

# Capítulo 1

## LAS COSAS NO SON LO QUE PARECEN: ACLARANDO EL PUNTO DE PARTIDA

John Dewey, un fenomenólogo norteamericano muy pragmático (como no podía ser de otra manera), decía que “la función moral del arte es eliminar los prejuicios, retirar de los ojos las capas que les impiden ver, apartar los velos de la rutina y la costumbre, perfeccionar el poder de percibir”. En su momento, ninguna de estas afirmaciones parecía especialmente comprometida. Y, sin embargo, hay algo en ellas que con el tiempo ha acabado siendo profundamente político. Algo que quizás Adorno, uno de los grandes *gurús* del formalismo, ya había intuido. De hecho, *El arte como experiencia* de Dewey fue el primer libro de estética que Adorno se leyó...

Y de repente nada es lo que parece: un formalista preocupado por lo político leyendo a un fenomenólogo que no parece tener, en principio, el menor potencial político y que, sin embargo, lo tiene; pero, por otro lado, los mayores nombres del formalismo (Greendberg a la cabeza, pero no solo) renunciando de mil maneras distintas a lo político y, al mismo tiempo, metidos hasta las rodillas en la política<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La distinción entre la política y lo político la establece muy acertadamente Chantal Mouffe en su libro *En torno a lo político* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007): la política es el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana, mientras que lo político es el contexto conflictivo de ese orden porque es una dimensión de antagonismo (disenso, diría Rancière) de las sociedades humanas. Es en realidad la misma diferencia que establece Rancière cuando, en *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago de Chile, Palinodia, 2005), describe a la policía como aquello que estructura el espacio sensible que caracteriza los cuerpos que lo componen, mientras que la política es la conjunción de actos que formalizan una propiedad suplementaria, un lugar de desacuerdo entre la repartición de bienes de la comunidad y sus distintos dispositivos. La política surge cuando los excluidos que no son contados como parte social, denuncian la injusticia de la igualdad que funda a la sociedad democrática, instituyendo el litigio. Es decir, la política de Rancière se acercaría a lo que para Mouffe es lo político pero con una mayor insistencia en la voz de los excluidos.

Cualquier persona que lea esto sentirá la tentación de renunciar a entenderlo. Al fin y al cabo, son cosas del arte... Y, sin embargo, como muy bien sabían los actores implicados, importan más de lo que parece porque de lo que están hablando en realidad es, por supuesto, del arte pero con él y, de alguna manera, gracias a él, de cuestiones que tienen no sólo que ver con nuestro contexto (con como pensamos o no nuestro contexto), sino también (y quizás más importante) con cómo y de qué manera somos capaces de mirarlo, de verlo y sólo entonces de empezar a pensarlo. En cierto modo también, con la cuestión de si nuestro contexto se deja ver “en realidad”.

Intentemos, entonces, aclarar algunas primeras cuestiones como, por ejemplo, qué es un formalista. Tal y como se ha entendido siempre en las metodologías al uso de la historia del arte, un formalista es aquel historiador o espectador del arte que trabaja analizando la obra desde el punto de vista formal: su estilo, sus colores, sus pinceladas, si es pintura, su tallado o vaciado, si es escultura, su composición, etc. Todo eso le permite situar la obra en un periodo histórico concreto e incluso adjudicar su ejecución a un artista determinado. El formalista es, pues, un *experto* con un *ojo* espectacular que le imbuye de una sabiduría y una seguridad en lo que ve propia del profesional que es. La cuestión es: ¿cómo es el ojo de ese experto? O, por olvidarnos un poco de los historiadores del arte: ¿cómo es el ojo de cualquier espectador de una obra de arte, de una propuesta artística?

Un formalista contestaría que es un ojo neutro (sin deseos, sin pulsiones, sin ideologías), un ojo que está ahí para contemplar, para admirar la obra de arte (esa obra hecha obviamente por un genio, del que nos ocuparemos más adelante), y para contemplarla/admirarla sin contaminaciones políticas o personales porque eso es lo que merece la obra de un genio: que nos ocupemos exclusivamente de ella, con toda nuestra atención/admiración, sin distracciones, porque ella es una creación “desde la nada” (*ex nihilo*), en todo su esplendor, belleza y originalidad. La pregunta es: ¿cómo se llega en la modernidad a esta relación con el arte? Habrá que empezar desde un poco más atrás.

## **1. Clement Greendberg o cómo el formalismo se apropia de todo el arte**

Recapitulemos un poco antes de llegar a Greendberg. Para Hegel, por ejemplo, la Historia del Arte había sido una manifestación sensible del espíritu lo que dio lugar a una interpretación del arte según la cual lo importante en una obra era sobre todo su contenido. Esto se puede comprobar claramente en toda la historia del arte anterior al siglo XIX que dependía abiertamente de reyes, iglesias y rituales, pero algo bastante parecido está

sobrevolando también las obras de David y su compromiso con la Revolución francesa, de Courbet con su nada disimulado realismo de corte más o menos “socialista”, o de Delacroix con *La Libertad guiando al pueblo* y Gericault con *La balsa de la Medusa*, todos ellos con temas reconocibles y, sobre todo, comprometidos, temas que forman parte de las más profundas convicciones políticas de los artistas. Lo espiritual en ellos, el concepto, es más importante que la forma, su aspecto sensible. Esta, desde luego es importante (no hay más que ver los cambios de factura entre David y Gericault, por ejemplo) pero no supone un cambio de paradigma ya que se sigue moviendo en los límites de la narrativa vasariana, en los límites de la mimesis.

Según esta concepción hegeliana del arte, éste se subordina a otro tipo de actividades intelectuales, fundamentalmente literarias, políticas y filosóficas. Y es precisamente en este punto donde la filosofía de Kant cobra sentido como base de una explicación de lo artístico como actividad autónoma (de reyes y ritos, de todas esas actividades intelectuales que la subordinaban) y de la experiencia estética como experiencia de lo formal (experiencia sensible) en los objetos artísticos. En este terreno todo comienza en un Kant que está empezando a trabajar con la idea de un arte autónomo. El primer ejemplo de “una belleza” que menciona Kant en su *Crítica del juicio* es el del palacio; de hecho, él habla del “palacio que veo frente a mí”. Para Kant, en la medida en que el palacio es el sujeto de mi capacidad de juzgar, sin tener en cuenta cualquier pensamiento que yo pudiera albergar acerca de su función y propósito, el único punto de referencia posible para mi capacidad de juicio reflexivo es mi propio estado de ánimo, a saber, mi sentimiento de placer o displacer. Por eso es en este ejemplo donde se dilucida por primera vez el concepto de “desinterés” y a la luz del vasto derroche de mano de obra que implica la construcción de los palacios, ese desinterés no es un logro político menor, mucho menos en el otoño de 1790 cuando se publicó la primera *Crítica* y ciertos palacios estaban bajo sitio. Porque, de hecho, poniendo interés, el palacio puede ser visto como un ejemplo precisamente a la inversa: la no finalidad social con un fin indudablemente político, es decir, demostrar quién manda. Naturalmente Kant no es ajeno a todo esto pero considera que los palacios son ejemplares en su belleza precisamente porque siguen siendo bellos a pesar de la aristocracia que los ha mandado construir. Y ahí se para; nunca va más allá de esta sugerencia y nunca hace lo que parece que sugiere: admitir que toda estética es política pero olvidarse del tema.

Y, a pesar de que Kant nunca da ese paso, su teoría va a ser fundamental para Clement Greenberg, el gran patriarca de la modernidad, el que llevó la idea de autonomía del arte a unos extremos políticos que ni Kant ni Adorno (como luego veremos) hubieran contemplado, y contra el que todo el mundo del arte después de 68 se revolverá. Clement Greenberg nació en Nueva York y fue el crítico más influyente de la pintura abstracta norteamer-

ricana. Su pensamiento se puede resumir a partir de dos de sus más importantes publicaciones: en un primer momento, en *Hacia un nuevo Laocoon* de 1940 aparece ya lo esencial de su propuesta. Se trata de una apología del arte abstracto basada en la tendencia histórica de cada una de las artes a concentrarse en su propio medio: la escultura a ser escultura, la pintura a ser pintura... Y así, frente al dominio de una literatura que surtía de temas a la pintura y la consiguiente confusión de las artes en el siglo XIX, la vanguardia representa la afirmación de la autonomía de las diferentes artes. El ideal moderno de pureza consiste en reducir cada arte a su rendimiento sensorial específico. Por eso la pintura abstracta es la más pura. Carece de cualquier alusión que no sea la propia pintura. No hay tema, ni literario ni de ningún otro tipo.

