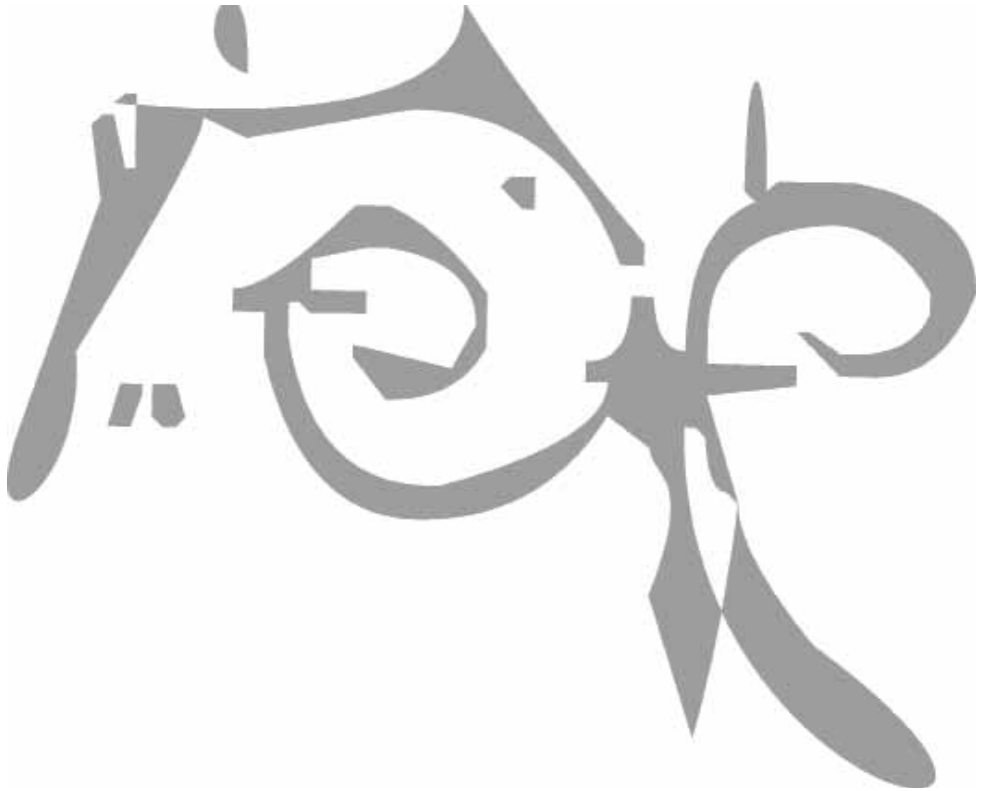


**Convite**



# ¿Es posible la obra de arte en la cultura del espectáculo?<sup>1</sup>

Eduardo Subirats (New York University)\*

125

Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 125-131, abr.2009

## 1

El montage de la realidad, el predominio del aparato sobre la conciencia, la estetización de la política y el final del arte han sido anunciados por todas partes. Han sido también enunciados predominantes en la teoría estética del siglo 20. El empobrecimiento de la experiencia, la racionalización del comportamiento y la movilización de la masa humana trazan el horizonte sociológico subsiguiente a aquella antiestética asociada con el design y la arquitectura del funcionalismo, y con la extensión del montage desde la industria pesada a las industrias de la comunicación y la cultura. Sus derivas y corolarios no deben dejarse de lado: escarnio de las masas, triunfo de la repetición y edad de la uniformidad han sido las banderas triunfales de las culturas administradas, de *Disneyland* a *CNN*.

Este proyecto a la vez estético y civilizador, ya anunciado por Marinetti, cristalizó tempranamente en las utopías totalitarias de Goebbels y McLuhan, se ha cumplido en las redes corporativas de la comunicación global y se corona hoy con una visión angustiada sobre el futuro de la humanidad. Los pentágonos del poder tecnológico y militar generados a partir de la guerra nuclear y biológica, el superestado atómico mundial, y las sucesivas anticipaciones sociológicas o literarias de un nuevo totalitarismo electrónico a escala planetaria cierran este horizonte histórico.

¿Es posible la obra de arte bajo esta constelación? ¿Cómo definir la experiencia estética en la era del montage electrónico de la realidad a escala global? ¿Qué significa arte en la cultura del espectáculo?

