación china a los organizadores de la bienal por razones políticas, e incluso amenazaron con retirarse del evento si no se cumplía esta exigencia. El colectivo Monochrom, indagó sobre este asunto e inició, a nombre de Georg Paul Thomann, una protesta que desembocó en la unión de artistas de varios países para restituir el nombre inicial del espacio de Taiwán mediante varios actos de protesta. Esto causó mucha polémica y marcó considerablemente la reputación tanto enigmática como épica del supuesto artista vienés dentro de la bienal y, posteriormente en otros lugares del mundo; tanto que, días más tarde se pudieron leer algunos encabezados en periódicos chinos y taiwaneses: “El artista austriaco Georg Paul Thomann salva a Taiwán”, en otras palabras, un artista no existente salvó a un país presionado en la no visibilidad (Grenzfurthner, 2006).

### **Francis Alÿs y la documentación simulada<sup>25</sup>**

Algunas obras del artista de origen belga Francis Alÿs quien vive y trabaja en México pueden ser sometidas a dinámicas de ambigüedad en donde se confronta al espectador en un juego entre la verdad y la ficción. Alÿs ha propiciado ciertas acciones en el espacio público para controlar el resultado de la obra.

---

<sup>25</sup> Esta reseña fue desarrollada con la consulta del catálogo *Diez cuadras alrededor del estudio* de la exposición homónima del artista, realizada en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Un ejemplo de ello es la pieza *Re-enactments* (2000), en la cual el artista se pasea por las calles del centro de la ciudad de México con un arma en la mano. Esta acción la realizó en dos ocasiones. En la primera el artista documentó en video toda la acción desde su punto de partida (una tienda de armas en dónde adquirió la pistola) hasta su captura por parte de la policía en una de las calles del centro histórico de la ciudad de México. En la segunda versión, la acción fue recreada y tuvo un mayor control mediante el manejo de cámaras y actores.

El resultado apunta a la comparación entre una documentación real y una simulada de una misma acción. Haciendo evidente la dificultad para reconocer una de otra.

Todos los ejemplos anteriores del uso de la mentira y la simulación como estrategias artísticas, demuestran que las decisiones del artista no cuestionan una problemática en torno a la mentira como falta de veracidad en lo representado, sino aluden a una intencionalidad de su uso para resquebrajar los sistemas institucionales del arte.

### **IMPLICACIONES SOBRE EL USO DE LA MENTIRA Y LA SIMULACIÓN COMO ESTRATEGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

El teórico del arte Boris Groys en su ensayo *La topología del Arte Contemporáneo*, apunta que lo que define lo contemporáneo en el arte, más allá de su estilo o características formales, es la puesta en evidencia de los escenarios, los contextos y sus propias estrategias:

Bajo las condiciones de la postmodernidad el arte se convierte en una mentira que se manifiesta a sí mismo como una mentira y encuentra su verdad en la clásica paradoja de un mentiroso que confiesa ser un mentiroso. Esto significa que la obra de arte postmoderna es al mismo tiempo presente y ausente, verdadera y falsa, real y simulada (2009).

Esta puesta en evidencia de los mecanismos propios del arte contemporáneo se hace presente en el momento que los proyectos de artistas ficticios, como los presentados anteriormente, desenmascaran su falsedad. De otra manera, seguirían en el juego de la mentira hasta que alguien los descubriera como falsos. ¿Cuántos de otros casos no seguirán aun tomándose como verdades, sin ser develados como farsas?

Se puede decir que estos proyectos tienen una doble intencionalidad, la de engañar al ámbito artístico, por un lado, y por el otro proclamarse como burladores del sistema al develar su juego mendaz.

Hans-Georg Gadamer en su texto *La actualidad de lo bello*<sup>26</sup> apunta que en el aspecto simbólico el arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y de ocultación (1991). La mentira como estrategia artística tiene esa característica, pues utiliza la ocultación para después mostrar la condición endeble y frívolo del sistema artístico.

Cabe señalar, que la simulación en los casos de artistas ficticios se presenta como ocultamiento mediante el desvío. Hace pasar una cosa por otra, y esta desviación no sólo oculta, sino que propone otra realidad. La simulación hace evidente la existencia de varias posibilidades, y emplea la propiedad de los discursos mendaces que tienen que estructurarse de una manera viable para ser creídos. Por ello, la simulación exalta el carácter discursivo de la mentira.

Entendida de esta manera, la simulación se asemeja a los artilugios del mago cuando dirige la atención del espectador hacia un elemento de su truco, mientras realiza las acciones que hacen posible la magia en un punto ciego del público. Ese engaño seduce. Una habilidad que ejercita y estimula la acción tácita, además que recurre a la acción velada en un mismo acto.

Es así, como el artista ficticio implica un dispositivo de desvío. La crítica y el espectador ponen atención en él, mientras se están removiendo de fondo los propios mecanismos del arte. Como afirma Mariano de Blas, el arte que se esboza como político debe plantearse no como un recorrido topográfico, sino estratigráfico (2006). No analiza ni recorre los territorios de lo artístico de una forma superficial, sino que incide en él y lo discute desde sus entrañas. Y esto es una de las cualidades que el uso de mentira, como práctica artística, puede impulsar. Señala Blas:

Significativamente, el tratamiento de esa ‘realidad’ por parte de los artistas resulta en un ejercicio del engaño en el que lo relevante es ‘quién es el engañado’, porque

---

<sup>26</sup> El estudio de Gadamer en *La actualidad de lo bello* radica en concebir la esencia del arte mediante tres conceptos, el arte como juego: autonomía de movimiento, dinámico, que se construye y reconstruye continuamente; el arte como símbolo: tensión de contrarios; y el arte como fiesta (comunidad que celebra un tiempo suspendido en la eternidad) (1991).

en eso radica el valor de la obra artística, el engaño prevaleciendo sobre la ilusión (2006: 105).

Por último, cabe decir, que la mentira y la simulación ponen en práctica el ejercicio de la sospecha que puede ser aplicada hasta en los discursos más veraces. ¿Qué no la duda es uno de los motores del conocimiento? La simulación y la mentira en el arte vuelve al sujeto crédulo, pero también sospechante. Activa los sensores de la duda, y aunque no lo hiciera, al menos pone de manifiesto la posibilidad de que cualquier verdad podría no serlo.

Por eso esta investigación no se basa en una ontología del arte a partir de su representación a través de simulacros, sino que analiza la mentira y la simulación como recursos intencionales que permiten al artista engañar y desviar la atención, para después poder incidir sobre los mecanismos de lectura y acercamiento del arte como espectador. Por ello es necesario ahondar en los territorios de la recepción y del campo artístico, ya que el espectador y los diversos agentes del gremio artístico son quienes le dan sentido al truco. Sin ellos no habría magia, ni esa ilusión que Baudrillard consideraba perdida. Como apunta Hannah Arendt: “la mentira es el porvenir” (citada en Derrida, 1995). Decir la verdad, es aludir a lo que es o ha sido, es preferir el pasado. Aunque debe haber una necesidad de marcar y ponderar sus límites, existe una innegable afinidad de la mentira con la acción, con el cambio del mundo, con una proyección del hombre y del arte hacia su futuro.

## CAPÍTULO 2

### *DARKO MAVER*

“Qui nescit fingere nescit vivere”<sup>27</sup>



Imagen de: [0100101110101101.org/](http://0100101110101101.org/)

#### **LA GRAN ESTAFA DEL ARTE**

En 1998 un sitio web italiano, bajo una extraña agrupación denominada *Free Art Campaign*, difunde el perfil de Darko Maver, un artista de origen serbio cuya obra, que contiene tintes reflexivos hacia la estética y la violencia, parece ser una respuesta artística a las condiciones sociopolíticas que se viven en aquellos años en pleno conflicto civil en territorio yugoslavo.

---

<sup>27</sup> “Quien no sabe fingir no sabe vivir”

Con una fuerte inercia, la propagación de la información sobre el enigmático Darko Maver abarcó los círculos artísticos *underground* de algunas ciudades europeas. El sitio web de la *Free Art Campaign* difunde una serie de fotografías que son la única evidencia de un performance orquestado por este artista y titulado *Tanz der Spinne*<sup>28</sup> (Deseriis, 2011), que consistió en intervenir lugares públicos con maniqués hiperrealistas de cadáveres que simulaban asesinatos violentos (01.ORG, s.f.). Los títulos siniestros y crípticos de estas intervenciones sólo profundizan el misterio de este artista, mientras que un par de textos atribuidos a Maver recorren la delgada línea entre el manifiesto hermético y el delirio de un psicópata (Deseriis, 2011).

La acción de propaganda en torno a Darko Maver se desarrolla en varios frentes, dentro y fuera de las redes, en un par de páginas web, en un nuevo boletín llamado *EntarteteKunst*<sup>29</sup>, y un poco más tarde a través de unos artículos en conocidas revistas de arte<sup>30</sup> (Brusadin, 2015: 279). Las noticias tratan, además de su obra, sobre su complicada situación en un contexto sociopolítico hostil, hasta el punto que se corre la noticia que Maver es arrestado en 1997 en Kosovo, acusado de propaganda antipatriótica y liberado después de ser detenido por unas pocas semanas por falta de pruebas (Deseriis, 2011).

Darko Maver se vuelve un tópico en el contexto artístico y trasciende del ámbito *underground* a un nivel de reconocimiento y aceptación un tanto mayor. En agosto de 1998 la Kapelica Gallery, en la ciudad de Liubliana, capital de Eslovenia, un espacio reconocido dedicado a las propuestas artísticas actuales que tienen relación con la tecnología, presentó una exhibición retrospectiva dedicada a Darko Maver. Se exhibió la documentación fotográfica de la serie *Tanz der Spinne*, además de los primeros trabajos del artista, “incluyendo fotos de fetos y abortos hiperrealistas de cera y plástico” (Deseriis, 2011).

En octubre de 1998 una nueva ley serbia vuelve más hostil el ambiente cercano a Darko Maver, pues la censura empieza a tomar represalias contra acciones de la sociedad civil que se consideran antipatrióticas (01.ORG, s.f.). Como consecuencia de ello, Darko

---

<sup>28</sup> Frase alemana que en español se traduce como “Danza de la araña”.

<sup>29</sup> Boletín con cientos de suscriptores sobre todo en Italia y España. *EntarteteKunst* es una voz alemana que puede traducirse al español como *Arte degenerado*. Cabe señalar que este término fue utilizado por el régimen nazi, en su momento, para referirse al arte moderno, en contraste con el arte oficial que dicho régimen aceptaba y validaba.

<sup>30</sup> Revistas como *Tema Celeste* y *Flesh Out*.

Maver es arrestado en la ciudad de Kosovo y recluido en la prisión de Podgorica. Algunos artículos en revistas locales de Bolonia dan testimonios sobre el caso Maver:

Maver se encuentra aún en prisión sin un juicio regular y es acusado de propaganda hostil, apoyo a actos violentos, escribir textos con contenido subversivo y difamatorio y planear y glorificar actos violentos y armados movidos por la hostilidad hacia el estado. En tiempos difíciles, la parodia del miedo y la sangre es intolerable, declara la revista semanal Zona Sunraka (01.ORG, s.f.).

Con Maver en la cárcel, la fama y la condescendencia del medio artístico hacia este artista controvertido crecen, al punto que en febrero de 1999 se organiza una exhibición en la ciudad de Bolonia titulada *Darko Maver. Exhibition of the censored Works*. Esta muestra, que reitera las condiciones de censura e injusticia padecidas por este artista, tuvo una gran difusión mediante una conferencia de prensa y mucha propaganda en la ciudad. Como resultado, a partir de esta exhibición, Maver es uno de los personajes más inquietantes y misteriosos de la escena *underground* europea (01.ORG, s.f.).



Imagen de: 0100101110101101.org/

El 15 de mayo de 1999, la *Free Art Campaign* emite un comunicado, que circula en varias listas de correo, donde informa sobre la muerte de Darko Maver acaecida el 30 de abril, en la prisión de Podgorica. Una fotografía anexa al comunicado muestra a Maver abatido en su celda. La opinión pública duda “sobre la veracidad del relato oficial que habla simplemente de suicidio” (Brusadin, 2015: 277) y se especula sobre un crimen de guerra (01.ORG, s.f.). Su muerte resume la injusticia cometida sobre un artista que sufrió en carne viva la censura y los embates de una guerra.



Imagen de: 0100101110101101.org/

Más tarde, durante la Bienal de Jóvenes Artistas en Roma en junio de 1999, el grupo de teatro *Sciatto Produzie* dedica al artista serbio su pieza de performance *Awakening. Tribute to Darko Maver*:

Es un espectáculo trágico y agresivo. Docena de marionetas sangrientas cuelgan del techo con ganchos de carnicero. Algunos espectadores son tomados y adosados en el escenario mientras un grupo de actores golpea a los títeres salpicando de sangre a los espectadores. Los volantes caen del techo cubriendo al público atónito (01.ORG, s.f.)



Imagen de: 0100101110101101.org/

Con los sucesos anteriores, y la fama en su punto más álgido debido a su trágica muerte y al impacto que causó en la esfera artística europea, Darko Maver es invitado oficialmente a participar, mediante la proyección de un documental sobre su vida y obra, en la 48ª edición de la Bienal Venecia. El 23 de septiembre de 1999, una delegación de varios representantes del trabajo de Maver, proyecta el documental *Darko Maver. The art of war* en

una habitación del pabellón italiano de la bienal cuyo piso fue cubierto por miles de volantes de luto (01.ORG, s.f.).

La Bienal de Venecia representó para la vida y obra de Maver su punto más alto, su trabajo finalmente fue confrontado con un sistema artístico de prestigio y miles de visitantes de la bienal tuvieron acceso a su vida y obra:

Su trabajo se interpreta inevitablemente de muchas maneras contrastantes: para algunos es la consecuencia de la situación real en los Balcanes, para otros la última forma posible de arte corporal radical, para otros una forma de arte posmoderno, el heredero de la vanguardia histórica. El atractivo de Maver, a los ojos de este tipo de público, reside en la mezcla entre violencia, arte y actualidad. (01.ORG, s.f.)



Imagen de: [0100101110101101.org/](http://0100101110101101.org/)

El 25 de septiembre de 1999, el centro multimedia *Forte Prenestino*, en Roma, organizó una retrospectiva dedicada al trabajo de Darko Maver. La exposición incluyó toda la

documentación de la instalación *Tanz der Spinne* y las primeras obras inéditas de Darko Maver que consistían en collages y esculturas realizadas a principios de los 80 (Blissett, 2000). Todo indica que la presentación de Maver en la Bienal de Venecia impulsó y consolidó la obra de Maver, tanto para la crítica, como para los medios, las galerías y los centros culturales.