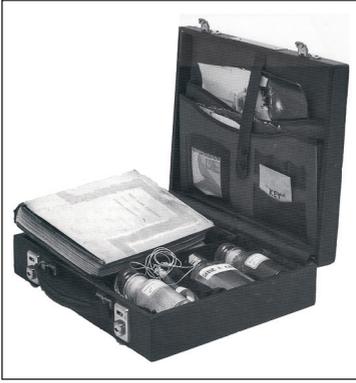
Y en un segundo momento, en su ensayo *Modernist Painting* de 1960 Greenberg enmarca esta tendencia en una tradición cultural iniciada por la autocrítica kantiana de la razón: el uso de los medios propios de una disciplina para criticarla y así atrincherarla al final en su área de competencia. Para justificar su existencia el arte y cada arte en particular, ha de probar que tiene algo único que ofrecer. La modernidad es entonces un proceso de depuración: las artes figurativas se van desnudando de todo lo ajeno o superfluo, de lo que no es consustancial al medio: ante todo de la imitación y lo literario. Al final, por ejemplo, la pintura se reduce a tres cualidades: el carácter plano del soporte, la forma del soporte que condiciona la imagen, las propiedades físicas de los pigmentos (color y textura). Nada de contenido. El tema de la pintura es la propia pintura que además queda priorizada sobre cualquier otra forma artística.

Merece la pena que desarrollemos algunas de estas ideas y sus consecuencias para poder ver claramente la reacción que habrá a partir de los años sesenta frente a ellas. En realidad lo que hace Greenberg es crear una gran narrativa del arte moderno que sustituya a la narrativa vasariana que llevaba desde el Renacimiento imponiendo su paradigma a todos los modos de producción de la pintura, el lugar en el que se desarrolla el arte por excelencia desde Vasari hasta el fin de la modernidad. La modernidad marca un punto de inflexión en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, sin embargo, las condiciones de la representación se reinterpretan como centrales, de aquí que el arte, como hemos dicho, en cierto sentido se vuelve su propio tema. Ya hemos visto que este fue exactamente el sentido en que Clement Greenberg definió el asunto. Pero, ¿quién fue el primer pintor modernista? O, mejor, ¿quién desvió el arte de la pintura desde su agenda representacional hacia una nueva agenda en la que los medios de representación se vuelven el objeto de la representación? Para Greenberg es Manet y aquí precisamente es donde empieza su narrativa. La historia de la

modernidad va desde Manet y los impresionistas hasta Cezanne, los cubistas, el arte abstracto, etc... Y así, paso a paso, Greenberg construyó una narrativa de la modernidad que iba a reemplazar a la narrativa de la pintura representacional tradicional definida por Vasari. De este modo, el cambio desde el arte "premoderno" al arte de la modernidad fue el cambio desde rasgos de la pintura mimética a no mimética. Eso no significa que la pintura tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino solamente que sus rasgos representacionales fueron secundarios en la modernidad, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista. Con todo esto Greenberg se convierte en el mayor narrador de la modernidad y, si el crítico norteamericano hubiera estado en lo cierto, sería importante señalar que el concepto de modernidad no sería meramente el nombre de un periodo estilístico que comienza en el último tercio del siglo XIX (como el manierismo, el barroco o el rococó), sino que estaría marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia del arte.

Lo cierto es que, visto así, hay algo muy poderoso en esta visión histórica que plantea Greenberg. Su mayor mérito es, desde luego, el haber percibido la historia posvasariana como una historia de autoexamen (basándose en Kant) y el identificar al modernismo con ese esfuerzo de poner a la pintura (y en realidad a cada una de las artes) en un fundamento inmovible derivado del descubrimiento de su propia esencia filosófica. Pero la verdad es que a Greenberg al final se le cuestionaron muchas cosas: su alejamiento de lo político, su priorización de la pintura, y, dentro de ella, de la pintura abstracta, su rígida definición de lo que es arte y no es arte, el tema de la contemplación desinteresada...en fin, prácticamente todos los pilares sobre los que había construido su narrativa de la modernidad.

Los mismos artistas cuestionaron el modo en que entendía el arte. A finales de agosto de 1966, John Latham, que estaba trabajando como profesor de arte en la St. Martin School of Art, sacó de la biblioteca la colección de ensayos de Clement Greenberg titulada *Arte y Cultura*. Ayudado por uno de sus estudiantes, el que luego sería el conocido escultor británico Barry Flanagan, organizó una fiesta misteriosamente titulada *Still and Chew* en su casa. A medida que iban llegando sus amigos, Latham les animaba a arrancar y posteriormente masticar páginas del influyente libro del prestigioso crítico norteamericano. "Cuando sea necesario", les decía irónicamente, "escupid el producto en una palangana". Cuando ya habían masticado y escupido cerca de un tercio del libro y lo habían convertido en un montón de masa blanda, Latham lo amasó en una bola, lo sumergió en una solución que tenía un trece por ciento de ácido sulfúrico y lo dejó hasta que la "solución" se convirtió en azúcar. Entonces neutralizó los restos con bicarbonato sódico, introdujo levadura en la sustancia con el fin de crear un "preparado" y lo dejó burbujeando. Sin embargo, después de tan laborioso trabajo, la acción de Latham no había terminado. Durante cerca de un año (hasta fina-



John Latham, *Still and Chew*,  
1968-1969.

les de mayo de 1967) el “preparado” del libro de Clement Greenberg estuvo “burbujeando gentilmente” en su casa, hasta que recibió una carta de la biblioteca en la que le decían que un estudiante necesitaba urgentemente el libro. Latham echó entonces su masa destilada en un recipiente de cristal al que etiquetó como *Arte y Cultura* y lo devolvió. A la mañana siguiente lo expulsaron de su trabajo en la escuela. La carrera docente de Latham tuvo un abrupto final tras su encuentro con el arte, con la cultura y con Greenberg. Los materiales que constituyen *Still and Chew* se encuentran actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Así fueron desechando a Clement Greenberg. Al mismo tiempo que se le orillaba a finales de los años sesenta, la discusión entre un formalista, Theodor Adorno, y su amigo Walter Benjamin, empezó a ser revisada.

Y es que la postura de Greenberg y la de Adorno no tenían nada que ver. De hecho, cuando estaba en Nueva York, después de haber conseguido huir de la Alemania nazi, Adorno no deja de gastarse con estos formalistas una cierta ironía. En una carta a Benjamin, en la que le aconseja reanudar el contacto con Meyer Schapiro, le dice literalmente que “es un gran conocedor de sus escritos y es un hombre tan bien informado como ocurrente, aunque no precisamente escrupuloso cuando nos argüía, por ejemplo, con ánimo polémico, que tal y como él lo percibe su trabajo sobre la reproducción resulta conciliable con el método del positivismo lógico”. Luego añadiría, obviamente con la intención de salvar a Schapiro en el ánimo de Benjamin, al menos en lo que pudiera, que “políticamente Schapiro es un trotskista activo”. Muchos lo eran en ese entorno y, aunque todo esto luego cambiara y mucho, en ese momento Adorno todavía podía permitirse “estar entre los suyos”. Pero nos estamos yendo por las ramas.

Decíamos que no parece que la posición de Adorno sea exactamente la misma que la de Greenberg. Porque a Adorno sí que le interesaba la política y quería una autonomía para el arte que se basara en el hecho de que los propios impulsos estéticos de una propuesta artística fueran, en sí mismos, políticos; ya veremos cómo. Que sus mal llamados “herederos” facilitaran, a partir de esta “estética negativa”, que el arte fuera cada vez más mercancía (algo al parecer inevitable en un entorno capitalista) y que, en consecuencia, cada vez sirviera más a los intereses de un capitalismo en plena batalla por asentarse como opción principal frente a cualquier otra, es algo a lo que en principio Adorno sería ajeno. De hecho, Adorno critica abiertamente y sin problemas la idea de “el arte por el arte” y no duda en

citar al Sartre que señaló con razón que el principio de “el arte por el arte” (que en Francia prevalecía desde Baudelaire, de la misma manera que en Alemania prevalecía el ideal estético del arte como correccional moral) fue aceptado por la burguesía como medio de neutralización del arte con el mismo agrado que en Alemania se integró el arte en el orden como aliado enmascarado del control social. Porque para Adorno la idea de belleza que el principio de “el arte por el arte” establece, eliminaría como una molestia todo contenido más acá de la ley formal, por puro sentido aristocrático, como el Jugendstil, por ejemplo, que se acaba quedando enredado en el destino del “ornamento inventado” en su recaída en la “mera coseidad”, en palabras del filósofo alemán.

