



17
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

"MICROLOGÍAS."

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

GERARDO MEDRANO MEJÍA.

Director de Tesis: Mtro Aureliano Sánchez Tejeda.

MÉXICO, D F.

1998.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A mis padres.

A mis hermanos, incluyendo a Alfonso, Mario y Eduardo.

A mis maestros, de manera particular a mis sinodales por haberme brindado su apoyo, paciencia y comprensión, siempre de manera incondicional.

A mis tíos y primos.

A mis amigos colegas.

PREFACIO.

"La lógica no es independiente del contenido."

Max Horkheimer.

(*La imaginación dialéctica*, Jay, M. p. 105.)

La presente tesis es un conjunto de pequeños apartados escritos en un periodo de entre dos y tres años, los cuales redacté sumamente preocupado por tratar de comprender el complicado sistema del arte. Por otra parte, si bien estaba consciente de la necesidad de realizar un trabajo definitivo - como lo es una tesis de licenciatura - para titularme, en ningún momento me preocupé demasiado por darle una coherencia lineal: un día escribía sobre una cosa y al siguiente de otra que aparentemente carecían de conexión entre sí. No he de negar que sin saber con exactitud de qué manera se relacionaban, sospechaba la existencia de un nexo, pero nunca me presioné ni me presionaron, para encontrar cuál era ese vínculo; al ir acumulando poco a poco escritos y reflexiones, el *corpus* de la tesis fue apareciendo por sí mismo, nunca me impuse - ni se me impuso - ningún tema específico que debería desarrollar. Por este motivo, siento que la tesis fue escrita entre estas dos fuerzas de tensión, por un lado, una preocupación apremiante por el problema del arte, un interés muy grande que me hacía trabajar de manera diligente y acuciosa y por el otro, una relativa desidia. En pocas palabras, creo haber escrito la tesis de la misma manera en que Fernando Pessoa escribió su *Libro del Desasosiego*, "casual y meditado, con cuidado e indiferencia." (*Libro del Desasosiego*, Pessoa, F p. 276)

"arte" aún después de la crítica de Adorno al arte y la cultura.

Después de realizar algunas lecturas de estos autores, quedé plenamente convencido de que no podía atribuir todos los problemas a una sola causa, hacer eso hubiera sido participar en el creciente proceso de mistificación del arte, de tal manera que llegué a la conclusión de que no es posible aislar un problema que atañe a la producción artística y pretender que no existe relación alguna con ninguna otra cosa. Fue así como afortunadamente fracasé - mejor dicho renuncié - completamente en encontrar un único tema específico. Consecuentemente, la tesis terminó siendo un compendio de muchos escritos o ensayos que ya tenía hechos, ligeramente modificados o corregidos para darles un poco de coherencia pero sin que perdieran su carácter de unidad, hasta cierto punto organizados y sin estarlo del todo ya que cada uno conserva su carácter independiente, aunque algunos puedan estar relacionados en el orden en que aparecen y algunos otros quizá resulten un tanto disociados o con poca relación. Aun así, considero la presente tesis como un esbozo para un trabajo de investigación posterior que quizá resulte demasiado ambicioso, debido a su amplitud.

De cualquier manera y por parecerme un tanto estéril, hubiese odiado hacer una tesis en la cual supiera qué iba a suceder desde un principio, hubiese sido más o menos fácil hacer la tesis de la fetichización del arte, de su muerte, de su relación con los medios masivos, etc., es decir, una tesis "convencional", lineal y con un tema específico, sin embargo, es el carácter múltiple, diverso y quizá abstracto el que me interesa y atrae actualmente,

además, como decía, estoy convencido de que respecto al arte, existen una multiplicidad de cuestiones que están forzosamente imbricadas, por lo que resulta imposible reducir a una solución todos los problemas del arte, no existen pues, soluciones simples o reduccionistas.

Por otra parte y debido a su propia naturaleza, es un trabajo que no pretende demostrar nada. Quisiera con él, entender las complejas relaciones del artista con su medio, antes que afirmar nada o pretender presentar alguna solución posible; pretendo cuestionar(me) muchos de los hechos del quehacer artístico, es decir, preguntarse el porqué de los actos del productor: ¿Por qué hace tal obra? ¿Qué pretende con ella? ¿Cuáles son sus preocupaciones? ¿Por qué no produce de otra manera?, etc. "¿Cómo imaginar además una empresa artística - lo que actualmente se espera del arte - que no cuestionara hasta sus cimientos el punto de vista metafísico del operador?" (El *hombre de la calle ante la obra de arte*, Dubuffet, J. p. 184.) Es en este sentido, en el cual creo estar, como decía Jim Dine, más preocupado por los problemas que por las soluciones (Catálogo de la exposición *Arte pop*, Livingstone, M. p. 132.)