Respuestas a estas preguntas se encuentran al alcance de la mano. Final del arte, anti-estética y post-art han sido categorías reiteradas hasta la saciedad desde las lecciones de estética de Hegel y los programas del socialismo revolucionario del siglo 19, hasta Dada y las performances postmodernas. Las perspectivas teóricas y las proyecciones culturales de estas redobladas negaciones de la posibilidad del arte en el mundo moderno son diversas. Para las filosofías del progreso del siglo 19 como para el futurismo de McLuhan este final antiestético estaba ligado a una nueva percepción de la cultura. Para ser más exactos estaba ligado a la mitificación de las tecnologías industriales, de la locomotora al sputnik, como su verdadera fuerza motriz. Ya los dadaístas habían proclamado provo-

<sup>1</sup> Conferência de abertura no II Seminário de pesquisa do mestrado em estética e filosofia da arte da UFOP, em 20 agosto de 2008.

\* Es autor de una serie de ensayos sobre teoría de la cultura, crítica del colonialismo, estética de las vanguardias y filosofía moderna. Entre otros: *Da vanguarda ao pós-moderno* (São Paulo, 1984); *Los malos días pasarán* (Caracas, 1992); *El continente vacío* (México, 1994), *Linterna Mágica* (Madrid, 1997), *A cultura como espectáculo* (São Paulo, 1989; México, 2001), *A penúltima visão do Paraíso* (São Paulo, 2001; México 2004), y *Memoria y exilio* (Madrid 2003). Su último título es: *La existencia sitiada* (México, 2006).

cativamente su principio y no sin ambiguos significados: ¡El arte ha muerto! ¡Viva el arte-máquina! El concepto instrumental de razón que recorren las teorías estéticas del neoplasticismo de Mondrian y Oud, *Le Modulor* de Le Corbusier, los suprematistas soviéticos o el *International style*, y no el significado ideal del arte como lo había enseñado el clasicismo y el romanticismo europeos de Schinkel a Schopenhauer señalaban el nuevo destino de la humanidad. La arenga revolucionaria del poeta Alexander Block a las multitudes para celebrar la muerte de la poesía y su cumplimiento en el orden social de los soviets cierra este periplo del final del arte bajo el signo triunfante de la marcha del espíritu de la historia. Y, sin embargo, esta anti-estética revolucionaria, y las diversas manifestaciones del final y la muerte del arte no pueden reducirse a su simple renuncia frente a una fuerza superior que rige los destinos de la humanidad en la era industrial, ya sea el progreso tecnocientífico, ya sea su expresión ritual en el culto artístico de la máquina. Otras dimensiones mucho mas profundas tienen que tenerse en consideración: dimensiones que afectan a la experiencia artística y a la experiencia humana tout court.

Las interpretaciones hoy dominantes de la abstracción, institucionalmente supeditadas al formalismo estructuralista y postestructuralista, han ignorado tenazmente que su nacimiento no se debe solo ni en primer lugar a aquella voluntad del artista moderno de “ofrecerse la visión de su propia divinidad” y de adueñarse del mundo como sus verdaderos “amos”, que Apollinaire erigió como contraseña de la modernidad en su famoso manifiesto cubista.<sup>3</sup> La abstracción no es la expresión simple de la racionalidad industrial en el momento de su expansión planetaria como *international style*. Es la expresión de una crisis mas amplia. Y esta crisis debe de ser reexaminada.

Es cierto que la abstracción cartesiana y la pureza ascética que se desprende de la estética teosófica de Mondrian, Malevich o Le Corbusier fueron el resultado de una identificación con el maquinismo industrial, la ciudad industrial, el poder industrial y el cosmos del industrialismo como proyecto universal de redención de la humanidad. Pero la revolución estética de la abstracción moderna partió asimismo de una experiencia de desesperación y angustia frente al cataclismo mundial que esa misma “era del maquinismo” provocó en Europa. Sus signos: el empobrecimiento de la experiencia individual cotidiana en las metrópolis modernas (Simmel), la corrupción política y la degradación social (Brecht), y el totalitarismo industrialmente configurado (Adorno y Horkheimer). Tristan Tzara fue uno de testigos del escepticismo que acompañaba el triunfal nacimiento de esta modernidad maquinista del siglo 20: “Dónde quiera que dirigimos la mirada encontramos falsedad” escribía en uno de sus primeros manifiestos. A Hugo von Hoffmannstahl las palabras se le deshacían en la lengua como hongos podridos. Y el pintor Felix Meidner veía las nuevas ciudades industriales como un entramado de fuerzas y masas desplomándose

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire, *The Cubist Painters* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004), pp. 8 y 6.

en un caos de disarmonías cromáticas. Las categorías de la nueva composición abstracta de Wasily Kandinsky o de Franz Mark partieron asimismo de una visión apocalíptica de la humanidad. La ciudad industrial y la guerra industrial obligaban a construir y reconstruir el mundo bajo una nueva forma y a definir los principios de una nueva realidad. El final del arte era y es inseparable de esta experiencia epocal negativa. Experiencia que entrañaba desesperación, angustia, pero al mismo tiempo voluntad de transformación, crítica, libertad, revolución...