## 2. La discusión Benjamin/Adorno: empezando a poner los problemas sobre la mesa

Entonces, si Adorno no quiere centrarse en la “belleza” tal cual o en el “arte por el arte”, ¿a qué se refiere cuando habla de autonomía y cuál es realmente la base de su discusión con Walter Benjamin? Y, ya puestos, ¿por qué nos importa tanto? ¿qué temas importantes para nosotros se abren en esa discusión?

Empecemos por el principio. Y en el principio, y quizás siempre, el problema es el mercado. De hecho, Benjamin dice literalmente en el *Libro de los Pasajes*: “Los inconformistas se rebelan ante el hecho de entregar el arte al mercado y se agrupan en torno al estandarte del *arte por el arte*”. *El arte por el arte*, es decir una teología negativa del arte en la forma de arte puro, tan contrario a sus planteamientos como, ya lo hemos visto, a los de Adorno, aunque de maneras distintas. La base de cualquier idea del *arte por el arte* es, de manera natural, la forma, una forma sin contenido y, por lo tanto, sin condiciones políticas. Y, sin embargo Adorno cree que la forma puede ser en sí misma política. Y pone ejemplos. La literatura sobre el adulterio, sin ir más lejos, en pleno apogeo desde mediados del siglo XIX a comienzos del XX, apenas se comprende tras la disolución de la pequeña familia burguesa y el relajamiento de la monogamia por lo que queda condenada a la literatura vulgar de las revistas ilustradas. Excepto *Madame Bovary*, porque esta novela es capaz de unir un lenguaje perfectamente elaborado con las mejores pretensiones sociales de la novela realista que habían perdido los folletines. Es decir, sus intereses “de contenido” sólo se salvan por una forma en sí misma interesada. Y lo mismo le pasa al *Guernica*, un cuadro que, y cito literalmente, “mediante su construcción inhumana adquiere esa expresión que lo agudiza como protesta social más allá de todo malentendido contemplativo”.



John Constable, *El estanque de Branco Hill, Hampstead, con un niño sentado en una loma de arena*, 1925.

Esto es fácil de entender si pensamos como algunos pintores, como los impresionistas<sup>2</sup>, por ejemplo, pero también paisajistas como Constable son capaces de solucionar determinados problemas en una forma bella, de alguna manera evasiva. Tras la reanudación de las hostilidades entre Francia e Inglaterra en mayo de 1803, hubo un periodo de guerra prácticamente ininterrumpida entre ambas potencias hasta Waterloo. En los dos países la población pobre urbana y

rural sufrió enormemente el impacto de estas campañas. El sistema de impuestos directos del gobierno inglés, destinados a financiar la guerra, exprimió a las ya empobrecidas gentes de pueblos y ciudades, y las estrecheces derivadas del bloqueo continental empujaron a las clases trabajadoras incluso a asaltar almacenes de alimentos.

Nada de esto aparece en los cuadros de Constable, unos cuadros que subliman el mundo rural inglés hasta haberlo convertido en paradigmático. Los patronos ingleses de Constable eran la nobleza provinciana y sus suplicientes profesionales. En resumen, al igual que el mismo pintor eran *tories* rurales que proclamaban las ventajas del campo sobre la vida urbana y que veían en sus granjas y propiedades el ideal de armonía social y estabilidad. Nada de conflictos, entonces, ni en el tema ni, por si acaso, en la forma. El empleo de conceptos como “armonía” y “belleza” es propio de las clases dominantes de todas las épocas como atributos ontológicos del arte y desde allí el arte colaboraría con el pensamiento ideológico en esa mistificación capaz de sublimar aspiraciones sociales y personales, deseos, desplazando hacia lo imaginario las necesidades reales de la sociedad.

Frente a esto Adorno pedirá lo que llamará una “forma dialéctica”<sup>3</sup>. Lo explica a través de la música de Schönberg, una música que, para él, expre-

---

<sup>2</sup> A este respecto sería muy interesante ver el tema titulado “Torturas impresionistas” de Miguel Ángel García en *Los discursos del arte contemporáneo*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, pp. 67-86.

<sup>3</sup> Es cierto que esta idea de “forma dialéctica” será utilizada también por los formalistas americanos para justificar, de alguna manera, su alejamiento de lo político. Cuando Alfred Barr analiza el objeto social del arte, y en particular del arte abstracto, apunta intencionadamente cómo se había enfrentado éste a los dictadores de la Rusia comunista, la Alemania nazi o la Italia fascista. El mismo Schapiro duda y no llega a precisar en qué debía consistir un arte socialmente consciente apuntando la posibilidad de que los artistas abstractos sean considerados como “históricamente progresistas” simplemente por ser abstractos.

saba negativamente las contradicciones del mundo burgués, pero no las resolvía en tonalidades armoniosas. Schönberg era dialéctico no sólo porque iluminaba las contradicciones, sino sobre todo porque era capaz de desarrollarlas hasta el final, sin sublimaciones. Sería muy fácil desarrollar aquí el ejemplo de Courbet, pero es preferible echar un vistazo a una propuesta mucho más actual que nos ayudará, además, a dejar esbozado otro de los debates fundamentales que se abren desde Adorno, un debate en el que todavía estamos inmersos.

## 2.1. Sobre determinadas imposibilidades

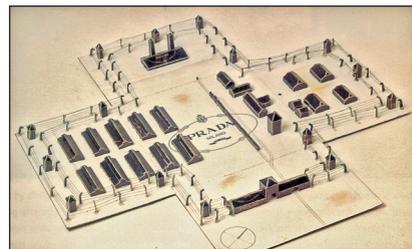
En este contexto resulta interesante mirar una propuesta que, en principio, podría estar en las antípodas de los intereses de Adorno. Se trata de *Myra*, un acrílico de más de cuatro metros de alto por poco más de tres de ancho, realizado por Marcus Harvey en 1995. A este enorme lienzo, que evidentemente apuesta por la representación, no se le puede negar la belleza y, aunque su tema es terrible, ya que se trata del retrato de una enfermera, Myra, que cometió crímenes con niños, el pintor no ha querido jugar con la fealdad. En esta propuesta el horror nos mira desde la belleza misma, de hecho, desde una belleza algo frívola, muy cercana al Pop...si no fuera porque, en lugar de con pinceladas, todo el retrato se construye con las huellas de las manitas de niños. Si Adorno defendía la forma dialéctica aquí la tiene, pero si defendía también, como hizo en *Crítica de la cultura y la sociedad*, la idea de que ya no es posible hacer poesía (arte) desde Auschwitz, de que, al fin, el arte debe ir a negro,



Marcus Harvey, *Myra*, 1995.



Zbigniew Libera, *LEGO Concentration Camp*, 1996.



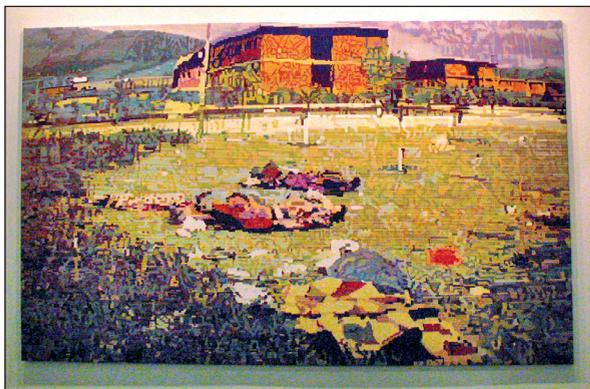
Tom Sachs, *Prada Death Camp*, 1998.

aquí tiene también una extraña respuesta. Como la tiene de nuevo en las propuestas de Tom Sachs o Zbigniew Libera, que sí hablan directamente de la Shoah.

Es cierto que Adorno, después de conocer los poemas de Celan, matizó esta frase y en un ensayo aparecido en 1967 reflexiona sobre ella aceptando que no da en el blanco puesto que hacer arte después de Auschwitz es posible y continúa siéndolo, aunque lo que no puede concebirse es un arte “divertido”. Lo “divertido” no es en este contexto simplemente lo “jocoso” en oposición a lo “serio”, sino que se refiere, sobre todo, a lo que pretende plasmar bellamente incluso los acontecimientos más horribles... casi como un bálsamo. Pero Adorno se olvida de que la representación no tiene por qué ser bella, que puede ser, como vemos en Sachs o en Libera, simplemente cínica, pero cínica, como querría Sloterdijck, a la manera de los cínicos antiguos. Es cierto que las propuestas de estos dos artistas resultan desagradables pero, si lo pensamos, no son más cínicas que una película como *La vida es bella*, que a todo el mundo encantó, incluido el Papa, y en la que un padre judío juega con su hijo en un campo de concentración nazi como si eso fuera posible, como si ese modo de supervivencia hubiera estado ahí, disponible. E, insisto, a todo el mundo le encantó, le reconfortó esta película. Toda nuestra época es cínica. Benetton, sin ir más lejos, sabe mucho de todo esto. Entonces, ¿quién es el cínico? ¿el que apuesta por consolarse a través del cine o el que se ríe abiertamente de todo este sinsentido? Sloterdijck explica muy bien la diferencia en el capítulo “El cinismo y la insolencia” de su *Crítica de la razón cínica*. En el antiguo cinismo (*kynismos*) griego, el de Diógenes, había una insolencia fundamental, una forma de argumentar con la que el pensar serio, hasta el mismo día de hoy, no ha sabido qué hacer. Es el cínico que ríe tan fuerte e indecorosamente que la gente fina mueve la

cabeza porque su carcajada proviene de las entrañas. No todos los cínicos son iguales y es probable que solamente a partir de cinismo se puedan poner diques al cinismo.