Todas estas preguntas nos conducen a las circunstancias y a la relación del sujeto y/o productor con ellas; en suma, "los hechos" a los cuales me referí anteriormente, no son más que dichas relaciones, el medio y a la manera en que actúa inexorablemente sobre el sujeto. Sin embargo, se debe tener en cuenta, que dicho análisis está en función de las circunstancias específicas del momento actual, que se desarrollan en un espacio y un tiempo específicos, aquí y ahora, es decir, que son históricas. Como estas relaciones

nunca son estables, se podría decir que este trabajo tiene un carácter de "inacabado", ya que se trataría de algo que está en proceso, en constante transformación y renovación; en resumen, tendría más bien un carácter de algo "vivo". Por lo anterior, son notas para un trabajo que se estaría haciendo permanentemente. Bajo esta premisa, se comprenderá que las ideas vertidas, más que verdaderas, son funcionales u operativas, es decir, que su verdad radica en que me funcionen, por lo menos momentáneamente.

Entendido así, todo análisis devendrá forzosamente, por lo cual cabría aquí hacer la advertencia de que estas líneas tienen un carácter provisional, de ninguna manera pretenden ser "la verdad" estable e inmutable, no tratan de señalar algo y demostrar causas o consecuencias, si no que son reflexiones congeladas en algún momento para cristalizar alguna idea, para cuestionarla, desecharla o adoptarla mientras sirva, quizá para posteriormente retomarla en el primer caso, después de todo una "gran verdad quiere ser criticada, no idolatrada" como decía Nietzsche (Jay. M. *Op. cit.* p. 97.).

Este es uno de los principales motivos del carácter fragmentario y disperso de la tesis, como un rompecabezas de reflexiones e ideas que se iría armando poco a poco. Además, ¿cómo enfrentarse a una realidad fragmentada, dispersa y polifacética como la actual, sino es por distintos frentes, cuando ya no es posible una macroteoría englobadora de todos los fenómenos y que indefectiblemente conducía a dogmatismos? Ahora, solamente es posible una teoría formada por micrologías, por fragmentos y detalles

Dada mi manera de trabajar, gran parte de los apartados que integran la tesis - así como mis trabajos plásticos - están en muy distintos niveles de abstracción: algunas reflexiones surgen a partir de sucesos reales y vividos, casi de anécdotas; otros apartados parten de las teorías, de ahí su carácter más abstracto, consecuencia de esto es que también sean distintos en su nivel de relativa objetividad y profundidad. Incluso, algunos apartados y siguiendo aquella idea de Nietzsche, quisiera que funcionaran como *pars destruens*, como interferencias o contradicciones intencionadas.

"Ahora bien, el error, por ser expresión de la idiosincrasia de un pensador individual, e incluso de un instrumento individual, de un observador individual, e incluso de un instrumento individual de medida, depende de las circunstancias, de los fenómenos o teorías particulares que uno quiere analizar, y se desarrolla según formas altamente inesperadas. El propio error es un fenómeno histórico." (*Contra el método*, Feyerabend, P. K. p. 9.)

Por este motivo puedo decir que he hecho el presente trabajo sin temor a equivocarme, no porque esté completamente seguro de la certeza de mis afirmaciones, sino porque es al error a lo que quiero enfrentarme para aprender de él.

Muy probablemente muchas de mis ideas sean contradictorias en algunos momentos, pero de esas contradicciones son las que trato de encontrar y seguramente muchas me han pasado desapercibidas, ya que para mí son fundamentales estas cuestiones problemáticas o contradictorias.

Consideraciones sobre el método.

"No hay en la pintura "problemas" separados, distintos, ni cambios realmente opuestos, ni "soluciones" parciales, ni progreso acumulativo, ni opciones irrecuperables. No hay nada que le impida a un pintor volver a uno de los recursos que ha abandonado, haciéndolo por supuesto, hablar de otra manera."

Maurice Merleau-Ponty.

(*Estética*, Osborne, H. p. 146.)

"Es propio de la escritura detenerse y comenzar desde el principio cada frase."

Walter Benjamin.