Imagen de: [0100101110101101.org/](http://0100101110101101.org/)

Sin embargo, un nuevo escándalo envuelve la figura de Darko Maver. El 6 de febrero del año 2000, la *Free Art Campaign* emite un último comunicado, cuyo título *The Great Art Swindle* (“La gran estafa del arte”) sugiere y advierte la perturbadora realidad sobre Maver. Dicho comunicado firmado por el proyecto de guerrilla comunicacional Luther Blissett y el recién formado grupo *0100101110101101.org*, revela que toda la *Free Art Campaign* ha sido orquestada por una red de artistas y activistas que operan en Bolonia, Roma y Luibliana

(Deseriis, 2011) bajo la batuta de Eva y Franco Mattes. “Declaro haber inventado la vida y las obras del artista serbio Darko Maver, nacido en Krupanj en 1962 y muerto en la prisión de Podgorica el 30 de abril de 1999” (01.ORG, s.f.), iniciaba el comunicado.

Esto causa un revuelo mediático y en la opinión pública de Bolonia, Italia y varias ciudades europeas. La vulnerabilidad del sistema artístico fue evidenciada mediante la invención de un artista ficticio que burló todos los filtros de validación y consolidación artística, hasta colarse en uno de los eventos más destacados como la Bienal de Venecia.

Y eso no fue todo, el comunicado se jactaba de haber burlado estos filtros con la invención de un artista cuya obra principal, la serie de esculturas hiperrealistas *Tanz de Spinne*, “son en realidad fotos de crímenes reales, imágenes horribles de cadáveres disponibles gratuitamente en Internet”<sup>31</sup> (01.ORG, s.f.).

Como prueba de la estafa, el comunicado también incluyó una fotografía de Darko Maver sonriente en su celda, el mismo escenario que meses atrás mostró su cadáver; pero esta nueva fotografía develó que Roberto Capelli, un colaborador de Luther Blissett, es quien había prestado su rostro para representar al Maver ficticio, y que la supuesta celda era en realidad una habitación de una vieja buhardilla habilitada para este montaje en el centro de Bolonia. “La foto fue tomada unos minutos después de la que retrata su muerte” (01.ORG, s.f.).

Como era de suponer, la historia se extendió por todo el mundo y provocó un acalorado debate. Las reacciones que generó esta especie de estafa en el ámbito artístico fueron tan bastas como contradictorias (01.ORG s.f.). Por supuesto que hubo defensores y detractores en diversos grupos culturales e intelectuales. Pero de lo que hay duda es que esta acción de Eva y Franco Mattes fue “una actuación que elevó la manipulación de los medios al estado del arte y que transformó la mitopoiesis más radical en una de sus formas más elevadas” (01.ORG s.f.).

---

<sup>31</sup> “Todo este inventario de imágenes terribles puede encontrarse en el sitio <http://www.rotten.com> y otros sitios similares, accesibles a cualquier persona que tenga un estómago fuerte” (01.ORG, s.f.).



Imagen de: 0100101110101101.org/

### **CARÁCTER ESTRATIGRÁFICO DE *DARKO MAVER*<sup>32</sup>**

En un certero y minucioso artículo titulado *El arte contemporáneo como imaginador de realidades*, Mariano de Blas plantea la cuestión de “posicionarse frente a dos versiones del arte. La que encubre trabajando con la idealizada versión preciosista del arte y la que desvela cómo son los mecanismos de representación, desenmascarando, mostrando la mentira a través de la mentira” (2006: 104).

Al margen de ciertas prácticas que inciden sobre la propia representación artística de la forma como el *op art* y el arte cinético, o de las que tratan de dilucidar cuestiones sociales como el arte político, o de las que tratan de desarticular el tiempo como el arte efímero o el arte relacional, la argumentación de Mariano de Blas hace pensar que existen ciertas manifestaciones artísticas cuyo propósito es incidir en el interior de los propios mecanismos del arte, como si hablaran desde dentro para ejercer una crítica que evidencia su funcionamiento, cuando no sus atascos y forcejeos.

---

<sup>32</sup> Como ya se mencionó, para facilitar la comprensión de los términos *Darko Maver* (en cursiva) se refiere a la obra de Eva y Franco Mattes que sirve en este proyecto como caso de estudio. Darko Maver (sin cursiva) es el nombre de este artista ficticio derivado de la obra mencionada.

La gran estafa del arte, articulada por Eva y Franco Mattes sugiere un intento de incisión en estos mecanismos. El artista ficticio, llevado a cabo como estrategia de exploración en los intrincados niveles subterráneos del arte, intenta develar y poner en jaque los mecanismos artísticos de validación, conceptualización, visualización y distribución de las obras y artistas dentro del campo del arte. El trabajo simulatorio y mendaz para conformar a *Darko Maver* fungió como una especie de Caballo de Troya que, en palabras de Vanni Brusadin, contó con dos objetivos:

...en primer lugar, mostrar la fragilidad de la construcción de la realidad, especialmente en torno a temas en la agenda de los medios de comunicación. En segundo lugar, tender una trampa al mundo del arte, dejando al descubierto las reglas de su funcionamiento, su hipocresía y la ambigüedad de los procesos de creación del valor y del éxito (2015: 278).

La incursión a dichos mecanismos hace necesario un análisis de las prácticas artísticas de esta índole que fluya de lo “topográfico a lo estratigráfico, del recorrido a la excavación” (Blas, 2006: 103). Un análisis topográfico o de recorrido implicaría sólo recalcar sus repercusiones contextuales de manera horizontal y limitando su reflexión tratando las diversas etapas de la acción como un todo homogéneo; sin embargo, debido a la profundidad que implica el ejercicio mitopoético<sup>33</sup> de inserción de una narrativa de un artista que resulta ficticio, y al develar su carácter mendaz se van abriendo niveles que invitan a excavar para acercarse lo más posible a su nivel más profundo. Por ello, es pertinente hacer un abordaje de *Darko Maver* mediante un análisis que se puede denominar estratigráfico.

De esta manera, es importante considerar a *Darko Maver* como un conjunto de narrativas y situaciones que se insertaron en el terreno artístico, pero que al mismo tiempo fue alimentado y transformado por los diferentes agentes de este campo. Por ello, este análisis propone la consideración de al menos tres niveles o capas de diferentes profundidades. Se pueden considerar un plano interior, uno intermedio y uno superficial.

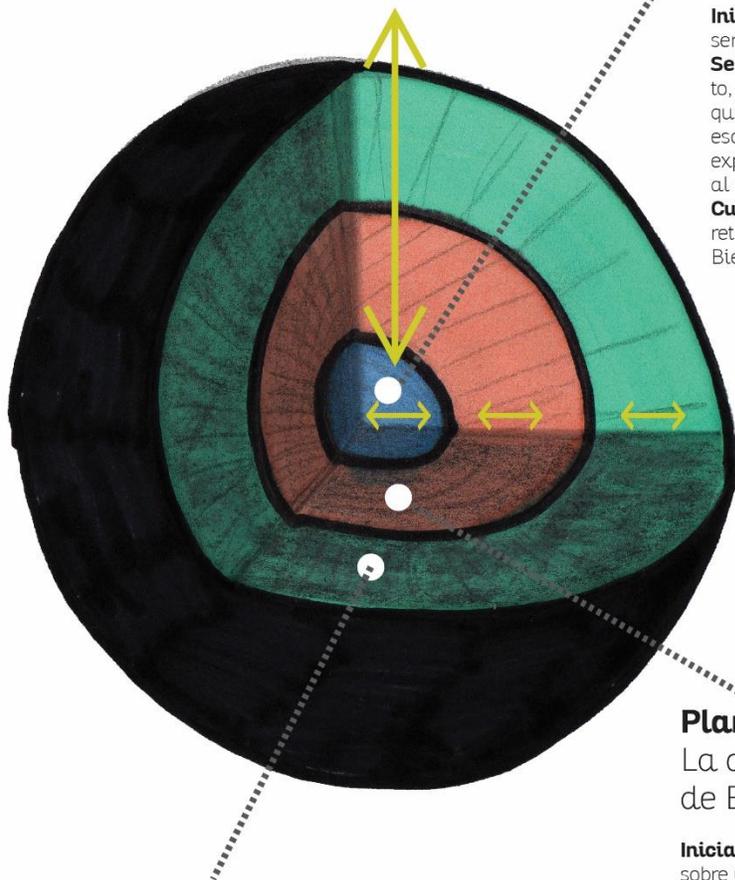
---

<sup>33</sup> La mitopoeia, mitopoiesis o mitopoética se puede definir como “la creación colectiva de mitos, relatos o historias vinculadas estrechamente a una comunidad” (Fernández-Savater, 2003). Esta investigación retoma las palabras de Eva y Franco Mattes que designan a su proyecto *Darko Maver* como un ejercicio mitopoético, pues la implantación del mito de este artista ficticio en el ámbito artístico promovió que la propia comunidad artística lo alimentara con sus propios relatos, dando como resultado toda una constelación colectiva.

## Planos estratigráficos de *Darko Maver*

### ↑ Análisis estratigráfico:

Debido a la profundidad que implica el ejercicio mítopoético de inserción de una narrativa de un artista que resulta ficticio, y al develar su carácter mendaz, se van abriendo niveles que invitan a excavar para acercarse lo más posible a su nivel más profundo.



### Plano interior: El artista *Darko Maver*

**Inicia** con los rumores del artista serbio sobre su obra y biografía.  
**Se consolida** con el reconocimiento, la validación y el seguimiento que le dan los receptores por los escritos de la crítica y por las exposiciones organizadas en torno al artista.  
**Culmina** con la exhibición de la retrospectiva de *Darko Maver* en la Bienal de Venecia.

### ↔ Análisis topográfico

Un análisis topográfico o de recorrido implicaría sólo recalcar sus repercusiones contextuales de manera horizontal y limitando su reflexión tratando las diversas etapas de la acción como un todo homogéneo.

### Plano intermedio: La acción *Darko Maver* de Eva y Franco Mattes

**Inicia** con la implantación del mito sobre un artista ficticio llamado *Darko Maver*.  
**Se consolida** por la inercia en la credulidad del ámbito artístico.  
**Explota** con la declaración pública de que *Darko Maver* no existió, y que toda esta farsa fue una acción de los artistas Eva y Franco Mattes.  
**Culmina** con la asimilación en el terreno artístico de todo el proceso de la acción realizada por Eva y Franco Mattes, instaurándola como una obra paradigmática de la simulación y el activismo artístico.

### Plano superficial: la concepción de *Darko Maver* en el ámbito crítico y artístico

**Inicia** con la asimilación en el terreno artístico de todo el proceso de la acción realizada por Eva y Franco Mattes, instaurándola como una obra paradigmática de la simulación y el activismo artístico.  
**Culmina** con la consideración de un carácter mendaz y simulatorio en las narrativas y en la presentación de sus implicaciones para el terreno del arte.

Esquema realizado por Jorge Navarro.

## Plano interior: El artista Darko Maver

El plano interior, es decir, la trayectoria de Darko Maver como artista, se puede concebir como un proyecto cerrado en sí. Al margen de su inexistencia, la presencia y aceptación de este personaje en el ámbito artístico fue cabal, a pesar de que las pruebas de su vida y obra sólo se basaron en relatos, fotografías y varias especulaciones.

Este plano inicia con los rumores del artista serbio sobre su obra y biografía. Se consolida con el reconocimiento, la validación y el seguimiento que le dan los receptores por los escritos de la crítica y por las exposiciones organizadas en torno al artista. Culmina con la exhibición de la retrospectiva de Darko Maver en la 48ª edición de la Bienal de Venecia.

La aparición de Maver en la escena artística se da en un momento clave del estatus artístico europeo y de una sensibilidad generalizada hacia los acontecimientos de los movimientos civiles en el conflicto de los Balcanes, justo donde Darko Maver se formó como artista. Según las comunicaciones emitidas por la *Free Art Campaign*, en 1981, Maver ingresó a la *Fine Arts Academy* de Belgrado. Sus primeros trabajos derivan en esculturas realistas de cera y plástico, que muestran una visión teratológica del cuerpo mediante representaciones de fetos y partes desmembradas de cuerpos humanos<sup>34</sup>. Como toda la obra de Maver, no se conservan estas esculturas originales, sino sólo las fotografías de la obra a manera de documentación.

La obra de Maver siguió con esta línea escultórica simulando la violencia del cuerpo de manera hiperrealista, aunque, más adelante, le agrega un elemento performático. En la serie *Tanz der Spinne*, las esculturas fueron colocadas estratégicamente en lugares públicos para simular asesinatos violentos. Las reseñas sobre Maver hablan de una especie de recurso estético con tintes sociales y políticos, una respuesta a los conflictos de su contexto; esta es una de las razones por las que Maver tuvo la aceptación inmediata de la comunidad artística *underground* europea.

La narrativa sobre Darko Maver incorpora elementos emotivos en su biografía y se dota de un sentido épico en la descripción de los performances e intervenciones que realizó en varias ciudades serbias. Al respecto Marco Deseriis (2011: 65-66) reseña:

---

<sup>34</sup> Estas primeras esculturas hiperrealistas de Maver se titularon: “Arm”, “Dead Hand”, “Fetus#1”, “Fetus#5”, “Fetus#7” y “Fresh Flesh”.

Esta historia, como cualquier buena historia de crímenes, comienza con un asesinato. Es la noche del 15 de febrero de 1990, cuando la comisaría de policía de Porec, un somnoliento pueblo croata de la península de Istria, recibe una llamada telefónica anónima. El informante dice que un cuerpo masculino está acostado en las vías del tren a pocos kilómetros de la estación. Cuando llegan los policías, lo que a primera vista parece ser un cuerpo decapitado se revela como una réplica realista de un cadáver desmembrado. Entre 1991 y 1992 se producen otros tres “asesinatos” simulados en los pueblos meridionales de la costa croata. También en esos casos, las llamadas telefónicas anónimas a las comisarías locales dieron paso al descubrimiento de maniqués hiperrealistas desmembrados en un estacionamiento en Umag, un baño público en Rovinj y una habitación de hotel en Paklenika. Sin embargo, a medida que la prensa croata comienza a ahondar en el misterio, el colapso de la Federación yugoslava y el estallido de la guerra de Bosnia en marzo de 1992 desvían la atención pública de las matanzas simuladas a las reales. Pero a pesar de la guerra, continúa el avistamiento de asesinatos simulados a lo largo de la costa... En 1993 y 1994, otros dos cadáveres falsos se descubren en las aldeas de Budva y Bar en Montenegro. A medida que este patrón de bromas macabras se desarrolla, algunos periodistas especulan que toda la operación podría ser parte de un *performance* artístico. No es sino hasta principios de 1997 que esta hipótesis toma forma, cuando un sitio web italiano decide publicar las horribles imágenes de los maniqués desmembrados, atribuyendo las intervenciones a un desconocido artista serbio llamado Darko Maver.