No creo que nadie haya formulado esta crisis histórica, esta crisis lingüística y esta crisis metafísica en el orden de la representación artística de manera más transparente que Paul Klee en sus diarios: "Cuando más espantoso es el mundo (como lo es hoy), tanto más abstracto es el arte... En la gran fosa sepulcral de las formas se encuentran los derribos de los que en parte todavía dependemos. Ellos proporcionan la materia de la abstracción".<sup>4</sup>

## 2

En su recensión del libro programático de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson *The International style*, Lewis Mumford ya hablaba de un "canon reducido de la modernidad", un "nuevo academicismo" y un repertorio formal "muy limitado".<sup>5</sup> Desde una perspectiva política y cultural complementaria, Diego Rivera subrayaba asimismo el significado colonizador de esta redefinición formalista y repetitiva de una uniformada modernidad internacional.<sup>6</sup> En esos mismos años, Oswald de Andrade y Oscar Niemeyer se referían a una edad postmoderna que se distinguía por el agotamiento de la imaginación creadora de los pioneros, el academicismo y la repetición.<sup>7</sup> Pero esta canonización de un cerrado repertorio formal "moderno" significaba algo más que un reduccionismo escolástico. Bajo el signo de su expansionismo político y financiero, el slogan de la muerte del arte trocaba su negación de una realidad negativa, tan manifiesta en el expresionismo grotesco de George Grosz como en la poética de la ausencia de Paul Celan, por una negación afirmativa o un nihilismo positivista. Su divisa han sido los cuadros vacíos de Ad Reinhardt que ya no cuestionaban el valor de la obra artística en función de una crítica de la mala realidad que representaba, sino que afirmaba a esta realidad negativa en la medida en que renunciaba a su transformación artística. La negación de una realidad negativa, tan presente en la exasperación antiestética de los collages dadaístas como en la definición de nuevas armonías tonales en Kandinsky y Schoenberg, se reducía en los neo-posts de las corrientes artísticas de finales de siglo a una afirmación de la nada. Su significado político no es estructuralmente hablando conservador en el sentido de legitimar un status quo. Es más bien reaccionario porque sabotea su negación en nombre de un vacío hipostasiado de experiencia y disuade toda voluntad de transformación real. Su expresión final ha sido la eliminación programática de la experiencia artística; ha sido la repetición indefinida

<sup>4</sup> Paul Klee, *Tagebücher* (Köln: Verlag M. Dumont Schauberg, 1957) p.323.

<sup>5</sup> Lewis Mumford, *The Human Prospect* (London: Secker&Warburg, 1956), p. 205

<sup>6</sup> Rafael López Rangel, Diego Rivera y la arquitectura mexicana (México, DF: Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986), pp. 109 y s.

<sup>7</sup> Oswald de Andrade, *Estética e política* (São Paulo: Editora Globo, 1991), pp. 100 y ss. 249 y ss. Oscar Niemeyer, "Balanço confidencial", en: Lionello Puppi, *A Arquitetura de Oscar Niemeyer* (Rio de Janeiro: 1988), p.163.

de lenguajes cerrados; ha sido el empobrecimiento cromático, la evaporación de texturas, el empobrecimiento de la expresión; y ha conducido finalmente a aquella identificación triunfal de la obra de arte con las semióticas del consumo publicitario que emblemáticamente representaron Warhol, Wesselmann o Lichtenstein.

Pero la cultura integralmente administrada no sólo ha puesto la abstracción al servicio de la organización instrumental del espacio y el tiempo, y del empobrecimiento sistemático de la experiencia colectiva de lo real. Ni sus funciones se limitan a la inducción de la conducta humana o posthumana. Al mismo tiempo, ha adquirido el significado complementario de una lingüística estructural constituyente de la hiperrealidad del espectáculo. En este espectáculo postmoderno se concilian aquellos dos momentos que Apollinaire había distinguido como momentos constituyentes del arte moderno: una estética científica, racionalista y ordenadora, y un lenguaje órfico, relacionado con lo irracional y el inconsciente, y posteriormente radicalizada por el surrealismo. Su expresión culminante fue la síntesis de un *International style* bajo el que se han diseñado ciudades y centros industriales de acuerdo con los estrictos principios de una racionalidad formal vaciada de toda experiencia social y de toda memoria cultural; y el *Pop Art* como expresión irracional y consumible del fetichismo mercantil que alimenta aquella misma racionalidad industrial.