"No sólo el movimiento de las ideas forma parte del pensamiento, sino también su detención."

Walter Benjamin.

(*Metafísica de la juventud*, Benjamin, W. p.p. 29-30.)

Una intención o mejor dicho, preocupación - casi inconsciente - de la estructura inicial de la tesis, es el método. Tanto el método filosófico de la inmanencia - no se puede partir más que del objeto - como el de la trascendencia - nada más existen las ideas - son inexorablemente determinantes. Esquemmatizando, reduciendo y polarizando al máximo, podemos decir que el método inmanente desconfía de todo lo inasible, de la abstracción de las ideas, les niega ser reales pues no existen objetualmente, por lo tanto, carecen de objetividad; el trascendente dice que los objetos y los sentidos nos engañan, nos impiden, como un velo, ver la realidad. (Cfr.

Lecciones preliminares de Filosofía, García Morente M. p.p. 31-32.)

Cada uno, dentro de su propia lógica, nos lleva a conclusiones convenientes y aceptables dentro del mismo sistema, pero que a la luz del otro

método resultan increíblemente limitadas. Un método va de aquí para allá, el otro de allá para acá, sin embargo, en el camino, ambos se desentienden de cuestiones que por su propia naturaleza deben ignorar. Ambos son limitados y parciales, parcelarios. Ningún método es "objetivo", todo método es ideológico, por lo tanto ningún método nos conducirá a aprehender lo objetivo.

No creo en métodos infalibles, de hecho, considero que si en la producción artística la metodología está extremadamente imbricada con la forma - son un todo indiferenciado - , es imposible para un "artista joven" - como yo -, que está en una etapa formativa, poderse apegar ciegamente a un sólo método, es más, me propongo lo contrario, algo "que bien podría llamarse irreverencia sistemática. Con eso quiero decir, el deseo, la insistencia en probar la lucidez, la importancia y sobre todo la verdad, de cualquier idea que solicite nuestra adhesión, cualquiera que sea su categoría, ya provenga de la tradición, o de algún eminente contemporáneo, o de la que es con demasiada frecuencia la más seductora e irresistible de las fuentes, nosotros mismos: y, si la hallamos defectuosa, a rechazarla sin más trámite." (Osborne, H. *Op. cit.* p. 215.) Me propongo adoptar para después cuestionar, poner a prueba, afirmar o desechar, "proceder contrainductivamente además de inductivamente" (Fayerabend, P. K. *Op. cit.* p. 21.), en pocas palabras, una "epistemología anarquista" (*ibid.* pág.12).

Por esto, el método tiene que devenir también junto con el resto de la obra, parafraseando, "a nuevas obras, nuevas metodologías"; creo que no puede existir una verdadera creación plástica sin un replanteamiento

metodológico, esto supone el desechar el método así como la posibilidad de su reafirmación, sin embargo, toda aquella reafirmación que no venga de un profundo cuestionamiento es falsa, ya que "ninguna teoría, ni siquiera la verdadera, está segura de no pervertirse nunca en locura el día en que se prive de la relación espontánea con el objeto" (*Crítica cultural y sociedad*, Adorno, T. W. p. 228.) es este el proceso de pensar el pensamiento y de cuestionar igualmente la praxis.

Resumiendo, no hay métodos infalibles - cuando digo infalibles es en el sentido antes mencionado, de aprehender lo real - puesto que el método se le impone desde afuera a algo - el objeto de estudio - que no lo tiene. Sin embargo, para hacer posible el análisis es necesario establecer, de manera aparentemente arbitraria, ciertos parámetros o premisas que conduzcan la investigación.

Premisas.

Los siguientes apartados tienen la finalidad de explicar las premisas o fundamentos que conducen este trabajo y que quizá puedan parecer adoptadas *a priori*, de manera caprichosa o aleatoria, pero que, sin embargo, resultan ser el producto o las conclusiones de la misma investigación, es decir que estas premisas, parámetros o puntos de vista del sujeto investigador, sin las cuales sería imposible cualquier investigación, son resultado del mismo trabajo: la investigación construyó su propio cuerpo teórico.

Contra la racionalidad formal.

La racionalidad formal es aquella en la cual desemboca la razón ilustrada y que se imbrica con la racionalidad instrumental, también producto del iluminismo. "La racionalidad formal se manifiesta en la tendencia irrefrenable a producir sistemas, unitarios y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento, sistemas que priman lo cuantitativo sobre lo cualitativo, la unanimidad frente a la pluralidad, y la coherencia frente a la dispersión... la razón formal está dominada por el principio de no contradicción". (*Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Bozal, V.; Ramírez, J. A.; Thiebaut, C., *et al.* vol. II. p. 153.)