Con la lectura de esta reseña, se pueden percibir, incluso, tintes policíacos en la narrativa sobre los *performances* de Maver que atraparían a cualquier lector y espectador ávido de una buena historia con intrigas. Hay una especie de suspenso y un interés contagiado para seguir la pista de un artista como Maver.

Por otra parte, los vínculos con una intención simulatoria en la obra de Maver son innegables. Los *performances* de la serie *Tanz de Spinne* aluden a una tendencia en la exageración del arte corporal que habían tenido a los artistas del *performance* como Sterlac, Orlan y Ron Athey en los años 90 (Deseriis, 2011: 69); no obstante, la simulación de asesinatos mediante las obras de Maver, trasladaban la noción del cuerpo a otra dimensión performática, incorporando una visión exagerada y violenta del cuerpo hacía una interacción y un impacto directo con su contexto social, igual de conflictivo y sangriento por las revueltas civiles.



Imagen de: 0100101110101101.org/

Junto con su biografía y sus primeras obras, salieron a la luz dos escritos con el propósito de recalcar la intención de Darko Maver por teorizar sobre su obra, dotándolo de una personalidad cercana a un poeta maldito. *Anaforagenetica* y *The Dimension of Extrabodies*, dos textos extraños escritos por Darko Maver en 1990 (01.ORG, s.f.) dan prueba de sus ex-céntricas intenciones estéticas. En el texto *Anaforagenética*, el cual tiene la estructura de un poema, alude al cuerpo y al crimen a través de una voz casi maldita:

Dissimulate your madness by simulating another folly,  
Are you afraid to die? I know it, that's why I have created the Extra-body.<sup>35</sup>

Por otro lado, en *The Dimension of Extrabodies*, una especie de texto muy cercano al poema en prosa, Darko Maver escribe:

Disappearance of the Game/Body, appearance of the Extra-body. The Presumed Actual Reality is based upon the vanishing of delusions, the Reality/Truth is the Assassination of the game, the hiding of its corpse.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Se puede traducir al español como:

“Disimula tu locura, simulando otra estupidez”  
*¿Tienes miedo a morir? Lo sé, es por eso que he creado el Extra-cuerpo.*

<sup>36</sup> Se puede traducir al español como:

*Desaparición del Juego / Cuerpo, apariencia del Extra-cuerpo. La Realidad Presunta Real se basa en la desaparición de los delirios, la Realidad / Verdad es el Asesinato del juego, el ocultamiento de su cadáver.*

La narración policiaca, el carácter simulatorio y las alusiones a una realidad asesinada estrechan fuertes vínculos con el teórico Jean Baudrillard, un referente para analizar a las sociedades modernas mediante el concepto de simulación.

Por otra parte, el perfil de Darko Maver, proporciona evidencias de un carácter contestatario y renuente, pues según varios medios Darko Maver quiso que se le excluyera de la exposición titulada *Body and the East: From the 1960s to the Present* en el Museum of Contemporary Art, Ljubljana (01.ORG, s.f.), una exhibición que reunía los trabajos de varios artistas conocidos internacionalmente como Marina Abramovic and Komar & Melamid y otros mejor conocidos en circuitos artísticos locales, principalmente de Europa del Este<sup>37</sup>. Esta exclusión, alimenta el mito de un artista que, aunque poco conocido, rechazaba presentarse en grandes museos y galerías de su propio país.

Otro de los elementos que le dieron a Darko Maver una contundente aceptación del medio artístico fue su victimización. Los dos encarcelamientos y su trágica muerte le propinaron una popularidad mediática inusitada. La imagen del cadáver, un tanto irreal pero certera, se propagó rápidamente por Internet y por la prensa. Los artículos ilustran cómo Darko Maver, sus obras e historia, pueden leerse como una crítica a la realidad de los medios y la explotación de las imágenes de las víctimas de la guerra (01.ORG, s.f.).

Naturalmente, Darko Maver tenía todos los ingredientes necesarios para la creación de un mito: una biografía llena de riesgo y aventura, la censura y destrucción de sus obras, la detención y finalmente la muerte, sin contar la extraña y morbosa conexión entre la violencia de sus obras y la guerra en el corazón de Europa (Brusadin, 2015: 278). Al referirse a las imágenes del arte corporal, con su repertorio de cuerpos modificados, perforados y con cicatrices en representaciones simuladas contra el telón de fondo de un conflicto real, Maver había producido un repertorio de obras peculiares y conflictivas que el mundo del arte europeo de aquel momento difícilmente podía ignorar (Deseriis, 2011).

Todo esto lo condujo hacia la Bienal de Venecia.

---

<sup>37</sup> La información sobre el catálogo de esta exhibición puede consultarse en: <http://post.at.moma.org/sources/2/publications/7>

## **Plano intermedio: La acción *Darko Maver* de Eva y Franco Mattes**

El plano intermedio abarca toda la acción de mentira y engaño realizada como simulación mediática por parte de Eva y Franco Mattes al inventar al artista ficticio Darko Maver. Se puede analizar, como un juego mediático que echó a andar toda una parafernalia en el que contribuyeron, en gran parte, los diversos agentes del campo artístico: los creadores, el público, la crítica y las instituciones<sup>38</sup>.

Este plano inicia con la implantación del mito sobre un artista ficticio llamado Darko Maver. Se consolida por la inercia de la credulidad de todo el ámbito artístico. Detona con la declaración pública de que Darko Maver no existía, y que toda esta farsa era una acción de los artistas Eva y Franco Mattes, bajo el nombre del colectivo *0100101110101101.org*. Y culmina con la asimilación en el terreno artístico de todo el proceso de la acción realizada por Eva y Franco Mattes, instaurándola como una obra paradigmática de la simulación y el activismo artístico.

Como participantes activos con el seudónimo colectivo Luther Blissett, Eva y Franco Mattes estuvieron en contacto con la invención de algunos otros mitos sobre artistas ficticios como Loota y Harry Kipper<sup>39</sup>. Sin embargo, *Darko Maver* fue el trabajo que tuvo mayor alcance mediático y que resuena en las consideraciones teóricas e históricas cuando se habla de activismo artístico del llamado *media art*. Los artistas ficticios anteriores a Maver, creados por Luther Blissett, sólo alcanzan un tinte anecdótico un tanto improbable o, incluso, sólo parecen tener repercusiones lúdicas en el ambiente artístico<sup>40</sup>. *Darko Maver*, el primer trabajo que como pareja de artistas desarrollaron Eva y Franco Mattes bajo el seudónimo *0100101110101101.org*, es un trabajo más logrado, sobre todo por su estrecha sensibilidad con la situación sociopolítica europea en torno a los conflictos civiles en la región yugoslava y la intervención armada de la OTAN en aquella zona.

---

<sup>38</sup> Este análisis sobre el campo artístico y los diversos agentes que intervienen en él se verá en el capítulo 3 de esta investigación. Esta postura está perfilada hacia un análisis institucional de arte y sus consideraciones sociológicas con Pierre Bourdieu y Jaques Rancière.

<sup>39</sup> Abordados en el capítulo 1 de esta investigación.

<sup>40</sup> Cabe recordar que Loota era una chimpancé y Harry Kipper era un extraño artista que decidió trazar virtualmente la palabra “ART” en el mapa europeo mediante un recorrido en bicicleta.

La intención de los artistas Eva y Franco Mattes fue evidenciar los mecanismos de validación del perfil de un artista, y sobre todo descubrir que el sistema artístico puede llegar a operar con rumores diseminados e información no confirmada. A pesar del extraño perfil que asignaron a Maver, el sistema artístico asimiló al artista e impulsó la propagación de su obra y su perfil biográfico:

Darko Maver era un artista políticamente incorrecto, sus actuaciones difíciles de digerir; sin embargo, estaba listo para ser absorbido en el sistema artístico. Su trabajo, una vez homogeneizado y privado de su fuerza expresiva, estuvo listo para recorrer el camino canónico que une galerías, exposiciones, el mercado del arte, y finalmente lleva a la paz eterna del museo, vértice de un proceso anestésico, de desarme y la esterilización, un proceso que el arte siempre ha sufrido (Blissett, 2000).

Eva y Franco Mattes operaron mediante una inversión de los modelos de representación. Ya que utilizaron material real para sugerir simulaciones y simularon material para sugerir actos reales. Con la revelación de que Darko Maver no existía y que toda la acción fue planificada de antemano, salen a la luz varias jugadas de simulación, pues algunos elementos que fueron falsos en el plano interior, se volvieron reales en este plano; y viceversa.

La identidad de Darko Maver vinculada a un contexto crímenes y cuerpos desmembrados no es del todo falsa, pues Eva y Franco Mattes tomaron este nombre de un reconocido criminalista esloveno. “Darko Maver, verdadero nombre de un famoso criminólogo esloveno, es una criatura de los medios. Concebido al detalle para penetrar en la resistencia del sistema de arte...”, afirman en el comunicado *The Art of Swindle* (Blissett, 2000).

Esta especie de juego entre verdades y falsedades también se hace presente en las imágenes que sirvieron para mostrar los trabajos de Maver de la serie *Tanz der Spinne*. Ningún periódico serbio había publicado nota alguna sobre las intervenciones de este artista, pero las imágenes de las supuestas esculturas que aparentaban cuerpos desmembrados sí eran fotografías de cuerpos reales que Eva y Franco Mattes habían extraído de un sitio de Internet (01.ORG, s.f.).

El ejercicio mitopoético de Eva y Franco Mattes tomó forma cuando varias revistas y sitios de internet empezaron a considerar la vida y obra de Darko Maver como un objeto de especulaciones y teorizaciones. Los textos que se publicaron a nombre de Maver, a través de los cuales el artista serbio abordaba de una forma poética su concepción estética “no eran sino absurdas parodias de teorías delirantes también encontradas en los pliegues de las redes,

a pesar de que unos críticos de arte se apresuraron a reconocer en ellos la influencia de reconocidos pensadores y artistas” (Brusadin, 2015: 279).

Con este ejercicio narrativo mediático se dislocaron las fronteras entre lo verdadero y lo falso, con prácticas de ocultación y desviación que caracteriza a los trabajos mendaces y simulatorios:

La difusión del nombre y las obras de Darko Maver es un disturbio activo contra cualquier forma dominante de arte. Donde las fronteras entre la realidad y lo falso, si es que existen, son tan delgadas que a menudo el intercambio de papeles y la realidad imita a la imitación, Darko Maver es un ensayo de mitopoeisis pura... (Blissett, 2000)

Para cumplir cabalmente el trabajo mitopoético en *Darko Maver*, Eva y Franco Mattes develaron la farsa a través del comunicado *The Art of Swindle*, distribuido en el sitio de Luther Blissett y en varias listas de correo. Un tono mordaz y burlón impregna la redacción del comunicado, inicia con la pregunta: ¿Alguna vez ha tenido la sensación de que te están engañando? La invención y la implantación de este artista ficticio no es suficiente para evidenciar los mecanismos de validación del sistema artístico si no tuviera una doble intencionalidad, la de engañar al ámbito artístico, por un lado, y por el otro proclamarse como burlador del sistema al develar su juego mendaz.

Tal vez, el elemento que más caló al medio artístico al saber que Darko Maver no existía, fue la fotografía que mostraba a un impostor riendo y sosteniendo la imagen donde él mismo aparentaba estar muerto tomada unos minutos antes. “La foto, tomada en una buhardilla en el centro de Bolonia, es lo suficientemente banal como para ser creída como verdadera” se mofan Eva y Franco Mattes en su comunicado.

No es casualidad que Jean Baudrillard equiparara a los medios y al arte, consignándoles hacia un mismo fin:

Así se ha realizado la profecía: vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición. El arte no hace hoy otra cosa. Los medios no hacen hoy otra cosa. Por eso están condenados al mismo destino.

Es por ello que Eva y Franco Mattes vieron a *Darko Maver* no como una "broma contra las instituciones de arte" sino, más bien, como una prueba "de que el arte puede ser creado y

planeado e incluso tener éxito si estás haciendo las cosas correctas con las personas correctas de la manera correcta" (Wenger, 2016).



Imagen de: 0100101110101101.org/

## Plano superficial: la concepción de *Darko Maver* en el ámbito crítico y artístico

Los planos anteriores suponen dos narrativas. La primera permitió que Darko Maver, como artista, se estableciera con discurso viable dentro del campo artístico. La segunda narrativa consolidó a *Darko Maver* como una acción de Eva y Franco Mattes que, mediante un ejercicio simulatorio y mendaz, cuestiona los mecanismos de validación de la obra de arte en los círculos artísticos. Se puede decir que el proyecto *Darko Maver* no culmina con la develación de la condición ficticia de este artista, sino que, después de evidenciar el engaño, se estableció

otra narrativa que permitió posicionar, ya no al artista sino a la acción general, como una obra paradigmática del engaño y la simulación.

Conociendo el modo de operar de Eva y Franco Mattes, y reconociendo su trabajo artístico como el ejercicio constante de trampas, simulaciones y engaños, no debe parecer descabellado, e incluso se hace necesario, poner en duda las diferentes narrativas de esta obra y sus implicaciones en el campo artístico.

*Darko Maver* es una obra paradigmática en el uso de la mentira y la simulación en sus modos de operar y sus mecanismos de ejecución; pero también valdría considerarla como paradigma del carácter mendaz, que pueden llegar a tener los proyectos artísticos de esta índole, en cuanto a las narrativas y la presentación de sus implicaciones para el terreno del arte.

Para el ámbito del arte activista y del arte en la red, *Darko Maver* es un referente. Las reseñas y estudios que consideran a este proyecto como la “Gran estafa del Arte” tienen características similares<sup>41</sup>; en la mayoría de ellos se aplaude la hazaña de Eva y Franco Mattes por llevar hasta la Bienal de Venecia a un artista ficticio, y se exalta la capacidad de engaño mediático y el ejercicio mitopoético que permitieron, a este par de artistas, evidenciar varios vicios las instituciones del arte.