Pero nos estamos alejando del tema. Myra salió mil veces en los medios de comunicación como salieron también las fotografías que Simeón Saiz pasa a óleo sobre lienzo en sus cuadros siempre pixelados.



Simeón Saiz, *Cadáveres de presos muertos en los bombardeos de la OTAN contra la cárcel de Istok (Kosovo), mayo, 1999, 2010.*

No representar el horror puede ser, sin duda, una decisión ética, pero puede ser también una autoprohibición, como ha señalado Ranciére. Por eso es importante el modo en que entran en juego las manitas de los niños como pinceladas conformando desde el trauma la belleza, o cómo entran en juego las pinceladas como píxeles de los medios de comunicación conformando desde la distancia, desde la protección, la belleza. Es en la forma donde la representación es capaz de rompernos, en esto tiene razón Adorno. Es en la forma, llevada hasta sus últimas consecuencias, donde el arte tiene su posibilidad, su pertinencia, o su imposibilidad, su impertinencia, cuando está gobernado por la retórica. Pero esa forma no tiene por qué concretarse en la pintura. La mayoría de las veces su pertinencia está en una puesta en escena que, desde su impertinencia, busca nuestra afectación...o nuestro enfado.



Alfred Jarr, *El lamento de las imágenes*, 1994-1998.

En una parte de su proyecto sobre *El lamento de las imágenes*, Alfred Jarr presenta un cubo metálico con una caja de luz blanca en una de sus caras como referencia a la omisión de imágenes (entendida como que no es que no haya imágenes sobre un acontecimiento determinado, sino que hay muchas imágenes que son siempre la misma imagen). En la cara opuesta hay una puerta donde una línea de luces verdes o una cruz de luces rojas indican al visitante si puede acceder o no al interior de la estructura porque la intención es que el espectador asista a la proyección desde el principio. En el interior hay una pantalla en la que se va proyectando un texto que cuenta la historia de una fotografía: la que hizo Kevin Carter a una niña sudanesa famélica acosada, al parecer, por un buitres.

El texto en blanco sobre negro comienza narrando la historia del fotógrafo desde que nace en 1960 hasta que se convierte en fotoperiodista. Cuenta, entonces, el momento en que Carter se desplaza al sur del Sudán



Alfred Jarr, *El lamento de las imágenes*, 1994-1998.

a cubrir la hambruna de 1993 y se encuentra con la escena que reproduce la fotografía. Carter, según se narra, esperó durante veinte minutos a que el buitre abriera las alas antes de hacer la imagen. En este momento, dos focos de luz descargan un flash frente a la mirada del espectador y la fotografía de Carter (una de las más famosas del fotoperiodismo) aparece en la pantalla durante un breve momento. El texto continúa contando la historia: la imagen se publicó en el New York Times y le valió a Carter un montón de críticas por su actitud "pasiva" ante la escena: parece que prefirió hacer la foto antes que ayudar a la niña. Y le dedicó su tiempo. En 1994 el fotógrafo recibió el Premio Pulitzer por esta imagen y se suicidó poco tiempo después. La fotografía forma hoy parte de la colección que ha sido comprada por Corbis.

Esta es más o menos la historia que reproduce la instalación de Jarr, que no está haciendo, como pudiera parecer, una simple defensa de la imagen y del fotógrafo, sino que sobre todo está señalando al espectador que se siente amenazado por la fotografía (dolido, impotente) y entonces decide criticar al fotógrafo como un modo de defenderse. No ha podido evitar que la imagen le afecte y, convencido de que no puede hacer nada al respecto porque no estaba allí (como si estos asuntos fueran así de simples), decide atacar a la persona que le ha puesto esa imagen delante, a aquél que sí estaba allí (testigo/autor de lo que vemos), sólo por hacerle mirar una imagen capaz de dolerle.

Entonces, al final, y volviendo al tema que nos ocupa después de ver cómo los artistas dan vueltas al veredicto adorniano, la pregunta que procede es: ¿cuál es la función del veredicto adorniano cuando su resultado, y Adorno tenía que sospecharlo, no iba a ser otro que más reconstrucciones, más representaciones sobre la Shoah? Quizás la respuesta habría que buscarla en el contexto del discurso sobre la situación del arte a la luz del fracaso de las vanguardias. Porque en realidad, condenar la poesía después de Auschwitz era algo más radical que cualquiera de los pensamientos anteriores en lo que se refería a la relación arte y violencia. De hecho, el veredicto parecía más bien una provocación que de alguna manera intentaba liberar al arte de su función de ser el representante de la violencia, de ser el medio para disolver la violencia en la retórica estética, algo a lo que los artistas, como vemos, no han dejado de dar vueltas.

### **3. Adorno sobrepasado: de la pérdida del aura a la mirada dispersa**

Pero volvamos al mundo del arte y las mercancías, el mundo en el que Benjamin y Adorno centraron su debate. Esa enorme preocupación de Adorno por la caída de la obra de arte en el mundo de la mercancía es llevada por Benjamin a un terreno mucho más definitivo para nosotros. Benjamin

empieza a mirar atentamente *la piel* de ese mundo pletórico de mercancías, el contorno fenoménico de éstas, en el que el engaño y la promesa se daban a sus ojos, cita. Fantasmagoría, espejismo, engaño, es ya la mercancía misma en la que el valor de cambio o la forma del valor encubre al valor de uso y fantasmagoría es el proceso de producción capitalista en su conjunto. En el capítulo primero de *El Capital*, en la parte dedicada a *El carácter fétiche de la mercancía y su secreto*, Marx se ocupa de esa transformación del trabajo humano en “apariencias de cosas”, en fantasmagorías. En el momento que un objeto se presenta bajo la doble forma de valor de uso y valor de cambio, evidente para el mismo Marx, se convierte en algo esencialmente abstracto, cuyo goce concreto es imposible. En eso consiste el “carácter fétiche” de la mercancía: en cuanto presencia es algo concreto, incluso tangible, pero al mismo tiempo es inmaterial e intangible, porque remite a algo más allá de sí mismo que no puede nunca poseerse realmente.

Todo el *Libro de los Pasajes*, en el fondo, tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios y, como no, de las exposiciones universales, la alta escuela donde “las masas aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio”, en palabras del filósofo alemán. Allí era donde Benjamin esperaba encontrar el “entramado expresivo” del siglo XIX. Por eso es “fantasmagórico” el brillo de que se rodea la sociedad productora de mercancías: un brillo que, si en realidad nada tiene que ver con la “apariencia bella” de la estética idealista, tampoco remite exactamente al carácter fétiche de la mercancía. Lo que, como ha señalado Jacobo Muñoz, nos pone en la pista del carácter idiosincrásico del concepto benjaminiano de fantasmagoría, a pesar de su deuda inicial con los conceptos de fetichismo y cosificación. Porque fantasmagorías son, para Benjamin, las imágenes mágicas del siglo, imágenes desiderativas de su colectivo, con las que éste compensa, a la vez que glorifica y transfigura, todo lo rudimentario del producto social como las heridas de ordenación social de la producción.

Esta “fetichización del objeto” era, en tiempos de Benjamin, muy evidente en los pasajes de París, pero en tiempos de Baudelaire lo fue en las Exposiciones Universales y allí, como ha señalado Agamben, el poeta ya se dio cuenta de que la mercancía había dejado de ser inocente. De hecho, una vez que la mercancía había liberado a los objetos de uso de la esclavitud de ser útiles, el límite que la separaba de las obras de arte se hacía extremadamente precario. Si a esto unimos la evidencia puesta sobre la mesa por Benjamin de que la obra de arte se puede reproducir, como cualquier mercancía, las veces que sea necesario, el límite desaparece al mismo tiempo que desaparece el aura, algo que Adorno no puede aceptar.