Esta necesidad de sistematizarlo todo, es la que se plantea como *conditio* para la instrumentalización y la subsecuente aplicación por lo cual resulta ser la lógica idónea para la conversión del mundo en material de usufructo, para la explotación de todo lo existente, inclusive el hombre mismo. Es precisamente la mentalidad de aplicación de la racionalidad formal de todo sistema producido, la que la hermana con la razón instrumental, la cual se plantea a sí misma como objetiva, neutral respecto a los fines y por supuesto, sin segundas intenciones. Con esta pretendida objetividad, el iluminismo, él mismo como sistema, resulta ser absolutamente totalitario y excluye tachando como autoritario, locura o carente de dirección, todo aquello que carece de sistema, pues dificulta su aplicación.

Por otra parte, resulta del todo infundado asociar el irracionalismo o el antirracionalismo con ese término ambiguo que se le aplica sin más a toda

manifestación relativamente reciente que es el de posmodernidad; simplemente se trata de algunos pensadores que han retomado o hecho - con mayor o menor fortuna - críticas a la razón ilustrada y a sus secuelas.

De la incongruencia de separar teoría y práctica en el arte.

En mi caso, pienso que la distinción de hablar de una teoría y una práctica plásticas, como cosas separadas o estancas, carece de sentido, debido a que una va en función de la otra, es decir, que son complementarias, las considero como la misma y una sola cosa, que ninguna es sin la otra. A pesar de que por elaborar la tesis he descuidado la producción, mi objetivo es esta última ya que "la eficacia directa solo vendrá de la praxis" (*Teoría estética*, Adorno. T. W. p. 31.), sin embargo, no creo que sea posible una producción sin una fundamentación teórica que la respalde sólidamente, después de todo, "<<pensar>> implica <<hacer>>" (*Theodor Adorno*, Jimenez, M. p. 25.)

Debido a las analogías metodológicas que encuentro en ambas, la escisión entre teoría y praxis me resulta molesta y en mi caso, carente de sentido, ya que son partes difícilmente diferenciadas e indispensables de un todo - la producción -.

Del carácter histórico y temporal de las ideas.

"Cada periodo de tiempo tiene su propia verdad, aunque no haya una verdad por encima del tiempo."

Max Horkheimer.

(Jay, M. *Op. cit.* p. 116.)

Una de las cosas que desde el principio he tenido muy claras o quizá

me han sucedido, es el hecho de que todo planteamiento - tanto plástico como teórico - tiene la necesidad imperiosa de devenir. De esta idea derivan todos los problemas para realizar la tesis partiendo de un problema específico y su subsecuente resolución lineal. Desconfío profundamente de todos aquellos planteamientos que desde su formulación contienen en sí las respuestas como algo dado y cristalizado, quizá mi desconfianza se basa en la terrible cercanía entre la solución y la fórmula, la praxis y el *spleen*.

A todas las "soluciones" trato de encontrar su punto débil, los contras antes que los pros, retomando la frase de Nietzsche, trato de ver qué tanto funciona o qué tanto es "verdad" dicha solución. Es éste un proceso de constante cuestionamiento y verificación del pensamiento, forzando y tensionando la teoría al máximo, de traerla y llevarla a la práctica, poniéndola a prueba. En el momento en el cual la teoría - las *argumentaciones* - deje de tener relación con los fenómenos o acontecimientos - los *eventos* - es necesario modificarla o de plano eliminarla y construir otro cuerpo teórico. Al estar nuestro objeto de estudio en constante transformación, es lógico suponer que es indispensable el movimiento incesante de las ideas, el pensamiento debe estar en constante movimiento, por lo que tiene un cierto desarrollo. En resumen, "el material del pensamiento es material histórico." (*El hombre unidimensional*, Marcuse, H. p. 243.) Por esta razón me interesa más el movimiento de las ideas que la concreción o aplicación de ellas. El viaje y el recorrido teórico más que (llegar a) un determinado destino, la concreción de la idea en algo específico como querría la racionalidad instrumental.

El estilo.

Para bien o para mal, las artes plásticas carecen de una terminología específica o la tienen, pero todos pareciéramos ignorarla llamando indistintamente a las cosas, haciendo todo más confuso, v. gr., unidad y estilo.