Una de las premisas en la trayectoria artística de Eva y Franco Mattes, es que la información irrigada en la prensa y los canales de comunicación masiva pocas veces es constatada por los diversos agentes que la manejan y validan (01.ORG, s.f.). En este sentido, también cabe dudar en la veracidad sobre toda información sobre *Darko Maver* y, en congruencia con los propósitos de este tipo de acciones, se puede considerar que para hacer un análisis exhaustivo se tendrían que verificar cada uno de los argumentos presentados para su validación. Una tarea casi imposible, porque el tiempo borra a su paso las huellas de estos eventos y porque las versiones se han distorsionado por las diversas voces que las han abordado.

---

<sup>41</sup> Estudios como los de Antonio Caronia, Domenico Quaranta, Laura Baigorri, Marco Deseriis, Vanni Brusadin y Leite Sionelly, por no mencionar las decenas de textos en blogs y páginas informales que aluden a esta acción como una burla artística.

Por consiguiente, esta investigación considera la imposibilidad de rastrear la veracidad de todos los detalles de *Darko Maver*, pero considera tres aspectos que suponen la premisa que la narrativa sobre la magnitud y las implicaciones de la obra también presenta ciertos elementos que, si no son del todo mendaces, al menos infringen de excesivos: los artículos de la prensa que ayudaron a la figura de Darko Maver ganar fama, la supuesta exposición retrospectiva de Maver en la Galería Kapelica y los detalles de la participación de este artista en la Bienal de Venecia.

En cuanto a los artículos de la prensa, cabe mencionar que el boletín *EntarteteKunst*, que se encargó de difundir las comunicaciones de la *Free Art Campaign*, es una revista digital que apareció en la red en los años 90 y que estuvo, en aquel momento, editada por jóvenes italianos muy ligados al movimiento Luther Blissett (Leite, 2012); por lo que se puede inferir que algunos críticos y periodistas ya estaban enterados o que, incluso, formaban parte de esta treta. Por ello, la burla a los medios no fue tan cabal como se puede suponer.

Antonio Caronia, crítico y teórico italiano del arte, escribió un artículo sobre Maver en la revista *Flesh Out* con plena conciencia de la farsa planeada por Eva y Franco Mattes. Este crítico incluso dio parte de la treta a la redacción de la revista para que le fuera permitido publicar el artículo sobre este extraño artista serbio<sup>42</sup>, y con ello ser una de las primeras voces en implantar el relato de Maver en el imaginario de los lectores de esta revista online. El propio Caronia revela esto en un artículo firmado por él y publicado el 14 de febrero de 2000 para el periódico italiano *l'Unitá*.

En cuanto a la exposición en la galería de Liubliana, en el sitio web de la galería Kapelica se puede consultar un historial de exhibiciones realizadas por año. En el apartado de 1999, dónde debería estar la exposición de la documentación de la serie *Tanz der Spinne* de Maver, no se menciona tal presentación. En algunas comunicaciones entabladas, para efectos de esta investigación<sup>43</sup>, con representantes de la galería para dilucidar tal omisión, se pudo confirmar que la exhibición sí tuvo lugar; sin embargo, no fue una iniciativa propia de la galería, sino de Vuk Ćosić, un artista esloveno, investigador y curador de arte<sup>44</sup>, muy ligado a Eva y Franco Mattes.

---

<sup>42</sup> Periódico *l'Unitá* 14 de febrero de 2000

<sup>43</sup> Las comunicaciones con esta galería se entablaron vía correo electrónico

<sup>44</sup> También pionero del llamado net.art

Ćosić y Franco Mattes llevaron el proyecto de Maver a la galería Kapelica, que no fue una exposición como se asume en las diversas relatorías, sino sólo se limitó a una breve presentación sobre la vida y obra de Maver en instalaciones del recinto. Por ello no aparece el registro de la exhibición en el sitio web de la galería, aunque fue motivo suficiente para adquirir la relevancia de una exhibición retrospectiva en una importante galería eslovena.

Quizá el elemento que más le presta relevancia, cuando se habla sobre el proyecto *Darko Maver* es la infiltración de este artista ficticio en la 48ª edición de la Bienal de Venecia. Como ya se mencionó en varias ocasiones, el trabajo de Darko Maver se presentó en este evento, no como un artista seleccionado por el equipo curatorial de la bienal, sino a través de un documental titulado *Darko Maver. The Art of War*.

Lo que no se menciona en los diversos estudios sobre Darko Maver es que el pabellón italiano curado por Harald Szeemann, también curador general de la bienal, presentó la exposición titulada *dAPERRtutto*. Como parte de la selección curatorial de esta muestra, se consideró el *Spazio Oreste*, una serie de eventos e intervenciones de una red de artistas dedicada a la colaboración y la reflexión colectiva, la solidaridad, la discusión y la circulación de la información (Oreste, 1999). Una alternativa de visibilidad de artistas emergentes, principalmente italianos, que pretendieron impulsar nuevas dinámicas de colaboración dentro de un espacio de la magnitud institucional de la bienal.

El documental *Darko Maver. The Art of War*, fue presentado en este contexto. Por lo que la inserción de Darko Maver en la bienal no fue tan épica como se narra, considerando que *Spazio Oreste* estaba destinado a la presentación de varios proyectos y artistas del ámbito *underground*, y que uno de los propósitos en este espacio fue la flexibilidad para incluir todo tipo de propuestas emergentes (Oreste, 1999). Claro está, que lo anterior no resta importancia a la inserción de Darko Maver en la Bienal de Venecia, pero si le da una gradación diferente a la hazaña y el mérito que se le atribuyen. No es casualidad que la documentación oficial de la 48ª edición de la bienal no hable mucho de este caso, y que los comentarios sobre esta obra no hayan tenido mayor repercusión en otros ambientes ajenos a los del arte digital y los del activismo artístico.

Con todo lo anterior, se puede considerar el ejercicio mitopoético, con sus estrategias mendaces y simulatorias, no sólo en la generación del perfil del artista ficticio Darko Maver,

sino también en las diferentes narrativas de esta obra y sus implicaciones en el campo artístico. También, el carácter estratigráfico de *Darko Maver* evidencia la existencia de narrativas dentro de narrativas, mentiras y simulaciones que se tornan en sus opuestos en un nivel inferior o superior. Con propósito o sin él, *Darko Maver* pone de manifiesto que la búsqueda excesiva de la comprobación de la verdad, en la mayoría de los casos, lleva a territorio más confusos que los que supone la cómoda credulidad.

# CAPÍTULO 3

## LA MENTIRA COMO EMANCIPACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO

*Vivian: "Después de todo, ¿qué es una buena mentira?  
Simplemente, aquello que trae en sí mismo su prueba.  
Si un hombre carece a tal punto de imaginación  
que aduce alguna prueba en apoyo de su embuste,  
tanto le valdría, realmente, empezar diciendo la verdad"*

Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*

### ¿QUIÉN CREA A LOS ARTISTAS?

Muchos de los estudios que analizan los mecanismos creativos en el ámbito artístico toman, como motivo central, los procesos de creación de las obras de arte. Este enfoque implica concebir al artista como poseedor de un rol activo, mientras que la obra se limita a ser un objeto pasivo. Vale decir que hay varios intentos por despojar al artista de la supremacía creadora, como las prácticas colaborativas, el arte público, el arte efímero y el arte relacional; sin embargo, aun cuando la obra es alimentada por el espectador o por el contexto en el que se desenvuelven, el papel del artista como autor sigue conservando una relevancia muy rentable para sistema artístico.

Por lo anterior, merece la pena reflexionar sobre si la figura del artista puede considerarse como un objeto susceptible a ser creado. El sociólogo Pierre Bourdieu abordó esta cuestión en una conferencia dictada en la *Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*,

París. En esta charla, Bourdieu ajusta su teoría del *campo*<sup>45</sup> al ámbito artístico y propone un enfoque sociológico, que considera al artista como una especie de producto creado mediante un sistema de tensiones y relaciones dentro del campo artístico.

Hay, al menos, dos ideas preconcebidas en el abordaje sociológico del arte según Bourdieu. Por un lado, se cree que los sociólogos tratan de restar protagonismo a los artistas en la historia del arte, pues no analiza las "individualidades" sino se enfoca en las relaciones de los diferentes agentes del *campo* artístico; y por otro, se cree que la sociología es capaz de explicar el consumo cultural, pero no su proceso de producción (1980: 159). Estas ideas preconcebidas, sirven al gremio artístico para denostar la labor de la sociología en el campo del arte, pues esta disciplina deja a un lado las explicaciones esencialistas y resta mérito a la figura del genio creador.

Existe, para Bourdieu, una visión hagiográfica<sup>46</sup> que acepta como obvio la autonomía del arte, y que considera como "creación" a la obra y como "creador" al artista (1980: 160). Por ello, precisa que el objeto de estudio de la sociología en el arte no debe ser el artista singular, ni la relación del artista con algún grupo social determinante en los contenidos de las producciones artísticas, sino que debe ocuparse de las relaciones entre el artista y los demás artistas y, de manera más general, de las relaciones entre los agentes involucrados en la producción de la obra o en la asignación su valor social (1980: 160). En este sentido, "el campo específico en el que se producen las obras de arte está formado por las relaciones entre los artistas y el conjunto de agentes implicados en la producción y circulación de las obras: directores de museos, galeristas, marchantes, críticos y públicos" (García Canclini, 2006: 155).

Es en este cauce que la autonomía del arte, muy defendida por el gremio artístico, no es más que "la autonomía (relativa) de ese espacio de juego" que Bourdieu denomina *campo* (1980: 160). El campo de la producción cultural y artística esta subdividido por el campo de la producción y por el campo de los consumidores. El campo de la producción se compone del *habitus* (condiciones sociales del artista, en tanto sujeto social y como productor) y de la

---

<sup>45</sup> Para Bourdieu, el *campo* es un espacio social donde confluyen diversos agentes, regido por líneas de fuerza y tensiones que le dan una lógica propia de funcionamiento.

<sup>46</sup> Apunta el sociólogo: "el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo, que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo" (Bourdieu, 1980: 159).

posición que ocupa el productor dentro del campo. El artista, bajo estos argumentos, es un agente que toma una determinada posición en ese *campo*, y lo que se concibe como creación "es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o posible en la división del trabajo de producción cultural" (1980: 161).

Por este motivo, el sujeto de la obra de arte, según las consideraciones de Bourdieu, no es un artista ni un grupo social en particular, sino todo el conjunto del campo de producción artística; es decir, " los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte" (1980: 169). Con esto, Bourdieu vincula a los productores y a los consumidores en una relación de oferta y demanda, ya que "cada clase de clientes puede encontrar productos a su gusto y cada una de las clases de productores tiene posibilidades de encontrar, al menos en algún momento, consumidores para sus productos" (1980: 164). Los artistas toman una determinada posición dentro del campo debido a que las posiciones cumplen con la demanda de ciertos criterios del gusto<sup>47</sup>, pero también dichos criterios se moldean debido a las peculiaridades de la posición que tome o que establezca el artista. Bourdieu compara esta relación dialéctica como una especie de campo magnético en donde los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él parecen líneas de fuerza que "se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo" (Pinto, 2002: 9).

Un aspecto importante de la postura de Pierre Bourdieu es que pone énfasis no sólo en la posibilidad del artista de tomar una posición vacante dentro del campo artístico, sino también en que puede hacer postulaciones para competir posiciones ya ocupadas, o que incluso puede generar posiciones nuevas (1980: 162). Queda claro que Bourdieu se enfoca en el estudio del campo artístico más como un lugar de conflicto que como un espacio de coexistencia (Pinto, 2002: 98); en consecuencia, el artista se transforma en un agente que lucha por entrar y permanecer en el campo, y su éxito "implica un saber para descifrar las posiciones de los demás y la significación que se le asigna a su toma de posición (2002: 101).

El papel de los especialistas en el campo artístico, es fundamental para detonar la lucha que supone la toma de posición del artista, y sobre todo para la configuración de dichas

---

<sup>47</sup> Bourdieu tiene un estudio profundo sobre este concepto, sobre todo en dos de sus libros: *El sentido social del gusto* y *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ambos editados por la editorial Siglo XXI

posiciones. Lo que realmente circula entre los especialistas de diferentes artes, son estereotipos más o menos polémicos y reductores, "títulos de obras que todo el mundo comenta, palabras de moda y las ideas poco claras que éstas transmiten" (1980: 166), que van configurando la crítica y la recepción de los consumidores y, por lo tanto, también moldean los perfiles de los artistas. A esto hay que sumar que existe una presencia permanente del pasado del campo artístico que los diversos agentes, captan como "gestos de complicidad" (1980: 167) y que expresan una tendencia de autorreferencialidad del campo artístico. Por tanto, el desarrollo del arte a través del tiempo, no debe verse como una evolución de estilos y formas, ni siquiera como un mero reflejo del contexto social en el que se desarrolla, sino como una expresión simbólica que se refracta con una lógica propia del *campo* (1980: 167). Por ello Bourdieu considera que la tarea primordial de la historia del arte es describir la génesis de un campo de producción que es capaz de producir al artista.

Así pues, Bourdieu pasa de la figura de *creador increado*, al de un *creador creado por el campo* mediante los mecanismos descritos anteriormente. Desde esta perspectiva, se puede mirar el arte del siglo XX como un escaparate no tanto de obras sino de artistas, que han sido puestos en escena debido a la lógica interna del campo artístico. Un artista que, bajo esta postura, pierde toda noción de genio creador y lo coloca como resultado de una serie de tensiones y conflictos. Por supuesto que la obra ocupa un lugar trascendente, pero mucho de su valor como obra lo adquiere no por sus cualidades intrínsecas sino por la relación de autenticidad que guarda con respecto a su autor. Una especie de "magia de la firma" que, según Bourdieu, puede multiplicar de manera extraordinaria el valor del objeto artístico:

La historia de la pintura desde Duchamp ha proporcionado numerosos ejemplos, que todos ustedes recordarán, de actos mágicos que, como los de los diseñadores, han obtenido tan claramente su valor del valor social del que los produce que uno se ve obligado a preguntar no lo que hace el artista, sino quién hace al artista, es decir, el poder de transmutación que ejerce el artista (1980: 168)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Este proceso de transmutación, al que se refiere Bourdieu, recuerda al proceso de transfiguración del objeto común a la obra de arte, que argumenta el filósofo norteamericano Arthur Danto al explicar el fenómeno del *ready-made*: "descubrir qué es una obra de arte significa suponer que las obras, a pesar de poseer cualidades materiales idénticas a los objetos comunes, se integran a una categoría ontológica diferente, es por ello que se activa una respuesta estética diferente" (Danto:2002, 152).