De hecho, lo que le interesa a Adorno es volver a poner en primer plano la autonomía del arte, pero esta vez desde la capacidad dialéctica de las

obras y no desde su carácter mítico, heredero de una filosofía idealista que Adorno cuestiona. Sin negar en ningún momento la autonomía del arte (a la que, como hemos visto, atribuye una cierta categoría mágica), es más reafirmando abiertamente, intenta llevar, de un modo cada vez un poquito más radical, su carácter dialéctico a un problema de técnica y forma. Ya lo había dejado caer cuando hablaba del Guernica. Se impone una explicación algo más tranquila.

Tanto Adorno como Benjamin creen sin fisuras en la capacidad del arte como forma de pensamiento, como forma de “iluminar” la realidad pero como una forma privilegiadamente realista de “iluminar” la realidad. El paradigma estético está fundado en una relación sujeto/objeto que es en sí misma dialéctica pero para Adorno la clave está, como ya hemos visto, en que no se resuelvan los antagonismos, lo que tiene un potencial político mucho mayor de lo que podría parecer a primera vista. Pero Benjamin, consciente del “rostro de Jano” que impregnaba su propia teoría, consciente de su ambivalencia entre la orientación teológica que debía a Scholem y el viraje marxista de la mano de Bertold Brecht desde 1929 (algo que exasperaba profundamente a Adorno), defendía otra cosa, otro modo de ser de la “imagen dialéctica”, como un “chispazo de luz” deudor tanto de la revelación mística como del gesto distante del teatro épico de Brecht, y alineado de alguna manera con un surrealismo que despertaba en Benjamin un interés nada disimulado.

Las posturas, muy resumidas, serían las siguientes: desde el punto de vista de Benjamin la reproducción técnica del arte puede convertirse, por razones que veremos más adelante, en un instrumento de emancipación que permita establecer una sociedad igualitaria o, al menos más democrática, aunque su consecuencia más inmediata sea la destrucción del aura de la obra de arte tradicional. Y aquí es donde entra Adorno, un Adorno aferrado en principio a una lectura que sólo parece querer ver en el texto de Benjamin una reflexión sobre esa “liquidación del aura” o “liquidación del arte tradicional”, del arte tal y como hasta entonces se había entendido. Por eso insistirá hasta el último momento en una autonomía del arte como atributo fundamental de las obras pero de unas obras que, dotadas de una cierta capacidad dialéctica, podrían apelar desde ahí a la política. Hemos visto ejemplos. No vamos a insistir en ello.

Por su parte, la tesis principal del ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* expone cómo hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un nivel que, por un lado, había convertido en su objeto al conjunto de las obras de arte (que ahora se reproducían con toda facilidad) y, por otro, había conquistado, por medio del cine y la fotografía, un lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes. Pero “hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en

que se encuentra”, su aura. Es decir, el hecho de que sea única, lo que supone una experiencia ante/en ella difícilmente comparable a la que se tiene ante una reproducción. Esto es absolutamente indiscutible en el caso de una catedral gótica, por ejemplo, pero también podría serlo ante un cuadro como *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano cuyo valor expositivo en el Museo del Prado ha “sustituido” su valor en el ritual de poder para el que fue creado y al que debe, precisamente, su autenticidad, simplemente porque ahora se encuentra en otro ritual de poder diferente.

La definición benjaminiana del aura como “la aparición única de una lejanía, por cercana que esté” entiende su origen en el valor de culto de la obra de arte. Es decir, para Benjamin, la sociedad burguesa moderna se relaciona con las obras de arte a partir del viejo concepto de valor de culto ahora sustituido por el concepto de autenticidad. No es su situación en los rituales de poder de Carlos V lo que hace para nosotros valioso el Tiziano, sino el hecho de que es auténtico, una autenticidad capaz de llegar hasta nosotros, aunque no únicamente como una huella del pasado. “La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de materia a lo que históricamente testimonia”. Si fuera sólo una huella del pasado nos haríamos fácilmente con la obra, nos agenciaríamos de ella, pero hay algo más, algo único, un “aura” tan imbuido de estética idealista que consigue que sea la obra la que se apodera de nosotros. Esa autenticidad, ese “aura”, es precisamente lo que queda dañado con la reproducción técnica.

Frente a todo esto Adorno defiende la autonomía del arte frente al valor de culto y, desde su valor de autenticidad, propone la vieja contemplación como una “resistencia a la colaboración” con el mundo de la mercancía porque opta, y eso nos podría recordar a Rancière, por una “praxis liberada del hechizo del trabajo”. Autónoma, al fin, del culto y del mercado aunque tenga el aura dañado. De hecho, va mucho más lejos. Esa protesta contra el carácter de mercancía en realidad supone desaparecer en la obra, dejarse consumir por ella y “quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco”. Para Benjamin, sin embargo, cuando la obra se hace autónoma con respecto al rito y el culto su función social resulta transformada enteramente: “y en lugar de fundamentarse en el ritual pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber, la política”, una posición que la alejará en cierto modo del mundo de las mercancías para incluirla en un contexto bastante más complicado.

De nuevo, vayamos por partes siguiendo un precioso estudio de Diarmuid Costello, titulado *Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy*, en el que la idea de aura se revisa para problematizar la pérdida de la experiencia de la contemplación y entender como un reto la nueva forma de experiencia dispersa que nos propone la ciudad. Pero antes de enfrentar la experiencia dispersa es importante entender que el déficit de la experiencia de

la contemplación conlleva inevitablemente el peligro de perder algo fundamental para Benjamin, la humanidad de la mirada, la experiencia de que lo que miramos nos mira, una experiencia que Didi-Huberman vuelve a proponer sin reservas. Sigamos a este autor en la lectura de una obra cuya forma no puede ser más simple, una obra minimal, un cubo de Tony Smith titulado *Die*. Estamos ante un artista que, como todos los demás minimal, en principio buscaría un “objeto tautológico”, un objeto que remita a sí mismo, ajeno a cualquier discurso de tipo iconográfico o iconológico, y ajeno, por supuesto, al ilusionismo que todavía eran capaces de percibir en las obras de Rothko o de Pollock. Por eso su propuesta es una figura geométrica simple construida de manera industrial. Pero las cosas pueden no ser tan sencillas. Desde el principio de su ensayo sobre *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman sostiene (y argumenta) que al acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en cierto sentido, nos constituye. Seguimos a vueltas con la experiencia porque, al final, lo que vemos nos mira en el mismo sentido que a Stephen Dedalus, en el *Ulyses* de James Joyce, todo lo que mira (el mar en este caso) le devuelve la mirada de su madre moribunda. Y entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. Por eso cuando Didi-Huberman se para a pensar con la obra de Tony Smith se da cuenta de varias cosas. De entrada, la obra tiene una *presencia* y frente a ella, por mínima que sea, tenemos que tomar una postura. Nuestro *ver* se inquieta. Eso es lo que saben hacer las imágenes del arte. Nada más que eso y nada menos que eso. Y en esa inquietud notamos la latencia de la obra: su medida, los 1,82 metros, nos permiten recordar la escala humana y, desde allí, el volumen de un féretro. Ha convocado a la muerte, más cuando la relación imaginaria de esta obra con determinados monumentos antiguos es relativamente fácil. Su título,

como no, juega con las palabras y *die* es, al mismo tiempo, una palabra que tiene consonancia con el pronombre personal *yo* y que es el infinitivo, pero también el imperativo, del verbo “morir”. Es, además, el singular de *dice*, dados, y en ese momento brinda una descripción nominal elemental, sin equívocos, del objeto: un gran dado negro, simple en su forma pero poderosamente mortífero. Una experiencia que, sin duda, encantaría al Adorno que pensaba en el aura como “reflejo de lo humano” que se objetiva en las obras de arte.



Tony Smith, *Die*, 1962.

Lo cierto es que deshumanizar lo que miramos, aunque sea un simple cubo, abre una puerta a la barbarie y, con ella, a la posibilidad de deshumanizar al “otro” (que ya no nos mira) acercándonos peligrosamente a lo que Benjamin se refirió como “contemplar nuestra propia destrucción”. De nuevo vayamos por partes. Lo primero y fundamental es entender el aura como algo que depende, entonces, de la percepción del sujeto más que del objeto al que normalmente se le otorga ese calificativo. La propuesta de Tony Smith no sería en sí misma aurática y es la mirada de Didi-Huberman, que permite una mirada de vuelta, la que se lo atribuye. Y esto lo cambia todo porque el aura, entonces, es una cuestión de experiencia y una experiencia muy concreta que requiere un modo de percepción muy específico: la recepción contemplativa. De acuerdo con lo que representa la recepción contemplativa, el sujeto penetra en la obra, se identifica con ella, con lo que representa, se recoge, se sumerge en ella. Está claro que esto es una manera metafísica de representar la recepción (su modelo es la disolución del místico con Dios) pero, también parece claro, por otra parte, que expresa una experiencia real, experiencia que, como explicaremos más adelante, Ranciére no desprecia tan a la ligera. Lo que parece que no acaba de entender Adorno es que a Benjamin le preocupa que se pierda inevitablemente esta contemplación en términos de deshumanización, debido a las circunstancias perceptivas que nos impone la ciudad moderna, pero que eso no significa que debamos perder de vista el reto político que supone el nuevo modo de percepción que en tiempos de Benjamin se estaba estrenando.