Contemplado desde esta perspectiva, el postmodern de fin de siglo solo ha sido la suma de tecnocentrismo funcionalista mas neosurrealismo: una combinación de la lógica formal que rige el diseño de las células mínimas de habitación y los suburbios militarmente planificados de las megalópolis industriales, por una parte, y la producción irracional de simulacros para un consumo excremental y autodestructivo, por otra. Con un doble agravante: por una parte, el postmoderna liberaba la antiestética funcionalista de las dimensiones éticas y sociales sobre la que la habían fundado sus pioneros, ya fuera Walter Gropius en Weimar o Louis Sullivan en Chicago; por otra parte, limpiaba la estética surrealista de cualquier otra dimensión que no fuera el consumo rigurosamente degradado que Dalí había anunciado en sus manifiestos de 1929.

La negación del arte fue, en primer lugar, una negación de la nada, como en las fachas odiosas que pintó Grosz, en los silencios de la poesía de Celan y los vacíos de la arquitectura de Liebeskind. Era una negación del nihilismo que representaban las guerras y genocidios industriales del siglo 20. En los *ready made* de Marcel Duchamp, en el racionalismo del *International style* o en la estética paranoica de Dalí este mismo principio negativo fue el punto de partida de su redefinición como producción o como escrituración de una segunda naturaleza a la vez en un sentido funcionalista o maquinista, y en un sentido irracionalista y consumista. El arte moría sacrificialmente en las composiciones escatológicas de Mondrian y Malevich para renacer heroicamente como redención tecnocéntrica de la sociedad industrial. En la obra de Duchamp esta

muerte artística adquirió las dimensiones de una renuncia ascética a la forma y una iniciación mística al reino de la nada absoluta. La negación ritual de la obra de arte instauro en sus ruedas de bicicleta y su totémico orinal un tabú: la prohibición antiestética. Esta supresión de la obra y la experiencia estéticos siguen siendo el prerrequisito de la transubstanciación milagrosa de los productos industriales más estúpidos a la categoría de fetiche mercantil. En la serie de máquinas célibes que Duchamp diseñó en los años veinte, este nihilismo daba un decisivo paso adelante en el sentido dialéctico de la negación negada de la experiencia estética y una restitución invertida de los mundos emocionales de la imaginación, la memoria y el erotismo que previamente habían sido eliminados por el la antiestética dadaísta y el racionalismo funcionalista. Esas máquinas delirantes elevaban ritualmente la producción y reproducción mecánicas al papel de nuevo sujeto estético.

Esta superación tecnocéntrica del arte, común a los programas de El Lissitzky y de Duchamp, se vuelca en su contrario apenas acabada la Segunda Guerra Mundial. Joseph Beuys también introducía los ready-made en sus exposiciones. Pero se trataba ahora de objetos de desecho y citas de un mundo destruido y fracturado. Las alusiones sublimes que las máquinas de Duchamp abrazaban bajo el signo del fetichismo primitivo y del arrobamiento místico, adoptaban ahora, en estos objetos-testimonio de Beuys el carácter explícito de lo siniestro. Con él reasumía el arte europeo de la postguerra una expresión crítica que había sido barrida del hermetismo duchampiano. En la cultura administrada del postmodern esta negación negativa del arte representada por Beuys se travistió de un sentido afirmativo. La antiestética de los neo-posts ha negado la experiencia y la teoría estéticas precisamente allí dónde ponían en cuestión su integración forzada al orden del espectáculo. Era exactamente la constelación contraria que había distinguido al dadaísmo de Zürich o Berlín, bajo cuyos gestos previamente trivializados aquel postmodernismo se legitimaba. El arte ha muerto, bajo esta tercera figura de la antiestética del siglo pasado, precisamente porque los mercados y burocracias que se alimentan de su cadáver gozaban de muy buena salud.