Lo interesante de la postura de Bourdieu, para esta investigación es que permite tomar distancia de una explicación sobre la esencia de la obra y del genio creador, para enmarcar al sistema artístico en un espacio de relaciones, tensiones y conflictos y, sobre todo, en un espacio donde el artista debe ganar y pertenecer en una posición determinada. De forma que es pertinente enfocar bajo esta postura a una práctica como *Darko Maver*<sup>49</sup> que, de manera deliberada y por la inercia de una estrategia de farsa mediática muy eficaz, se inserta en el campo artístico mediante la toma de una posición muy privilegiada para el contexto artístico de las postrimerías de la década de 1990.

En primer lugar, en el plano interior de esta práctica artística<sup>50</sup>, ocupar una posición para el artista ficticio Darko Maver dentro de los circuitos *underground* europeos, permitió una visualización estética de un fenómeno político y social que ocupaba los focos de atención y la opinión pública en Europa y otras partes del mundo: la guerra yugoslava, un tema muy acorde a las preocupaciones políticas de jóvenes críticos de una ciudad como Bolonia<sup>51</sup>. El perfil de Darko Maver cumplió con todos requerimientos del campo artístico de aquel entonces, una biografía de perseguido político, una obra muy polémica en consonancia con el auge del arte corporal de los años 90, y un contexto que abría paso al poder de Internet como medio de difusión y visualización de contenidos alternativos, frente a los medios de comunicación tradicionales. La toma de posición de Darko Maver, en el campo artístico fue cabal. Y más que ganar una posición vacante, generó una nueva posición estratégica, como afirma Bourdieu, "hay quienes están hechos para apoderarse de posiciones hechas y quienes están hechos para hacer nuevas posiciones" (1980: 162).

---

<sup>49</sup> Como ya se mencionó, para facilitar la comprensión de los términos Darko Maver (en cursiva) se refiere a la obra de Eva y Franco Mattes que sirve en este proyecto como caso de estudio. Darko Maver (sin cursiva) es el nombre del artista ficticio derivado de la obra mencionada.

<sup>50</sup> Hay que recordar que en el capítulo 2 de esta investigación se realizó un análisis considerando varios niveles superpuestos de la obra. Plano interior: El artista ficticio Darko Maver, plano intermedio: La acción de Eva y Franco Mattes, y plano superficial: La concepción de Darko Maver en el ámbito crítico y artístico.

<sup>51</sup> La Universidad de Bolonia es una de las casas de estudio más concurridas por jóvenes de intercambio de toda Europa. En el área de comunicación, tuvo por muchos años la cátedra de Semiótica de Umberto Eco. Esto convierte a esta ciudad en un lugar muy propicio para la crítica y la movilización estudiantil. El colectivo Luther Blissett, del cual formaron parte Eva y Franco Mattes, se fundó por estudiantes de la carrera de comunicación de esta universidad.

No obstante, el éxito en la toma de posición dentro del *campo*, lo que hace más consistente esta propuesta se desarrolla en el plano intermedio. La acción de Eva y Franco Mattes no buscaba dejar al artista ficticio en esta posición, sino también buscó sacarla en cuanto se encontraba mejor plantada (después de la presentación de Maver en la Bienal de Venecia) o, mejor dicho, logró abrir otra posición más radical como burlador del *nomos*<sup>52</sup>, de las reglas del juego. Así, al considerar esta práctica artística conformada por varios niveles de profundidad recalcando su carácter estratigráfico, se pueden encontrar varios movimientos de apertura, toma, abandono y reconsideración de posición en el campo artístico por parte de *Darko Maver*.

Por último, es necesario decir que la práctica artística de Eva y Franco Mattes, al insertar en el terreno artístico al artista ficticio Darko Maver, pone en evidencia las líneas de fuerza y las tensiones del campo artístico propuestos por Bourdieu, y cumple con el objetivo de resaltar la colaboración del sistema artístico en la propagación y consolidación de un mito falso, confirmando que la producción más significativa para el *campo*, es la creación de artistas y no tanto de obras, al contrario de lo que se podría pensar.

## LA NO AUTENTICIDAD COMO VALOR

Una práctica artística como *Darko Maver*, que utiliza estrategias de mentira y simulación, también pone a discusión ciertos esquemas de autenticidad registrados en el campo del arte. Esquemas sobre la validación del artista como creador, sobre el valor que adquiere una determinada obra por la autoría de tal o cual artista, y, claro está, sobre la autenticidad que supone una acción mendaz en el sistema artístico.

Bourdieu pone de manifiesto que existe una creencia colectiva, dentro del terreno artístico, en el valor del producto que está íntimamente ligada a los atributos del productor:

Pero bastará analizar las relaciones entre el original (el "auténtico") y la falsificación, la réplica o la copia, o aun los efectos de la atribución (...) sobre el valor social y económico de la obra, para ver que la que crea el valor de la obra no es la rareza

---

<sup>52</sup> El campo para Bourdieu se constituye de un conjunto de reglas, que denomina *nomos*. Son las reglas propias que definen los objetos de interés y lo que es relevante para el campo, y por ello es "la referencia en torno a la cual se instituyen los sentidos comunes" (Mariscal, 2013: 339). También, la "relación de las estructuras subjetivas incorporadas del *habitus* y las estructuras objetivas del campo Bourdieu las denomina *illusio*, es el hecho de adhesión o de incorporación del campo (Mariscal, 2013: 340).

(unicidad) del producto sino la rareza del productor, manifestada en la firma, que en la moda se llama "griffe"; es decir, la creencia colectiva en el valor del productor y de su producto (1980:168).

Por otra parte, la socióloga francesa del arte Nathalie Heinich en su ensayo *La falsificación como reveladora de autenticidad* adopta una perspectiva axiológica sobre esta cuestión, pues trata de abarcar los valores que intervienen en los procesos de autenticación o de no autenticación (2010: 6) en los productos culturales y artísticos. Como es de esperar de una visión sociológica, Heinich toma distancia de las perspectivas esencialistas y considera a la falsificación como un indicador sobre la exigencia de autenticidad en los valores de la cultura contemporánea. Al respecto argumenta:

"De tal manera que mientras las falsificaciones constituyen una amenaza permanente para los coleccionistas, los marchantes de arte y los conservadores de los museos, para el sociólogo o el antropólogo representan un valioso indicador acerca del estatus de los valores propios de los campos de actividad en que aparecen" (2010, 7).

Hubo un cambio de valoración aplicado al arte a partir del siglo XIX, que modificó la percepción de la autoría en el terreno artístico. Para esta autora, tuvo lugar una transición del "régimen de comunidad", basado en la gestación de las obras de arte en los talleres de producción medievales y renacentistas, al "régimen de singularidad" que prioriza la originalidad, la marginalidad, la apertura de los campos inéditos y que le confiere al artista un papel singular dentro del campo artístico (2010: 17). Si bien el "régimen de comunidad" supone la consideración de una autoría, ésta no se concibió con el grado de relevancia con la que a partir del movimiento romántico tuvo lugar, y que estima la actividad artística "ya no sólo como un oficio o una profesión, sino como una vocación" (2010: 17). Esto deriva en una nueva concepción de la figura del artista "marcada por fuertes expectativas en relación con la calidad de su persona y no ya sólo con su talento"(2010; 17). Lo anterior concuerda con la postura de Bourdieu cuando considera que la firma del artista tiene un carácter mágico para multiplicar de manera extraordinaria el valor de la obra de arte, pues la excelencia en la manufactura de la obra pierde relevancia frente al valor de quien la suscribe.

Dicho esto, una práctica como *Darko Maver* puede verse como un intento de retorno al "régimen de comunidad", pues lo que provocó la inserción del artista ficticio es que el propio medio artístico se encargara de moldear la figura del artista tras alimentar los rumores

y la crítica. Ahora bien, con la posterior develación de la farsa por parte de Eva y Franco Mattes, se manifestó otro vuelco hacia al "régimen de singularidad" debido a la atribución directa de esta práctica artística por parte de los dos autores. Por ello, esta práctica no sólo supone un movimiento en la creación, toma, abandono y reconsideración de la posición dentro del campo artístico, sino también conlleva un desplazamiento en el régimen de autoría.

Heinich también hace mención de acciones o farsas que se han ejecutado en el terreno del arte, sobre todo en el arte moderno y contemporáneo, que implican una pérdida de la confianza para los agentes involucrados en el recepción y consumo del campo artístico, y este es un elemento valioso para el análisis de las implicaciones de *Darko Maver* en el terreno artístico. Para Heinich, hay una serie de "traumas sufridos por los expertos debido al excesivo número de mistificaciones exitosas, fallos profesionales que comprometen al conjunto de la profesión" (2010:8) que provocan desconfianza en los expertos y receptores hacia la autenticidad de ciertas obras.

Y esta impresión no es gratuita, pues una práctica artística como *Darko Maver*, requiere transitar irremediamente por un proceso de engaño hacia los diversos agentes del campo artístico. Por eso la mentira es un instrumento muy eficaz, pero muy delicado, porque puede suponer una falta sinceridad y un ocultamiento de las verdaderas intenciones del artista hacia el medio artístico. "¿Por dónde pasa la línea divisoria entre la seriedad del discurso y la «segunda intención» de la propuesta, o entre la aparente seriedad de la propuesta y la dimensión paródica del discurso?" (2010: 22), cuestiona Heinich.

A este respecto, en un ensayo titulado *Verdad y mentira del arte contemporáneo*, Fernando Golvano (2006) apunta: "hay obras descaradamente cínicas y espectaculares que parecieran transgredir lo heredado o lo conocido sin ninguna densidad poética, reflexiva o imaginativa". De tal modo, el problema de la autenticidad no es exclusivo del vínculo entre el artista y la obra, sino también se manifiesta en la falta de sinceridad y claridad de las verdaderas intenciones del artista. El límite entre la mera burla y un discurso bien fundamentado fácilmente se puede desvanecer si no hay un encuadre adecuado para su asimilación por parte de los diferentes agentes del campo o, en el peor de los casos, si las estrategias del artista no son eficaces. La farsa es una estrategia de manejo delicado, dado a que atenta contra ciertas consideraciones éticas y morales, tanto en el terreno artístico, como en cualquier plano de la actividad humana:

un artista que monta una farsa es por fuerza un hipócrita, en quien no hay correspondencia entre lo que muestra y su interioridad. Pero la insinceridad es algo más general que la falta de seriedad: supone que el artista «no lo dice todo» (por ejemplo, enmascara sus intenciones o tiene intereses ocultos), o va más allá de la verdad (por ejemplo, cuando inventa patrañas, como cuando Yves Klein construyó en vida un texto retrospectivo sobre su obra)" (Heinich, 2010:22).

Heinich apunta que se necesita una cierta habilidad en la manipulación de los "marcos" para apreciar muchas propuestas artísticas contemporáneas (2010: 22). La noción de "marcos" a la que se refiere la autora, es el concepto que el sociólogo canadiense Erving Goffman importó al terreno sociológico, y que desembocó en una teoría más elaborada, la teoría del *framing* (traducida al español como "teoría del encuadre"). Goffman se refiere a *marco* o *frame* como un mecanismo de respuesta con el cual el sujeto da sentido a los acontecimientos y en el que conviven dos aspectos: el individual y el social. Así, una misma situación de la realidad, "adquiere significaciones particulares para quienes las observan, pero también existe un significado común sobre ella" (Sádaba, 2001: 150-151). Trasladado al terreno artístico, el *encuadre* se refiere a la asimilación de una práctica artística conformada por la percepción individual del receptor y así como por los límites establecidos del campo artístico.

El arte contemporáneo ha sido muy eficaz para ampliar los mecanismos de encuadre por parte de la teoría y la crítica, debido a que muchas de sus propuestas han trascendido los límites del arte tradicional y extendido los criterios de validación artística. Existe una "autocrítica inmanente"<sup>53</sup>, que es la verdadera herramienta mediante la que se ha producido todo lo que llamamos arte en el siglo XX (Brea, 2002: 6), afirma el teórico español José Luis Brea.

Debido a este afán autocrítico, en muchos casos, los discursos del arte contemporáneo echan mano de estrategias mendaces y farsas de diversa índole, con el objetivo de poner en sospecha sus propios criterios y desestabilizar la recepción de las obras. Muchos artistas contemporáneos están empeñados en atentar contra la autenticidad, "manteniéndose en el límite paradójico de la necesidad de inventar maneras originales de no ser original"<sup>54</sup> (2010: 24).

---

<sup>53</sup> José Luis Brea mantiene una postura tajante al determinar las características que debe presentar lo que merece la pena llamarse arte. "Sólo aquellos lenguajes, o dominios de producción significativa, en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites -contribuyen producciones que legítimamente debemos considerar "arte". (2002: 22).

<sup>54</sup> "...hasta tal punto la exigencia de originalidad sigue siendo un imperativo incuestionable, incluso cuando se cuestiona" (2010: 24), precisa Heinich.

Así, Heinrich reconoce que hay una inversión positiva de la no autenticidad como criterio de calidad en el arte contemporáneo, aunque dicho vuelco "exige una habilidad muy particular por parte de los artistas, y, por parte de los estudiosos, una capacidad inédita de saberse mover entre los nuevos criterios de excelencia artística y las exigencias de autenticidad que son de sentido común" (2010: 25), es decir manipular de forma adecuada los "encuadres" de conceptualización.

En consecuencia, es posible "encuadrar" a *Darko Maver* de manera positiva. No obstante que las intenciones primarias están ocultas, mediante comunicado de prensa por el que Eva y Franco Mattes se adjudican y explican la farsa, se expresan las verdaderas intenciones del engaño. La intención de fondo de este par de artistas no era engañar, sino, justamente, revelar el engaño. Un embuste muy lascivo para el campo artístico; pero muy necesario y, por ello, auténtico. Una práctica de primera instancia deshonesto y ventajosa, pero muy pertinente para exigir congruencia en el sistema artístico.

Es por ello que este tipo de mentira es permitida en el terreno artístico, a diferencia de la falsificación cuya finalidad no es evidenciar el mecanismo de engaño, sino hacer pasar una cosa por otra con alevosía. La mentira, vista desde este punto, es una amenaza para la autenticidad, sobre todo para aquellos agentes que están involucrados en el potencial económico de la obra de arte; pero en el plano discursivo, es una herramienta muy certera que indica el grado de aceptación y asimilación del enmascaramiento y ocultación social presente en la cultura contemporánea; y, sobre todo, coloca al arte en una posición desde la cual puede ejercer la autocrítica.