Podríamos compartir con Adorno algunas de sus críticas al vanguardismo, incluso el hecho de que el mismo concepto de vanguardismo «tiene algo de la comicidad de la juventud envejecida», como dijo en su *Teoría Estética*; o también podríamos compartir alguna de sus defensas, como su defensa de los ismos frente al peligroso esquema de la individuación moderna. Pero lo cierto es que las consecuencias de este planteamiento han sido devastadoras para él y se ha cuestionado su concepto de “autonomía del arte” de mil maneras distintas, no todas ellas justas y, desde luego, no todas ellas fructíferas. Adorno defiende la “autonomía del arte”, no hay duda, pero desde luego no del modo en que lo harán los formalistas. No se trata de defender la autonomía del arte exactamente como la defiende Adorno, pero tampoco debería tratarse de eliminar sin contemplaciones algunos asuntos que este filósofo plantea y que, lo queramos o no, todavía están sobre la mesa. No se trata sólo de la forma dialéctica en el arte sino de la posibilidad planteada varias veces de una cierta capacidad disminuida del “arte político”. Todos estos asuntos serán retomados, más adelante, por otros pensadores a los que difícilmente podremos acusar de “formalistas”. Ya los veremos.

En cualquier caso hay un asunto que de ninguna manera salva a Adorno. Parece evidente que tanto para él como para Benjamin, la experiencia

es la cuestión principal, aunque sólo Benjamin es consciente de hasta qué punto esta experiencia está enormemente afectada en la ciudad moderna, de hasta qué punto es irrecuperable, por mucho que se empeñe Adorno y, lo que es peor, todos esos pretendidos “herederos” suyos que acabaron mandando el arte al terreno de la mercancía. Porque ése es el error de Adorno: no aceptar el reto, como hizo Benjamin, de nuevas posibilidades políticas para la percepción.

Y es exactamente en este sentido en el que está muy bien traído el ejemplo de una película de Charles Chaplin, asunto sobre el que Benjamin se extiende bastante en su texto sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. No menciona ninguna película en concreto pero yo, cuando leo la primera redacción, no puedo dejar de pensar en *Tiempos modernos*. El interés del trabajo del actor se hace fundamental porque, dice literalmente, “ante el aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar su humanidad durante la jornada de trabajo. Y, por la tarde, esas mismas masas van a llenar los cines para vivenciar como el actor cinematográfico se toma la revancha en nombre de ellas al no sólo afirmar su humanidad (o lo que a ellas tal les parece) frente al aparato, sino el hacerlo útil para su triunfo personal”.

Quizás por eso la masa, que adopta una actitud conservadora frente a las obras cubistas de Picasso, por ejemplo, al considerarlas incomprensibles, frente a una película de Chaplin es capaz de responder con una cierta actitud progresista. En este caso en el público se unen el gusto por mirar y su condición de conocedor, lo que sin duda ayuda a alimentar su capacidad crítica aunque, como muy bien señala Benjamin, eso no incluya su atención. Y es que el público tiene una función crítica, pero sin duda una distraída. Y aquí empiezan las ambigüedades. De hecho, la noción de dispersión es especialmente huidiza en Benjamin. Habla de ella en varios textos pero destacan, para nosotros, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y el *Libro de los Pasajes* en el que, a partir de la figura del *flâneur*, se convierte en un concepto fundamental, aunque no siempre bien visto. Es cierto que, en algún momento, para Benjamin hay una cierta visión negativa de la dispersión que encontramos, por ejemplo, bien expuesta en los fragmentos referidos al fetichismo de la mercancía, especialmente en las exposiciones universales y la industria del entretenimiento, en el *Libro de los Pasajes*. Lo que hace es una asociación de la dispersión con un abandono complaciente dentro de la multitud y con una cierta disposición a dejarse manipular por el aparato.

Pero, como ha señalado Michael Jennings en *Walter Benjamin y la vanguardia europea*, aquí entra también en juego la teoría benjaminiana de la experiencia que, con su defensa del shock violento como un movimiento liberador, da una oportunidad a la mirada dispersa y nos permite ver aquello que Benjamin buscaba en todos sus textos: el corazón de las cosas a partir de su piel, es decir, las condiciones que estructuran y oscurecen nuestra

habilidad para comprender el mundo.

Echemos una mirada a esta propuesta de Uklanski, una propuesta que de entrada parece que está pidiendo un vistazo rápido y casi panorámico. Cuando nos encontramos en una sala repleta de fotografías de actores como



Uklanski, *Los nazis*, 1998.

George Mikell (en *Victory*, dirigida por John Huston), Jan Englert (en *Złoto Dezerterow*, dirigida por Janusz Majewski) o Robert Duvall (en *The Eagle Has Landed*, dirigida por John Sturges), caracterizados como los mandatarios nazis a quienes encarnan en algunas de sus películas, nuestra mirada ya no se distrae. De hecho, si estuvo distraída durante la recepción de alguna de aquellas películas, ahora está obligada a trabajar con lo que eso supuso: no darse cuenta, en primer lugar, de cómo la industria del cine ha aprovechado bien el tema, muchas veces sin problemas éticos al reducir todo a la épica de la guerra convirtiendo así a los generales nazis en protagonistas cercanos a mitos; y, en segundo lugar, como la imagen que nosotros tenemos de esos militares está más cerca del producto del cine, empezando por su apariencia física, que a cómo podían ser realmente, asunto que, al parecer, no nos había preocupado demasiado. Demoledora, entonces, crítica a las películas, sutil anotación a la mirada distraída de la que habla Benjamin.

El caso es que no se trata solo de ese culto a las estrellas que fomenta la explotación capitalista del cine y que la fuerza a conservar una magia que desde hace mucho tiempo sólo es la brillante evidencia de su carácter de pura mercancía. Ojalá. La realidad es que esta magia no es posible sin el culto del público, sin una cierta condición corrupta de ese público con el cual el fascismo puede trabajar. La liquidación del arte, como hemos esbozado en el epígrafe anterior, tenía su correlato en la liquidación del individuo (su deshumanización). Por eso Adorno afirmaba que lo positivo, es decir, el progreso tecnológico en la producción masiva, era en realidad lo negativo: la audiencia masiva en lugar de experimentar la música o el cine, lo consume como un objeto fetichizado, cuyo valor, una vez más, está determinado por el cambio y, en el peor de los casos, por la política. Esto es lo interesante de la propuesta de Uklanski: en el cine del capitalismo el culto a las estrellas y una cierta condición, no diríamos corrupta pero sí desde luego adormecida del público, puede llegar a permitir que los símbolos del fascismo se extiendan a sus anchas. Y con ellos todo lo demás. Es lo que tiene la desatención.

Y, sin embargo, todavía hay algo a lo que podemos sacar partido. Esos pasajes en los que el lujo industrial del siglo XIX, con sus corredores de vidrieras y sus diversas atracciones, están, ya lo sabemos, dedicados a la “distracción que transfigura la mercancía”, pero en su entorno hay también una vivacidad fantasmal: tienen rostro y ese rostro está compuesto por los “harpas” y “deshechos” del siglo XIX, por los *restos*. Para entender todo esto bien hay que empezar por darse cuenta de que, en este concepto de recepción distraída, es fundamental la distancia que Benjamin pone con respecto a Bertold Brecht. Para Brecht la dispersión, la distracción, tiene que ver con la evasión del mundo real, de sus problemas, dice, que el público experimenta en el teatro burgués. Pero para Benjamin no, como es evidente en la figura del *flâneur* (y también en cierto modo en la del jugador y en la del coleccionista que tanto le interesan también en el *Libro de los Pasajes*). Estos tres personajes apuntan a una concepción bastante más compleja que la de Brecht en lo que se refiere al problema de la dispersión. Porque en realidad, lo que Benjamin está proponiendo no es una simple y evidente descripción cuando afirma que la recepción en la dispersión se hace notar con insistencia en todos los ámbitos del arte y que es además un síntoma de un cambio profundo en la “apercepción” humana. Lo que está proponiendo Benjamin es un desafío. El mismo que, como acabamos de ver, atañe al actor. La recepción en la dispersión está condicionada por la tecnología moderna y para que esa recepción tenga éxito se ha debido alcanzar un dominio bastante avanzado de ciertas tareas. Del mismo modo que el actor es capaz de poner el aparato al servicio de su triunfo sobre el aparato mismo salvando así su humanidad, el desafío para el espectador es apreciar “los valores de la dispersión” en un nuevo tipo de aprendizaje que tiene que aprender a vérselas con el shock para hacerse con una nueva percepción crítica, abierta, agitada...conmocionada.