### 3

La semiótica de la comunicación ha igualado triunfalmente la obra de arte con el spot publicitario, y la experiencia estética con el consumo de propaganda comercial y política. Los valores espectaculares que configuran la masa electrónica tardomoderna la han inhabilitado lingüística, intelectual y emocionalmente para una experiencia de lo real. Desde el punto de vista de la prevaleciente antiestética de la comunicación mediática lo esencial ya no es la percepción sensible y el reconocimiento reflexivo de lo real, sino sus supuestos valores informativos y sus reales efectos emocionales en el proceso de movilización de la masa electrónica. Para sus brokers académicos, los *cultural studies*, la experiencia estética sig-

nifica una afrenta tan indecorosa como sólo podía serlo la bohème literaria de los cafés de París del siglo 19 para una petite bourgeoisie de cuya hipocresía moral aquellos son herederos. A lo sumo se la consiente bajo su forma administrativamente regimentada, o sea, como procedimientos técnicos de un *creative writing* bajo la que aquellos estudios culturales compensan su atrofia estética sin necesidad de cuestionar las vigiladas fronteras de sus categorizaciones pseudosociológicas.

Theodor W. Adorno señaló que los lenguajes expeditivos de la cultura del espectáculo fuerzan la experiencia artística a un nuevo hermetismo.<sup>8</sup> De Joyce a Schoenberg este hermetismo poético no aísla un lenguaje simpatético con las cosas en un sentido mágico o cabalístico, como quería el romanticismo, por ejemplo en Novalis, y como de una manera comercialmente degradada ha puesto en venta el realismo mágico. Más bien nace de la necesaria ruptura de la experiencia estética con respecto a los lenguajes de los mass media y de su subsiguiente profundización reflexiva. La semiología del shock, el principio de simplicidad unívoca y de repetición indefinida de los mensajes, el empobrecimiento y la homologación de los lenguajes, y la aceleración mecánica que rige la eficacia cuantitativa de los sistemas de comunicación aíslan tanto a la reflexión poética como filosófica. La creación poética tiene que comenzar necesariamente en este reino del silencio. Peter Szondi ha mostrado ejemplarmente esta dimensión expresiva y hermética en el poema *Engführung* de Celan.<sup>9</sup>

Este obligado retraimiento de la introspección estética no la vuelve necesariamente inaccesible desde un punto de vista lingüístico y social. Citaré uno entre mil posibles ejemplos. *I Want to Sing Songs of Joy* ha sido una exposición de cuadros y esculturas de Shin Miyazaki presentada en Yokohama en 2002. La obra de este artista es una permanente reflexión sobre la experiencia más negativa y también más representativa de la civilización del siglo 20: los campos de concentración y los aparatos de exterminio humano. Es también la expresión de una existencia sometida al confinamiento que el artista padeció como prisionero de guerra. “El inconsolable sentimiento de pérdida y la creciente desolación eran tan insufribles que me sumergí enteramente en la pintura... — escribe este artista. — Quería pensar las posibilidades y el infinito futuro de hacer arte”.<sup>10</sup> De esta negatividad del dolor, el aislamiento y la desesperación son portadores en estas obras de Miyazaki, lo mismo que en las de Beuys, en primer lugar, sus materiales. El yute, las maderas quemadas, los yesos de texturas quebradas y los colores químicos deteriorados por el uso confieren a sus cuadros y esculturas la presencia inmediata del wreckage industrial y del campo militar. El artista reduce además su repertorio formal, los colores y las técnicas de sus cuadros y esculturas a sus expresiones más elementales y precarias. Su arte merece en esta medida el nombre de primitivo, en el mismo sentido en que se ha hablado del primitivismo de otros significativos grandes artistas del siglo 20, de Villa-Lobos a Asger

<sup>8</sup>Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften*, t. 7 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996) pp. 476. y s.

<sup>9</sup>Peter Szondi, *Celan Studies* (Stanford: Stanford University Press, 2003), pp. 27. y ss.

<sup>10</sup>Miyazaki Shin, *I Want to Sing Songs of Joy* (Yokohama Museum of Art, 2002), p. 12.

Jorn. La expresión de la desolación y la angustia en estos cuadros y esculturas de Miyazaki es por ello tanto mas intensa. Pero también ponen de manifiesto su dimensión opuesta: una presencia humana a través de su ausencia líricamente transformada, y la dignificación de la vida a través de los mismos materiales e instrumentos que la degradan. La alienación extrema fuerza la expresión poética de Miyazaki a una interioridad radicalmente incomunicada. Y es esta misma disrupción interior de la existencia la que resalta con tanta mayor intensidad su contrario: *Songs of Joy*, el goce del ser, que el artista define como último sentido de la obra de arte. La pobreza de los materiales exalta por sí misma la expresividad de sus texturas y la sensualidad de sus colores. Y el contraste entre el sufrimiento extremo y el ritmo y la armonía compositivas pone de manifiesto una solidaridad simpatética con el existente humano y una relación mimética con lo real que envuelve al sujeto y el objeto de la experiencia estética en una gozosa unidad sensible y espiritual.

\*