## **MENTIRA Y EMANCIPACIÓN**

### **Desplazamiento del sujeto; la obra como fetiche artístico**

Néstor García Canclini opina que el estudio sobre el campo de Bourdieu desplazó radicalmente la noción de sujeto creador individual hacia una estructura de la cual forma parte, es decir, al campo de producción artística. Esto supone prescindir de la concepción romántica del artista y asimilarlo como "un personaje constituido en las luchas por la legitimidad cultural, la distinción simbólica y la dominación social"(2006: 156). Ciertamente hay una descentralización del sujeto creador; aunque, irónicamente, este desplazamiento se presenta con

mayor intensidad justo en un contexto de una marcada proliferación de artistas, como lo es el siglo XX.

Así, el sujeto creador se vuelve un fantasma, una presencia difusa, que delega incluso sin saberlo, el proceso de creación; a causa de este desplazamiento, sus creaciones adolecen de esta evanescencia. La tendencia del campo artístico, y su andamiaje mediático, sobre todo a partir de la posguerra, han reducido las obras de arte a meros fetiches artísticos. Mario Perniola, teórico italiano del arte y la cultura, argumenta que "la valoración hiperbólica de esos productos estaba estrechamente vinculada a operaciones mediáticas que transformaban a los artistas en auténticos divos del espectáculo cultural, siguiendo una economía de la notoriedad basada exclusivamente en la firma" (2016: 7). De esta manera, Perniola confirma las repercusiones que para Bourdieu el campo artístico ha ejercido en la figura del artista. Esta etapa del arte "produjo no tanto obras cuanto artistas que hacían arte o incluso anti-arte". Una culminación del movimiento romántico, en el cual la figura del artista supera a la de la obra (2016: 10).

Perniola también considera un "estallido de burbuja", una desestabilización del mundo del arte debido a una coraza que el sistema artístico ha implementado para defenderse de cualquier discernimiento en contra de sus principios, pero que en los últimos años ha llegado a desgastarse, volviéndose incluso en contra de quienes la adoptaban, "si el propio medio no se toma en serio, ¿cómo lo tomará el público?" (2016: 8), se cuestiona el teórico italiano. Al mismo tiempo, el dispositivo de conceptualización artística, a pesar de tratar de establecer una filosofía del arte, carece de saber erudito y de postura crítica, pues las consideraciones intelectuales, al contrario de lo que se puede pensar, desembocan en teorías esencialistas con escasa o nula relación con la realidad (2016: 9).

A lo anterior hay que sumar la profunda incidencia del sistema económico en el terreno del arte, que ha llegado a extremos insospechados con el arte actual. Para el ensayista mexicano Javier Toscano, la creciente relevancia de las prácticas artísticas contemporáneas no se debe a la presencia de algo nuevo o esencial en sus productos, sino a que "sus privilegios se han extendido a través de la suscripción tácita de nuevas alianzas, de sus últimos roles, de sus más recientes entreguismos" al sistema neoliberal (2014: 10); en otras palabras, a la dependencia que tiene el arte con el mercado y a la especulación económica. Por su parte, Perniola argumenta:

"una gigantesca maquinaria financiera que instaure una jerarquía entre los artistas de mayor importancia, que se cuentan ya por centenares, los varios de miles que pasaron la selección, y las decenas de miles de artistas que ni siquiera lograron acceder a la visibilidad virtual, pero que en cualquier caso constituyen una inmensa reserva a la que poder recurrir en el futuro" (2016: 12).

Esto implica concebir tanto a las obras como a los artistas como meros fetiches artísticos que necesitan someterse a los filtros y demandas que imponen los representantes del mercado artístico (museos, galerías, marchantes y coleccionistas), y que se catalogan y administran como productos. En conclusión, para Perniola el mundo del arte, se está derrumbando debido a sus contradicciones internas, aunque se está tratando de adaptar para sobrevivir (2016, 10).

Cabe mencionar, que este balance de la situación artística realizada a través de los planteamientos de Bourdieu, Perniola y Toscano, pone en la mesa una serie de contrastes presentes en el arte contemporáneo. Por un lado, Bourdieu pone de manifiesto que la producción artística está sometida a la lógica propia del campo, disminuyendo el rol creador al artista; por otro, Perniola indica una profunda crisis en el arte del siglo XX, debido a sus contradicciones internas que posicionan a la figura del artista y a la obra como meros fetiches artísticos. Se puede decir que esto provoca una falsa idea dentro del sistema artístico, pues a pesar de que toda creación es producto de la lógica interna del campo y de todos los agentes involucrados en él, el propio sistema implanta una idea de campo dividido, una separación entre artistas y espectadores, entre expertos e inexpertos, que le permiten seguir funcionando.

Por esta razón es necesario explorar el concepto de separación artística e indicar las razones por las que estrategias como la mentira y la simulación, como las presentes en Darko Maver, son una alternativa para saldarla.

### **Un arte que separa y sujeta**

El arte de nuestros días peca de frívolo. Las vanguardias, el arte conceptual y la concepción de un arte con tintes posmodernos, aunados a un ámbito institucional y mediático, han derivado en una consideración del arte como superficial en donde impera el "todo vale". La opinión pública hacia el arte contemporáneo refuerza lo dicho; no es difícil encontrar sentencias

que desconían del arte en tanto que farsa<sup>55</sup>. Y estas opiniones no sólo se emiten desde trincheras ajenas al arte, el propio medio artístico asume al curador y al artista como paradigmas de Rey Midas, figuras que tienen el poder de transformar todo lo que tocan en obra de arte.

Este escenario pone de manifiesto una separación en el medio artístico: artistas, teóricos y productores, por un lado; y por el otro, espectadores que reciben tanto la obra artística como las conceptualizaciones entorno a ella y sus respectivas exhibiciones. Esta diferencia se basa en estar dentro del medio artístico (como protagonista de su producción, conceptualización y exhibición) o estar fuera como espectador de sus productos.

Esta separación puede considerarse como la manifestación del *espectáculo*; este concepto establecido por Guy Debord en la década de los 60 del siglo XX para referirse a un contexto permeado ideológicamente por las imágenes, puede actualizarse y considerarse, en estos tiempos, para esclarecer por qué el propio sistema artístico marca una división tan tajante entre quienes pertenecen a él y los que sólo se limitan a ser sus espectadores.

Para Debord, la separación es el principio y el fin del *espectáculo*. Ante esta fragmentación, el *espectáculo* es un aglutinante, un instrumento de unificación. Pero es una idea falsa de unificación, porque a la vez separa. Es por ello, que el medio artístico y sus actores privilegiados establecen tajantemente sus límites, evidenciando y remarcando la diferencia que hace posible la separación; pero, además, tienen la necesidad de atraer a sus espectadores para ser visualizado y consumido.

Lo anterior puede detallarse en palabras de Jacques Rancière; este teórico francés establece que los conceptos dicotómicos actividad y pasividad en el ámbito estético y artístico "son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones" (2010: 19). Esta separación implica que haya expertos e inexpertos. Individuos privilegiados con una sensibilidad distinta y espacial que merecen estar dentro del ámbito artístico e inexpertos que, desde fuera, lo contemplan pasivamente.

---

<sup>55</sup> Avelina Lésper, crítica de arte mexicana, ha sido una de las detractoras más fervientes del arte contemporáneo, asumiéndolo como una farsa: "La carencia de rigor (en las obras) ha permitido que el vacío de creación, la ocurrencia, la falta de inteligencia sean los valores de este falso arte, y que cualquier cosa se muestre en los museos", opina Lésper.

<http://www.vanguardia.com.mx/elartecontemporaneoesunafarsaavelinalesper-1362825.html>

Sin embargo, el grado de pericia en el medio artístico no garantiza una sensibilidad especial, sino sólo otorga una posición considerada como activa dentro del propio sistema, en el entendido que ser activo corresponde a seguir emparentando las producciones con los intereses y exigencias del propio medio.

A este respecto, el escritor Guillermo Fadanelli, a propósito de una consideración humanista de la cultura, hace una observación muy pertinente sobre porqué se consideran a los clásicos de la literatura como tales: "Estos clásicos no lo son a causa de sus cualidades literarias o porque las páginas de sus libros contengan ideales o caracteres humanos universales: lo son porque no existe ejército sin estandartes, sin héroes ni horizontes" (2012: 57). Esto se puede extrapolar al medio artístico. Las obras clásicas y emblemáticas no representan una sensibilidad extraordinaria ni universal por parte de los artistas, sino sólo hacen evidente que, para una historia del arte con tintes épicos y solemnes, deben existir próceres de la sensibilidad, gurús como Leonardo Da Vinci, Claude Monet, Marcel Duchamp y Andy Warhol, sólo por citar algunos, que hacen más loable las barreras de la separación.

¿Es posible abolir esta separación de expertos e inexpertos, de activos y pasivos, de artistas y espectadores en el terreno artístico?

No se pueden negar muchas tentativas de trascender la diferencia y la separación entre el espectador y el artista en diferentes momentos históricos del arte. En este sentido y en referencia a la creación de la obra, se pueden considerar desde el *ready-made* (que abole la pericia en la manufactura del objeto artístico y da paso al azar como motivo de la obra) hasta el arte participativo e interactivo (que trata de romper las fronteras de la obra cerrada, considerando para su concreción la participación activa del espectador). También se pueden considerar otras tendencias como el arte público y el arte efímero. Manifestaciones que tratan de trascender los escenarios en los que comúnmente se desarrollan y exhiben las obras, y que abren nuevas relaciones entre la producción y el consumo de los productos artísticos.

## **Intentos de emancipación**

### **Arte público**

Desde principios del siglo XX y en especial en las décadas de 1960 y 1970 "se produce una modificación de la noción de obra, de público y de ámbito propios del arte que derivó en

movimientos, que en muchos casos continúan hasta nuestros días, con postulados radicalmente diferentes a los de las décadas anteriores del siglo XX" (Ocampo, 2006: 127). Algunos de estos movimientos apuntan a que el arte debe salir de los ámbitos tradicionales de exhibición y desarrollarse *outdoors*, en los centros mismos de la vida real, la naturaleza, las ciudades y las instituciones sociales (2006: 127). Es en este momento cuando las prácticas artísticas aspiran a tener y fomentar un carácter más público.

Sin embargo, la importancia de esta forma de concebir el quehacer artístico, no sólo radica en promover prácticas que aspiren a aproximarse a una gran cantidad de personas, sino en producir dinámicas que acentúen procesos de diálogo e interacción entre ellas. El teórico español, José Luis Brea (2002: 14) señala, con respecto al arte público, que:

... no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno[...] sino a aquellas prácticas artísticas y culturales que precisamente se dan por misión la producción de un dominio público —entendiendo por tal, y según la definición ilustrada recuperada por Habermas, la producción de un espacio en el que a los ciudadanos les sea dado encontrarse, discutir y decidir a través de ese proceso de diálogo racionalmente conducido sobre los asuntos que les conciernen en común. Esto es: un dominio de lo público políticamente activo.

Este propósito de deslindar a la obra de arte y las prácticas artísticas de los espacios institucionales de exhibición, han propiciado la apertura de nuevos espacios y el uso de nuevos medios por los cuales la obra llega a un público más abierto. Con ello, surgen nuevas prácticas de carácter colectivo que, como afirma Brea, tratan de generar espacios de diálogos colectivos; así, las dinámicas y las tensiones en el juego de la creación se invierten. Dice Roy Ascott (2007):

...el énfasis del artista cambia del contenido al contexto, del objeto al proceso, de la representación dada del mundo, a la construcción de mundos emergentes, de la certeza a la contingencia, de la composición y de la resolución a la complejidad y al surgimiento. En resumen: el punto de interés ha cambiado del comportamiento de las formas a las formas del comportamiento.

## Arte efímero

En el arte se produce una serie de discusiones y digresiones sobre una definición conveniente acerca de la validación de los productos y prácticas que le son propios. Es así como el concepto del arte ha variado en ciertas épocas dependiendo de los argumentos de validación que se le han asignado. José Fernández Arenas, nos indica que "desde el Renacimiento se ha mantenido la noción de que hay obras, fundamentalmente visuales y sonoras, que objetivamente son llamadas *obras de arte*, mientras son admitidas como tales por una teoría, una normativa estética o una reflexión histórica" (1988: 7). También apunta que: "el arte no es sólo una realidad objetiva, un artefacto configurado en materia de formas y colores conservables, sino que fundamentalmente es un proceso configurante de una realidad que se consume cuando se consume y se recrea" (1988: 9). Con lo anterior, se hace referencia al concepto de Arte efímero, que apunta hacia considerar la experiencia que provoca el objeto de arte y no el objeto mismo, Fernando Torrijos (1988: 34) señala que:

El arte efímero es el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser consumido, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra. Y el arte de relación es per se, paradigma de lo efímero y, en última instancia, efímero él mismo. No existen en él experiencias inmutables, porque sus significados cambian con el tiempo.

Esta apertura de las posibilidades de lo que se considera como obra de arte, no solamente le es característica al producto, sino también al productor. Al respecto, diversos artistas tratan de reivindicar su creación como una actividad democrática, ampliando así las posibilidades de creación, reservadas en casi todos los momentos históricos del arte sólo a algunos privilegiados, a cualquier persona. Joseph Beuys, artista alemán siempre asociado a momentos fundamentales del desarrollo del arte del siglo XX, consideraba que cada persona es un artista en potencia, pues posee el poder de autodeterminación. "Todos somos creadores; lo importante es que ya no hay privilegiados" (Juanes, 2002).

## **El giro *fringe* del arte**

Quizá un intento de emancipación, que no es gestado desde el punto de vista de producción artística sino en su conceptualización, es el giro *fringe*, un concepto del teórico italiano Mario Perniola.