El mundo del trabajo en serie alinea a los individuos. Aceptado. El cine, en la relación que el actor tiene con la máquina preserva una cierta humanización pero, lo que es más importante, en su modo de pasar ante los ojos de un público distraído, en los sucesivos shocks de su montaje, acepta el reto de trabajar con esa dispersión. Desde ahí es desde donde el arte puede empezar a replantearse el terreno de la estética ya, al fin, lejos del idealismo. Por eso la afirmación programática de Benjamin en la mismísima primera página de su ensayo: se trata de plantear una tesis “...sobre las tendencias evolutivas del ámbito del arte en las presentes condiciones de producción (...). Por eso sería erróneo subestimar el valor de conflicto de estas tesis. Éstas dejan de lado buen número de conceptos tradicionales –como creatividad y genialidad, estilo y valor de eternidad, como también forma y contenido–, conceptos cuya aplicación incontrolada (y de momento difícilmente controlable) viene a llevar a la elaboración del material objetivo poseído en sentido fascista. Los conceptos que siguen, introducidos por primera vez en la teoría del arte, se distinguen claramente

de otros por ser completamente inutilizables para los fines propios del fascismo...”. Obviamente, si aceptamos como reto trabajar con la “recepción dispersa”, de la que siempre es capaz de aprovecharse el fascismo, como hemos pensado ya gracias al trabajo de Uklanski, la inutilizaríamos para sus fines, y la hacemos “utilizables para la formulación de las exigencias revolucionarias en la política del arte”, un arte que, si lo pensamos tal como Benjamin parece que lo pensaba, se alejaría definitivamente de los hasta ahora eternos términos de la estética idealista para empezar a afrontar otros nuevos.

#### 4. Las revueltas del 68 y el mundo del arte

Como todo el mundo sabe, 1968, el año de la “revolución” de mayo, es un año fundamental para las revueltas estudiantiles, festivas en el mundo francés, sangrientas en la plaza de México. Todo empezaría en la Universidad de Nanterre, ubicada en un suburbio industrial del oeste de la ciudad, con la protesta de unos cuantos estudiantes contra la prohibición de entrar en los cuartos de las chicas. Pero no se trataba sólo de las obsoletas normas de comportamiento. Factores como el modelo de enseñanza –basado en clases magistrales y en la acumulación gratuita de conocimientos–, los recursos materiales y la oposición a la intervención militar en Vietnam habían entrado en el discurso. El clima social había ido calentándose ya entre los meses de enero y abril, alentado por textos como *De la miseria del estudiante* de Guy Debord.

Entonces el epicentro del conflicto se traslada a la Sorbona, en el corazón de París. A partir del 5 de mayo se producen choques con la policía, cada vez más violentos. Cuando el rector Roche recibe el 10 de mayo a una comisión de tres jóvenes, se ve incapaz de satisfacerles, porque sus reivindicaciones son tan gaseosas como el propio movimiento; Cohn-Bendit declara al salir: “No hemos entablado negociaciones; sólo le hemos dicho al rector que lo que está ocurriendo en las calles es que toda una juventud se expresa contra un cierto tipo de sociedad”. El momento crítico llega cuando una parte de la sociedad –del arzobispo de París a los cineastas reunidos en Cannes– se solidariza con los revoltosos de la Sorbona. El 14 de mayo se declaran en huelga los obreros de Sud-Aviation en Nantes y en pocos días el paro general se extiende como una mancha de aceite.

Pero no fue sólo en la Sorbona o en Nanterre, ni tampoco sólo en Francia, ni en Mayo, ni en 1968. Fruto de un mismo espíritu, tendríamos que analizar la llamada Primavera de Praga, el movimiento por los derechos civiles encabezados por Martin Luther King y las movilizaciones contra la guerra de Vietnam en EE.UU., o las protestas estudiantiles de México acabadas

en matanza<sup>4</sup>. Por su parte, Alemania e Italia verían cómo grupos de extrema izquierda y de extrema derecha recurrían al terrorismo como fórmula para acabar con el Estado. China en cambio viviría su particular Revolución Cultural apoyada en un escrupuloso sistema de matanzas y encarcelamiento, algo que se suponía desconocían los jóvenes europeos que formaban grupos maoístas. Sin duda, 1968 fue un año crucial para la historia contemporánea de los países desarrollados. Incluso en la recalcitrante España de Franco, las contradicciones entre el viejo régimen y la sociedad se hacen patentes en la Universidad Complutense, donde más de cinco mil jóvenes se reúnen para escuchar al cantautor catalán Raimon y luego avanzan en una protesta organizada hasta el centro de Madrid.

Podríamos detenernos en muchos de estos sucesos pero, por alguna razón, lo que ha quedado instalado en la memoria con más fuerza son los acontecimientos ocurridos en París durante mayo de aquel año. Lo cierto es que quizás fue, como han dicho muchos, una revolución sin programa, sin plan, sin resultados a corto plazo, pero nadie puede negar que fue un momento de importantes cambios sociales y epistemológicos. De hecho, es la época de los últimos románticos: los hippies, la contracultura, los primeros análisis por parte de Debord a las “sociedades del espectáculo”... En el asentamiento de esta nueva conciencia política, social y cultural, diversos intelectuales ejercieron un gran protagonismo, a la vez que apuntaban a nuevos modelos de sociedad. Herbert Marcuse, Wilhelm Reich y Jean Paul Sartre, con un pensamiento impregnado de cuestiones como la pérdida de la identidad, la dictadura de la racionalidad, el control estatal, la manipulación de la cultura o la cultura de consumo, serían intelectuales muy presentes entre las barricadas de París.

Herbert Marcuse, al que algunos consideran el ideólogo oficial de mayo del 68 era leído por Daniel Cohn-Bendit y la mayoría de sus colegas rebeldes. Para Marcuse, el ser humano vivía en represión, infeliz y ajeno a sí mismo. El origen de la represión no era sino los dictados de la sociedad, que llevaban al rechazo de los instintos y que, bajo la apariencia de la libertad

---

<sup>4</sup> En México, octubre del 1968 vería una de las peores matanzas que se recuerdan. Era el año en que el país celebraba los juegos olímpicos, pero las miradas estaban puestas en los acontecimientos de Praga y de París y en las noticias que venían de Vietnam, donde se vivían los peores momentos de la guerra. México vivía una fuerte inestabilidad política, producto de la crisis económica, y desde agosto se sucedían importantes manifestaciones públicas debidamente represaliadas por un gobierno que no estaba dispuesto a empañar su imagen en fechas tan señaladas. Sin embargo, las protestas continuaron encabezadas por los grupos estudiantiles. El 2 de octubre, en la Plaza de Tlatelolco se congregaron más de 50.000 estudiantes. La represión no pudo ser más atroz. De las calles convergentes apareció el ejército y comenzó la matanza. Las tropas dispararon indiscriminadamente a la multitud y se calcula que más de 400 estudiantes murieron en la encerrona. Muchos de los cadáveres fueron quemados y el mutismo se impuso sobre lo acontecido aquel día.

—en el caso capitalista—, escondía un rígido control sobre el individuo mediante la manipulación del lenguaje —publicidad e información—, de las artes y de la cultura en general. Esta manipulación, unida al confort y bienestar que el sistema proporcionaba al individuo, disimulaba las contradicciones y desigualdades y evitaba cualquier tipo de duda sobre su idoneidad.

Wilhelm Reich, quien intentaba conciliar el psicoanálisis con el comunismo, sería famoso por sus teorías sobre el sexo y por su apoyo a la liberalización de la mujer. Quien llegase a crear un centro para la investigación de la energía del orgasmo —que él consideraba la energía primordial del universo y que intentaba aislar y medir— sería conocido por su reivindicación de una sexualidad libre, creadora de nuevos sistemas de relación social que pondrían en jaque el papel de la familia tradicional. La represión sexual, en su opinión, no era sino otro aspecto de la opresión capitalista para asegurarse individuos sumisos.