El giro *fringe*, se da a partir de la Bienal de Venecia de 2013 comisariada por Massimiliano Gioni y cuya curaduría tiene la intención de plantearse por la idea de *enciclopedia* (2016: 16). La selección en esta exposición, no privilegió a artistas consolidados ni a obras de gran relevancia en el terreno del arte de aquel entonces, sino que se conformó de un catálogo de artistas y proyectos diletantes de diversa índole. Es así como pudieron conformar esta exhibición trabajos antropológicos, actividades didácticas, artesanías, documentales falsos, maniqués, archivos históricos, trabajos de *Body Art* y un gran número de propuestas inclasificables, como el estudio de una planta de girasol durante los 130 días de su existencia, las fotografías de los rostros de los habitantes de una población, hipotéticas cartografías de la mente, dibujos eróticos de un muchacho ruso y muchos más proyectos considerados marginales en el terreno artístico (2016: 15-24). Aunque también, cabe decir, una docena de artistas de renombre se presentaron en la exposición, como Richard Serra, Walter De María, Carl Andre o Cindy Sherman. Era curioso ver la convivencia de obras relevantes con proyectos marginales y evidenciar "toda una jerarquía de valores y precios consolidada" (2016: 27).

Para Perniola, esta compilación de proyectos marginales y disímiles entre sí, corresponden a un cambio "epistemológico del concepto de arte" (2016: 42). Pues el giro *fringe* logra "convertir en algo emocionante, excitante y seductor lo que por sí sólo no logra manifestarse como tal, o que lo es por razones que nada tienen que ver con lo que hasta ahora se entendía por arte" y hace "desaparecer la diferencia entre artistas profesionales y diletantes" (2016: 99).

## **La emancipación**

Los intentos de abrir el campo del arte y abolir la separación, que presuponen el arte público y el arte efímero en la producción, y el giro *fringe* en su conceptualización, sólo se limitan a

expandir los límites de la recepción con un terreno más amplio (público), a habilitar las posibilidades de creación hacia los espectadores (arte efímero y relacional) y hacia una incorporación de discursos diletantes de diversa índole (giro *fringe*). Sin embargo, estas concepciones están muy lejos de abolir completamente la separación de artista y espectador, en tanto que siguen conservando, y en muchos casos defendiendo, la dicotomía de los dos bandos.

En su texto *El espectador emancipado*, Rancière establece una serie de consideraciones<sup>56</sup> para llegar a una ruptura de la separación entre el espectador y el artista. Ser espectador no es la condición pasiva que quien sólo se conforma con observar. El espectador, argumenta Rancière, tiene posibilidad de asociar y disociar cuando presencia una obra. Aprende y enseña, actúa y conoce. Según el teórico francés, no tendría que haber una forma ni punto de partida privilegiados en el terreno artístico (2010: 23).

La emancipación como tal inicia "cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y la sujeción" (2010: 19). Con esto se hace evidente que la emancipación empieza con una toma de conciencia sobre la condición de sujeción a la que el sujeto está sometido cuando pretende abordar el campo artístico. Vale la pena considerar, en este sentido, que la emancipación implica que mirar también es una acción, pues los espectadores actúan en tanto que lo que ven es interpretado y ajustado para componer su discurso y obra propios (2010: 19-20).

Rancière también pone de manifiesto que existe "la distancia entre las intenciones del artista y la sensación comprensión del espectador. Esta es la "tercera cosa", de lo que ninguno es propietario" (2010: 21). Hay un factor en el momento de la confrontación del espectador con la obra que esta indeterminado, que escapa del control del artista con respecto a sus intenciones, y escapa del propio espectador en relación a sus expectativas. Esta "tercera cosa" indeterminada es lo que genera una reapropiación de una relación del espectador y del artista consigo mismo que había perdido en el proceso de separación (2010: 21).

Todo lo anterior implica una reconfiguración del papel del espectador, dotándolo de papel más activo y de una toma de conciencia sobre la sujeción que le ha establecido su

---

<sup>56</sup> Rancière toma como punto de partida la idea de emancipación intelectual de Joseph Jacotot y extrapola sus ideas hacia la problemática del espectador en el medio teatral.

relación con la obra. Sin embargo, para superar esta barrera, se puede considerar como mejor solución, la consideración del valor de todas las manifestaciones de la sensibilidad, provengan de quien provengan. En este sentido, a la manera en que Rancière nos habla de una emancipación intelectual, que refiere a considerar la verificación de la igualdad de las inteligencias entre el docto y el ignorante, habría que reconocer y verificar la igualdad (o al menos la validez) de las dos sensibilidades, la del artista y la del espectador, cuando no de todas las habidas. Esto no quiere decir concebir el valor de todas las manifestaciones de la sensibilidad, sino hacer notar el valor en sí de la sensibilidad en todas sus manifestaciones<sup>57</sup>

Dicho esto, la argumentación apunta a salvar las fronteras de la producción y recepción de la sensibilidad para retomar el postulado de Josep Beuys sobre que todo sujeto es un artista en potencia. Bastaría con despreocuparse por el ámbito artístico y enfocarse en generar las sensibilidades desde lo humano, lejos de pertenecer a cualquier instancia del arte. Esto supone que el espectador se emancipa a condición de desvanecerse, de dejar de serlo.

A este respecto, Javier Toscano, en un agudo ensayo sobre el arte contemporáneo<sup>58</sup> llega a conclusiones similares. Este autor considera que "el ámbito del arte mantiene hoy una hermandad de vanguardia con el sistema económico neoliberal, y en un mundo en el que el dinero se ha convertido en la nueva religión, el arte contemporáneo provee los nuevos objetos y recursos para ese culto en auge" (2014: 10). Aunque el análisis de Toscano no se desarrolla en la problemática de las relaciones que guarda el espectador en el medio, propone un "abandono de lo artístico", muy propicio para desligarse de las relaciones económicas con las que el arte contemporáneo guarda relación cercana.

Toscano propone cruces en los que la estética se vuelve un momento de tránsito hacia una ética vital, colectividades amorfas en que la identidad y la autoría se redefinan, prototipos que regeneren signos en pos de economías alternativas y, en fin, una serie de prácticas que puedan denominarse una estética desde abajo (2014: 91). Estéticas que no presupongan una inserción en lo artístico. Sensibilidades enfocadas a su aplicación no en el campo del arte, sino en la vida misma y en la cotidianidad, para reconfigurarlas.

---

<sup>57</sup> "La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino del valor en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones" (Rancière 2010, 17)

<sup>58</sup> Titulado *Contra el arte contemporáneo*.

Lo anterior se aproxima a Debord en su propuesta situacionista, a la equivalencia del arte con la vida de Joseph Beuys, y hacia algunas propuestas del arte efímero. Para que ello suceda, concluye Toscano "es casi imperativo que esos proyectos operen —al menos en sus inicios— en silencio, con la paciencia del tiempo, a contracorriente de la velocidad de producción y consumo que el sistema neoliberal impone" (2014: 91).

Ante esta coyuntura de la frivolidad del medio artístico y su relación cercana con el sistema económico, que aumenta la separación entre las sensibilidades del artista y del espectador y que propicia un espectáculo en el que nos vemos inmersos, parece imposible abolir la separación, ¿será este un contexto propicio para quitarle seriedad al campo artístico y tender hacia la farsa y la mentira?

### **La mentira como alternativa de emancipación**

Parece que los intentos de abolir la separación están condenados al fracaso, en tanto el arte se articule como un sistema dividido que fomenta su consumo y asimilación a través de la separación. Tal vez, esto se deba, no sólo a la resistencia de los dominadores, sino también a la ausencia de un relato creíble que articule de manera efectiva estas diversas formas de emancipación (García Canclini 2014, 270). Sin embargo, la práctica mendaz mediante farsas, como la del artista ficticio Darko Maver, parece recurrir a una postura que va más allá del ámbito artístico, y se articula como una postura más esencial.

Nada cuesta pensarlo de esta manera, sobre todo cuando se ha visto, en a lo largo de los planteamientos de esta investigación, que el arte a pesar de ser un paradigma de lo sensible tiene una condición mediada y condicionada por problemas y tensiones muy ajenos a la sensibilidad; es decir, depende en gran medida a sus fuertes lazos con el mercado económico y con una división jerárquica que postula a los artistas como divas del espectáculo.

Tampoco cuesta considerar a la mentira como una salida utópica, si se redefine el término utopía a la luz de Herbert Marcuse, cuando afirma que en tiempos actuales este término no debe considerarse como algo que "no tienen lugar", sino como algo que se encuentra bloqueado por el poder de lo establecido (1969, 11), como pasa con el bloqueo que el propio campo del arte impone al establecer la separación. Marcuse, propone además un rompimiento con lo familiar, con las formas rutinarias de ver, oír, sentir y comprender las cosas, con miras

a una transvaluación de los valores (1969, 14). Es así como se puede redefinir la noción negativa de lo mendaz, y revertir su valor hacia una consideración viable para la emancipación.

Es por ello que el uso de la mentira como estrategia en ciertas prácticas artísticas puede remontar a las mismas consideraciones de Alexandre Koyré, cuando afirma que el hombre se define por la palabra y, por consiguiente, a su capacidad de mentir (2015: 34). Incluso Koyré trata a la mentira como una cuestión más esencial que la propia risa, y eso es bastante, ya que la risa ha sido considerada por antropólogos y filósofos para distinguir al humano de otros seres vivos por el hecho de poseerla<sup>59</sup>. *Mendax ab initio*, recuerda Alexandre Koyré, "la mentira es tan vieja como el mundo o, al menos, como el hombre" (2015: 33).

La mentira y la farsa derivan en la risa, otro mecanismo liberador de las tensiones que atan al hombre a su aspecto social. Ignacio Mendiola alude la figura del bufón, propuesta por Nietzsche en *La Galla ciencia* como un personaje que tiene la actitud necesaria para restar pesadez a las concepciones del mundo. La ligereza del bufón conduce a otros caminos del pensar, y hace evidente las contrariedades de las falsas verdades vigentes e imperantes, "la risa que se ríe de lo incuestionable, que muestra la contingencia que se esconde tras la plácida necesidad" (2006: 22).<sup>60</sup> Una risa diabólica, como la mencionada por Milan Kundera en *El libro de la risa y el olvido*, que desarticule la costumbre y el hábito: "desde esa risa fugaz e interrogante que piensa el ambivalente territorio que se abre con la mentira, buscando acaso alejarnos de esa severidad con la que a menudo se ha revestido la condena de la mentira" (2006, 23).

Y así es, el campo artístico está revestido con mucha severidad, ha establecido la separación de manera contundente, y la mentira se establece como un potente artilugio para franquearla. La mentira es un arma, dice Koyré, es el arma privilegiada de quienes se encuentran en una situación de inferioridad o de debilidad, "al engañar a su adversario, o a su

---

<sup>59</sup> Desde los griegos hasta la filosofía actual se ha contemplado a la risa como un aspecto inherente al humano. Cabe destacar el trabajo de Henri Bergson sobre el significado de la comicidad. "Fuera de los que es propiamente humano, no hay nada cómico". Dice Bergson.

<sup>60</sup> Como ya se mencionó, José Mendívil en su libro *Ética y contingencia* apunta que Aristóteles (en *Ética Nicomáquea*) es quién concibió la primera noción de este término definiendo a lo *contingente* como lo *no necesario ni imposible*, aquello que puede ser de otra manera, que puede ser o no ser. Mendívil hace un completo estudio del término *contingente* a través del tiempo y capitaliza su estudio al utilizarlo para describir algunas problemáticas filosóficas del mundo actual.

amo, el más débil comprueba que es «más fuerte» que él" (2015: 35). Y justo en este punto se puede encontrar una emancipación simbólicamente más efectiva, pues la mentira expresa que no importa el "otro" (Adorno, 1951: 9), y que es posible acceder a su nivel y a su condición. Esto recuerda a la necesidad de "repensar los vínculos entre conocimiento, ocultación y transparencia en las actuales condiciones de dispersión del poder" que señala Néstor García Canclini (2014, 271), como una condición necesaria para la emancipación, no sólo del arte sino de la vida misma.

El poder de la mentira en el arte, y en cualquier otro ámbito, es que establece una posibilidad liberadora al ejercerla. Con ella, al menos se tiene la capacidad de sustituir las verdades instauradas, para fundar otras certezas desde el ejercicio mitopoético, como lo hizo *Darko Maver*. Al ser engañado, el sistema artístico se torna vulnerable y se posiciona de igual a igual respecto al espectador. En un juego de mentiras, en donde es muy difícil distinguir qué es cierto y qué no lo es, todos están sujetos a ser engañados y a engañar, y la separación se desvanece. Todos a ciegas, con los ojos vendados. Todos regresando a la caverna platónica, de la que seguramente nadie había salido.

## CONCLUSIONES

Hablar sobre la mentira, de la forma en que se abordó en esta investigación, implicó despojar a este término de sus recurrentes vínculos con una valoración negativa. Supuso delimitar el concepto y reducirlo a su carácter intencional; esto es, que la mentira está asociada con las formas e intenciones del decir, más que con lo dicho; que tiene más vínculo con las formas y no tanto con el contenido. Esto permitió considerarla como una estrategia puesta a disposición de los artistas para ejercer la práctica mendaz y simulatoria como crítica y desestabilización del sistema artístico.

No obstante, hay que aclarar que no se trata de un arma cualquiera. La mentira es un modo de transgresión que implica la toma de una posición ventajosa de quien la emite sobre quien sufre el engaño. En este sentido, la mentira debe manejarse con sumo cuidado. Si se quiere aplicar como herramienta o estrategia artística debería procurar, tarde que temprano, revelar las verdaderas intenciones del engaño; desmentir para situar al engañado en una reflexión sobre lo que tomó como verdadero; pues si no es así, corre el riesgo de caer en una mala broma, de pecar de falta de autenticidad o, en el peor de los casos, incurrir en temas poco éticos como el fraude.

Los artistas ficticios mencionados mostraron que, en el medio artístico, se puede insertar un artista no existente de diversas formas, empleando procedimientos, tanto serios como lúdicos, con la ayuda de un certero andamiaje mediático. Esto pone a pensar sobre si muchos de los artistas que se conocen hoy en día pudieran ser producto de un mecanismo de la misma índole. Justo en la coyuntura actual, que se caracteriza por una vertiginosa propagación de información en Internet y redes sociales, y de las llamadas *fake news*, el estudio de una práctica como *Darko Maver* permite abrir los sensores de la duda y tornar al sujeto alerta y sospechante. Así, cabe aclarar que no fue objetivo de esta investigación hacer una apología de la práctica mendaz, sino que intentó dimensionar a la mentira como pieza fundamental de la condición humana y como mecanismo social del que hay que aprender mucho.

Por otro lado, el análisis de *Darko Maver* supuso enfrentarse a una gran cantidad de artículos y reseñas, pero la mayoría con información muy similar y repetitiva. Esto condujo a poner en tela de juicio la veracidad de la información encontrada, pues muchos de los contenidos parecían no ser de primera mano. Esto fue un proceso muy interesante para esta investigación, pues la mayoría de los contenidos encontrados ponían énfasis en que el sistema artístico jamás verificó la existencia de Darko Maver, pero tampoco, dichos contenidos, daban muestras de haber verificado lo que Eva y Franco Mattes presumían haber hecho. Por ello se realizó un ejercicio de verificación, en la medida que fue posible, de algunos tópicos relevantes en las relatorías sobre Darko Maver.

Lo primero que saltó a la vista es que, en los registros de la Bienal de Venecia de 1999 no figuraba la participación de Darko Maver tal y como se afirmaba. Se indagó al respecto, y no fue difícil descubrir que Darko Maver no había participado como un seleccionado en alguna curaduría de la bienal, sino como parte de un ciclo de actividades paralelas que incluían talleres, proyecciones y otras actividades alternas. Así, el mayor logro de Darko Maver, no fue tan cabal como se presumía. Lo mismo pasó con otros tópicos, donde se encontraron varias incongruencias.

Al margen de desmentir o socavar la información sobre *Darko Maver*, una de las conclusiones de esta tesis consiste en que no es posible esclarecer la veracidad o falsedad de todo lo que se ha dicho y escrito sobre esta práctica artística. En este sentido, es posible estipular que la mentira infringe, incluso, contra aquellos que la aclaman, pues en un juego de mentiras y verdades, donde hay simulaciones e información tergiversada, nadie es inmune. De este modo, ha sido posible dar a la mentira un sentido de transgresión simbólica y asumirla como una alternativa de emancipación en el medio artístico.

Como la mentira tiene que ver más con las formas del decir y no con lo propiamente dicho, hubo que analizar a Darko Maver por las implicaciones que causó en el medio y no sólo por la naturaleza estética de la obra. La teoría del *campo artístico* de Bourdieu representó un instrumento de análisis muy útil, que permitió desplazar la figura del genio creador en la producción artística y colocarlo como un objeto susceptible a ser creado. Mismo mecanismo que se puede observar en las diversas propuestas de artistas ficticios que se mencionaron a lo largo de este trabajo.

Finalmente, es pertinente decir que el uso de la mentira y la simulación como estrategias en el contexto artístico, se puede equiparar con un procedimiento homeopático. La metáfora no es gratuita, pues el empleo de la mentira, para no ser detectada a primera vista, debe suministrarse a pequeñas dosis, como lo hicieron Eva y Franco Mattes al ejecutar la operación de *Darko Maver*. Este dúo de artistas, combatieron los vicios del sistema artístico con los mismos procedimientos que producen el mal, paso a paso, insertando recursos mendaces en cada plano estratigráfico de la farsa.

No resulta descabellado concluir que, si bien el sistema está configurado para nunca abatirse, se puede al menos jugar con sus propios recursos y procedimientos. Oscar Wilde, en su momento, echó en falta el ejercicio creativo del mentir, porque la burla y el recurso mendaz por sí solos no bastan para recuperar esa ilusión que Baudrillard consideró perdida en el arte.

Eva y Franco Mattes dedicaron *Darko Maver* a Piero Cannata, un sujeto perturbado que en 1991 propinó unos martillazos al *David* de Miguel Ángel. Tal vez esta dedicatoria representa un intento de rescatar la ilusión. Un rescate a partir de una acción que pretende reestablecer la integridad del arte, so pena de atacarlo con sus propios mecanismos. Porque *Darko Maver* intentó destruir al arte desde su interior, simbólicamente, como un caballo de Troya.

## FUENTES CITADAS

- 01.ORG. *Darko Maver*. s.f.  
<[https://web.archive.org/web/20110610070232/http://0100101110101101.org/home/darko\\_maver/intro.html](https://web.archive.org/web/20110610070232/http://0100101110101101.org/home/darko_maver/intro.html)>.
- Abenshusahn, Vivian. *Escritos para desocupados*. Oaxaca: SUR+, 2013.
- Abril, Gonzalo. «Prólogo.» Mendiola, Ignacio. *Elogio de la Mentira. Hacia*. Madrid: Lengua de trapo, 2006. 174.
- Álvarez Solís, Angel. «Qui nescit fingere nescit vivere. Políticas de la disimulación del pensamiento cortesano español.» Casajús, Lucía, Francisco José Fernández Beltrán y eds. *España y América en el Bicentenario de las Independencias: I Foro Editorial*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume, 2012. 787-802.
- Alÿs, Francis. *Dies cuadradas alrededor del estudio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- Ascott, Roy. «Realidades Convergentes: arte, tecnología, conciencia, desde la perspectiva planetaria.» *a mínima* (2007). <<http://aminima.net/2007/07/12/realidades-convergentes-arte-tecnologia-conciencia-desde-la-perspectiva-planetaria/?language=es>>.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993.
- . *El complot del Arte. Ilusión y disilusión estéticas*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Bettetini, Maria. *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Blas, Mariano de. «El arte contemporáneo como reflejo imaginador de realidades.» *Revista Bellas artes* 4 (2006): 103-138.
- Diego, Estrella de. *Perdone que no me levante, señor Duchamp*. 11 de Abril de 2017. El País. 15 de Abril de 2017.  
<[http://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491393062\\_865228.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491393062_865228.html)>.
- Blissett, Luther. *The great art swindle*. 2000 de Febrero de 2000. 07 de 02 de 2017.  
<[http://www.lutherblissett.net/index\\_en.html](http://www.lutherblissett.net/index_en.html)>.
- Bourdieu, Pierre. «¿Y quién creo a los creadores?» 1980. Documento. 5 de Mayo de 2017.  
<<https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/3-bordieu-creo-a-los-creadores.pdf>>.
- . *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor, 2012.
- Brea, José Luis. *La era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002. <<http://medialab-prado.es/mmedia/10509>>.
- Bruno, Fernando. *George Dickie y la teoría institucional del arte*. 10 de Octubre de 2005. 12 de noviembre de 2017. <<http://fernandobruno.com/articulos/george-dickie-y-la-teoria-institucional-del-arte/>>.
- Brusadin, Vanni. *El fake y el asalto a la comunicación. Evolución de las prácticas artísticas y activistas de manipulación de los medios (1968 - 2014)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015. <<http://hdl.handle.net/2445/97567>>.

- Castilla del Pino, Carlos. «Introducción.» Arenguren, José Luis, Otros y checar autores. *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza, 1989. 191.
- Castro, Sixto J. «George Dickie, la Teoría institucional y las instituciones artísticas.» *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* 12 (2013). 15 de Diciembre de 2017. <<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/castro.pdf>>.
- Chihu Amparán, Aquiles. «Los marcos de la experiencia.» *Sociológica* 93 (2018): 87-117. <[www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/download/.../1220](http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/download/.../1220)>.
- Concheiro, Luciano. «Apuntes en torno a la locura de Nietzsche.» *Nexos* (2015). <<http://cultura.nexos.com.mx/?p=8955>>.
- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995. <<http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>>.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey y Victor Molina. 1a. Barcelona: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997.
- Derrida, Jacques. «Historia de la mentira: Prolegómenos.» 1995. *flaneurassegut.org*. 07 de 02 de 2017. <[http://flaneurassegut.org/docs/derrida-textos/Historia\\_de\\_la\\_mentira\\_\\_DERRIDA.pdf](http://flaneurassegut.org/docs/derrida-textos/Historia_de_la_mentira__DERRIDA.pdf)>.
- Deseriis, Marco . «Lost of Money Because I am Many: The Luther Blissett Project and the Multiple-Use Name Strategy.» Firat, Begüm Özden y Aylin Kuryel. *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities*. 2011. 256. <[https://doi.org/10.1163/9789042029828\\_002](https://doi.org/10.1163/9789042029828_002)>.
- Eco, Umberto. *Tratato de Semiótica general*. Lumen, 1977.
- Esquinca, Julenne . *Rrose Sélavy: el álter ego de Duchamp*. 2 de Octubre de 2015. Fahrenheit Magazine. 20 de Marzo de 2017. <<http://fahrenheitmagazine.com/arte/rrose-selavy-el-alter-ego-de-duchamp/>>.
- Fadanelli, Guillermo. *En busca de un lugar habitable*. Oaxaca: Almadía, 2012.
- Fernández Arenas, José. «Introducción.» Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988. 554.
- Fernández-Savater, Amador. «Entrevista con Wu Ming 4: mitopoiesis y acción política.» *El viejo topo* 180 (2003). <[https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo\\_es.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo_es.html)>.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como juego símbolo y fiesta*. Ed. Manuel Cruz. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós / I.C.E-U.A.B, 1991.
- García Canclini, Néstor. «A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos.» Botey, Mariana y Cuauhtémoc Medina. *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México: Siglo XXI, 2014. 286.
- García Canclini, Néstor. «Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones.» Marchán, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006. 151-171.
- Golvano, Fernando. *Verdad y mentira del arte contemporáneo*. 14-21 de Abril de 2006. 12 de 08 de 2017. <<http://www.euskonews.com/0343zkb/gaia34302es.html>>.

- Grenzfurthner, Johannes . *GEORG PAUL THOMANN/A Short History Of A Collaborative Conspiracy*. Enero de 2006. Johannes Grenzfurthner. 7 de Febrero de 2017. <<http://www.monochrom.at/thomann/georgpaulthomann---monochrom.txt>>.
- Groys, Boris. «Boris Groys. La topología del arte contemporáneo .» 2009. *lapizynube.blogspot.mx*. Ernesto Menendez Conde. 09 de abril de 2017. <<https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topolog3ada-del-arte-contempor3a1neo.pdf>>.
- . «Self-Design and Aesthetic Responsibility.» *e-flux* 7 (2009). Web. 07 de Septiembre de 2017. <<https://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility/>>.
- Heinich, Nathalie. «Art contemporain et fabrication de l'inauthentique.» *Terrain* 33 (1999): 5-16. 2018 de Mayo de 3. <<http://journals.openedition.org/terrain/2673> ; DOI : 10.4000/terrain.2673>.
- . «La falsificación como reveladora de autenticidad.» *Revista de Occidente* 345 (2010): 5-27. 16 de 07 de 2017. <[http://www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/01\\_Nathalie%20Heinich.pdf](http://www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/01_Nathalie%20Heinich.pdf)>.
- Juanes, Jorge. *Más allá del Arte Conceptual*. México: CONACULTA, 2002.
- Koyré, Alexandre. *La función política de la mentira moderna*. Madrid: Pasos perdidos, 2015.
- Leite, Sionelly . «Darko Maver: uma encenação estética com a imagem da violência Sionelly.» *Temática* VIII.3 (2012): 1-17. 12 de 08 de 2017. <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/viewFile/23766/13053>>.
- León Gómez, Adolfo. *Breve tratado sobre la mentira*. Cali: Universidad del Valle, Programa Editorial, 2003.
- MAC. «Duchamp. Recursos pedagógicos.» 2015. *Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes, Universidad de Chile*. 7 de Febrero de 2017. <[http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha\\_biografia\\_marcel\\_duchamp.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/ficha_biografia_marcel_duchamp.pdf)>.
- MACBA. *Fauna/Fondo de la Colección*. s.f. MACBA. <<http://www.macba.cat/es/fauna-1659>>.
- Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Mariscal, Cintia Lucila. «Bourdieu y el arte. La construcción de un punto de vista.» *Question* 1.37 (2013): 336-350. 08 de 02 de 2018. <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1761/1489>>.
- Martínez Cristerna, Gerardo. *Del que miente al mentir. El problema de la mentira desde la intersubjetividad*. México: Ediciones Hombre y Mundo, 2006.
- Méndez Baiges, Maite. *Camuflaje : engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2007.
- Mendiola, Ignacio. *Elogio de la Mentira. Entorno a una sociología de la mendacidad*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- Mendivil, José. *Ética y contingencia*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- Montaige, Michele. *Ensayos I*. Madrid: Gredos, 2005.
- Ocampo, Estela. «A la manera de los primitivos: trascender lo real.» Marchán, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós, 2006. 271.

- Oreste. *Oreste alla Biennale / Oreste at the Venice Biennale (1999)*. Milán: Charta, 1999.
- Ospina, Yefferson . «Caparrós: “La ‘posverdad’ es una palabra nueva para llamar algo muy viejo: la mentira”.» *El País* 2017 de Agosto de 2017. Diciembre de 12 de 2017.  
<<https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/caparrós-la-posverdad-es-una-palabra-nueva-para-llamar-algo-muy-viejo-la-mentira.html>>.
- Perniola, Mario. *El arte expandido*. Madrid: Casimiro, 2016.
- . «El horizonte estético.» *La Puerta FBA* 01 (2004): 103-107.
- Pinto, Louis. *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. México: Siglo XXI, 2002.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sábada Garraza, Ma. Teresa. «Origen, aplicación y límites de la "teoría del encuadre" (framing) en comunicación.» *Comunicación y sociedad* XIV.2 (2001): 143-175. 07 de 02 de 2018.  
<[https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=335](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=335)>.
- San Agustín. «La mentira» *Obras completas*. s.f. Ramiro Flórez. 07 de Febrero de 2017.  
<<http://www.augustinus.it/spagnolo/menzogna/index2.htm>>.
- Spandri, Francesco. «De la señal al símbolo: La simulación del actor.» Badillo o-Farrell, Pablo y otros. *Simulación y disimulación. Aspectos constitutivos del pensamiento europeo*. Sevilla: Kronos, 2003. 119.
- Steiner, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Trad. María Condor. México: FCE, 2007.
- Theodor, Adorno. *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. 1951. E-Book.
- Torrijos, Fernando. «Sobre el uso estético del espacio.» Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988. 554.
- Toscano, Javier. *Contra el Arte Contemporáneo*. Vol. 14. México: Tumbona, 2014.
- Vaskes, Irina. «La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total.» *Estudios de Filosofía* 38 (2008): 197-219.  
<[http://scielo.php/?script=sci\\_arttext&pid=&lang=pt](http://scielo.php/?script=sci_arttext&pid=&lang=pt)>.
- Wenger, Daniel. «Watch an Art Work About the Dark Web, on the Dark Web.» *The New Yorker* 11 de Julio de 2016. 12 de Agosto de 2017. <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/watch-an-art-work-about-the-dark-web-on-the-dark-web>>.
- Wilde, Oscar. *La decadencia de la mentira*. 2a. Madrid: Siruela, 2001.
- Zižek, Slavoj. *Viviendo en el final de los tiempos. Cuestiones de antagonismo*. Trad. José María Amoroto Salido. Madrid: Akal, 2012.