La actitud de Jean Paul-Sartre sería incluso más radical, encarnando en todo momento el papel de intelectual comprometido con todas las causas progresistas de su época. Convencido de que era mejor ensuciarse las manos “de mierda y de sangre hasta los codos”, como afirmó en *Las manos sucias*, que posicionarse en el inmovilismo y el confort del que se considera por encima de los acontecimientos, su participación en apoyo del movimiento estudiantil de París sería intenso. Para Sartre, la soledad que producía la sociedad de consumo derivaba de un sistema en el que los individuos eran tratados como piezas intercambiables en un universo funcional. La revolución que observaba aquellos días era portadora de una fuerza antiautoritaria derivada de una verdadera comunicación entre seres humanos.

Como es lógico, hubo también cambios que afectaron a la producción y a la recepción del arte recuperando, de muchas maneras distintas, el viejo debate entre Adorno y Benjamin que acabamos de ver e incorporando otras muchas posibilidades para pensar en lo artístico. En este terreno, el pensamiento revolucionario del Mayo francés se plasmaba a través de grafitis y carteles que inundaron las calles parisinas. Medios económicos portadores de mensajes muy claros que incitaban a la reflexión sobre el sistema y a la continuación de la revuelta.

Para el diseño de los carteles, realizados su mayoría en el “Taller popular” de la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Decorativas, los jóvenes estudiantes contaron con el apoyo de artistas que se sumaron a la lucha entusiasmados con su espíritu y convencidos de que el



Cartel de Mayo de 1968,  
Taller Popular, París.

papel del arte en la sociedad debía ser comprometido y político. De hecho, como ya sabemos, el debate sobre la misión del arte tuvo en la década de los sesenta una especial importancia. Las teorías según las cuales el arte debía ocuparse en profundizar sobre sus propias posibilidades expresivas y formales empezaban a demostrarse agotadas, inútiles y profundamente capitalistas. Distintos movimientos artísticos comenzaron a preguntarse sobre la naturaleza del arte, a preguntarse por qué algo puede definirse como arte y cuál es exactamente su relación con la vida cotidiana, qué capacidad tenía para transformar la sociedad, para intentar hacer un mundo mejor.

Al margen de ingenuidades, esta sería la postura, por ejemplo, de la llamada Internacional Situacionista, un movimiento artístico e intelectual cuya visión especialmente lúcida sobre la sociedad estaría muy presente en las consignas parisinas. Para los situacionistas el arte no era una actividad separada de la vida, sino todo contrario: la vida en sí debía ser un arte (de ahí su empeño en crear “situaciones”). Sólo así el individuo podría acabar con la servidumbre de la vida capitalista y encontrar la libertad, como manifestaba Guy Debord, sin duda uno de los personajes más influyentes en la revuelta de París. En su opinión había que acabar con el arte tradicional e incorporar los valores artísticos directamente a la vida cotidiana, dando lugar a un arte anónimo y colectivo.

En este punto es importante comprender cuál fue en realidad la pulsión que las viejas vanguardias imprimieron en los nuevos modos de hacer críticos con el “mundo del arte” y los conceptos estéticos heredados del romanticismo. No se trataba tanto de que la obra se expandiera hacia el interior (la subjetividad de la abstracción) o el exterior (la vida social), como del simple hecho de que muchos artistas deseaban *desartistizarse*, una pulsión, por cierto, con un largo recorrido en el siglo xx. La belleza se convierte en objeto de maltrato por parte de la mayoría de los artistas y es sustituida por otras cualidades nuevas de carácter negativo como la fealdad (Azara, 1990; y Eco, 2011), lo informe (Krauss, 1997), lo abyecto (Bataille, 1997; Kristeva, 1988) o lo inmaterial (Lippard, 2004; Lyotard, 1985).

“Desmaterialización” fue el término que empleó la crítica Lucy Lippard en 1973 para describir un tipo de práctica artística que tiene el concepto como motor y como acción en aras de perturbar el sentido de la experiencia estética, tan defendida por Adorno. La desmaterialización del arte promueve que el discurso y el accionar del arte abandonen su espacio endo-gámico para insertarse en los circuitos generales de la vida, cuestionando así, una vez más, el proceso de mercantilización de la cultura e integrándose en los entornos sociales en donde los enunciados están cargados de hipotecas comunes. En 1981, en *Hot Potatoes*, insistirá en el tema: “Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte (...). Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se

engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer solo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas solo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte”.

#### 4.1. *La producción del arte: algunos precursores*

En la producción del arte aparecen muchas actitudes nuevas que iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas, pero que tienen importantes precedentes. Ya antes a Dada y al Surrealismo, se habían unido en los cincuenta las propuestas de Piero Manzoni, de Yves Klein o de Alberto Greco, Fluxus y sus conciertos, la apuesta situacionista por la deriva, el hecho de que intenten interrumpir el ritmo habitual de las ciudades, apropiarse de los lugares. Después, ya en nuestro arco cronológico, Ana Mendieta, Eva Hesse, los povera italianos, Beuys en Alemania, Helio Oiticica o Lygia Clark en Brasil. Y tantos otros, y tantas otras. Muchas cosas han cambiado en las obras de estos artistas: la preocupación por el lenguaje, la desaparición del autor, la presencia del espectador como vector integrado en la obra, la insistencia en el proceso, la apertura hacia la acción, el cuerpo, el comportamiento... Poco a poco lo iremos viendo.



Piero Manzoni, *Consumo de arte dinámico por el público, devorar el arte*, 21 de julio de 1960, Studio Filmgiornale Sedi, Milán.

Lo importante es que todos ellos buscaban en los objetos y en el entorno, en las acciones y en las situaciones, una posibilidad de que lo espontáneo, lo vivo, resistiera a una sociedad en creciente racionalización. Buscaban un arte nuevo, otro modo de expresión, que se alejara del mercado y se acercara a la política, un arte que volviera a tener contenido de uno u otro modo.

Es imposible, en este texto, abarcarlos a todos con detenimiento. Nos detendremos solamente en algunos ejemplos que nos darán una idea de sus modos de producción, sus formas de hacer. El 21 de julio de 1961 Manzoni presenta en la Galería Azimut la acción *Consumo de arte dinámico por el público, devorar el arte*. La tarjeta de invitación incluía el siguiente texto: “El 21 de julio de 1960 a las 19 horas está Vd. invitado a colaborar directa-

mente en el consumo de las obras de Piero Manzoni". Sentado en una mesa, Manzoni hierve huevos en un pequeño recipiente, y cuando están duros los marca con la huella del dedo pulgar impregnado en tinta de un tampón de oficina. Una vez que los huevos tienen la huella del artista, son entregados al público para que los coma. La acción duró unos setenta minutos, durante los cuales el público y el propio artista consumen los 150 huevos con la huella de Manzoni, entrando de esta forma en comunión física y psicológica con el arte. A pesar de ser anunciada y figurar entre las exposiciones de la galería Azimut, que cerró sus actividades precisamente con ésta, la acción tuvo lugar realmente en el Studio Filmgiornale Sedi de Milán, donde podía ser filmado y fotografiado en mejores condiciones. De hecho, existe una



Piero Manzoni, *Merda de artista*, colección particular, 1961.

película rodada por Giampaolo Bellone y Piero Finochi, así como una serie de fotografías de Giuseppe Bellone. En el flujo de las variadas especulaciones sobre un nuevo modelo de relación entre el arte y el público, que incluye la participación del espectador en el *happening*, Manzoni conduce la obra a un punto de máxima proximidad con el espectador: el objeto de arte entra literalmente en el cuerpo del mismo y, como cualquier otro alimento, es digerido y aporta nutrientes al mismo tiempo que lo nutre también desde un punto de vista inmaterial, porque es arte. Es más, su dimensión de ceremonia es eucarística: el pintor realiza la transubstanciación del huevo en obra de arte en una suerte de extraña "misa" en la que Manzoni hierve

huevos, imprime en ellos la huella de su pulgar y los da al público como si dijera: "Tomad y comed todos de él, este es mi arte". La ironía de Manzoni sobre lo que es el arte y, sobre todo, lo que es el artista como maestro todopoderoso de ceremonias está servida y llega a su culminación cuando en *Merda de artista* pone en venta directamente eso, su mierda, perfectamente enlatada y etiquetada.

Por su parte, Yves Klein, el "inventor" del famoso azul, empezó a proponer, a finales de los años cincuenta, exponer el vacío. La propuesta conocida como *El vacío* (y llamada por Klein *Estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada* o también, entre otros nombres, *Zona de sensibilidad*) no es una pieza reproducible, ni tampoco única, ni siquiera catalogable, sino un espacio ideal cuyas propiedades pueden ser trasladadas de un lugar a otro. Lo que puede ser repetido son las circunstancias del acontecimiento, las condiciones de la obra. Ésta toma el vacío como material de creación y, por consiguiente, no genera nada que pueda ser exhibido ni, por