Si bien, es cierto que el concepto de estilo tiene la acepción general de ser el conjunto de rasgos característicos y persistentes de la producción artística de una época o de un artista, es por lo pronto, el estilo de artista particular del cual me ocuparé.

En la escuela, la mayoría de los alumnos trabaja como burro de noria para "encontrar su estilo" y copian a Cuevas en sus deformaciones y en el uso del negro, a Cauduro en algunos efectos, y la temática de Arturo Rivera, por decir algo; realizan inconscientemente un caldo con los elementos de otros artistas dissociándolos de sus planteamientos plásticos, y cuando tienen un año trabajando de X forma, con X temática y con X materiales, se sienten comprometidos a continuar así porque ¿cómo van a cambiar de estilo ahora que tienen una "personalidad" y que están casi consagrados?, ¿quiénes serían si cambiaran de estilo todos los días?, es decir, que hacen una relación entre el concepto de estilo, la manera y las formas invariantes de la obra. Creen que el estilo son aquellas características de la forma reconocibles de un primer vistazo, las cuales hacen que se asocie inequívocamente la obra con el artista. Este tipo de ideas nos llevan irremisiblemente a la creencia de que el artista "hecho" y maduro, en pocas palabras, formado, es aquel que ha encontrado *un* estilo. El hecho por el cual se supone que se ve que ha

encontrado un estilo, es por la repetición de algunos de estos elementos, de la forma en que aparece una y otra vez, de la caída de la forma en cliché.

Definitivamente eso no es estilo, el estilo es cómo nos salen las cosas a pesar nuestro, aunque nosotros no queramos que fueran o salieran así; quizá, por extensión, el estilo pueda ser el producto de aquellas cosas en las que uno piensa y que quisiéramos que dejaran de atormentarnos y poder pensar en otra cosa. Si es así, el estilo no es algo que se pueda encontrar o descubrir - a pesar que muchos se lo fabrican -, sino algo que aparece irremediablemente y que no tiene la mayor relevancia por sí mismo.

Al respecto, me parece relevante la respuesta de Jim Dine a la pregunta de que si el estilo es una búsqueda consciente de la individualidad: "Supongo que sí. A mí me interesa el estilo, al menos como contenido, si consigue que el cuadro funcione. Esta es una trampa terrible para la gente que quiere tener un estilo. Si tienes estilo, eso significa que puedes seguir un sólo camino, pienso yo. Pero si tienes el arte, si lo tienes en tus manos y a tu disposición, el estilo será entonces un elemento que necesitas de vez en cuando. Lo que de verdad hace que un cuadro salga adelante eres tú mismo, es tu fuerza, es que la idea que quieres expresar sea tuya. En ese caso no tienes que preocuparte por el estilo." (Livingstone, M. *Op. cit.* p. 131.)

El estilo está en función con el contenido de la obra, es algo íntimamente relacionado con su estructura interna y nunca algo que se pueda aplicar desde afuera, cosa que hacen los que se "fabrican" el estilo. Entendido de ésta manera, el estilo no es más que un amplio *background* del cual el

artista puede echar mano cuando sea necesario, es aquí donde se relaciona estrechamente el estilo con la técnica - como lo hace Adorno (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p.p. 280-281.) - y con la historia del arte.

Por esto es errónea toda relación que se haga del estilo con la identidad del artista.

La unidad.

Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios
éste más ávido que aquél) es un hombre
(tan fácilmente uno se esconde en otro;
y, no obstante, cada uno siento todos, no escapa ninguno)
tumulto tan vasto es el deseo más simple:
tan despiadada mortandad la esperanza
mas inocente (tan profundo el espíritu del cuerpo
tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)

tan solitario y tan nunca el hombre solo
(su más breve latido dura un año terrestre
su más quietud lo lleva hasta la estrella más joven)
¿Cómo podría ese tanto que se llama a sí mismo Yo
atreverse a comprender su innumerable Quién?

E. E. Cummings.

(*Los grandes poemas del siglo XX*, Vallarino, R. trad. Octavio Paz. p. 186.)

La misma relación del estilo con la "personalidad" del artista, se hace con la unidad, es decir, que si tal autor tiene estilo, luego entonces su obra tiene cierta unidad; de igual manera, la unidad se debe a su estilo.

El problema es que por lo general, los artistas terminan falseando tanto su estilo como la unidad de la obra. Esto se debe fundamentalmente a las presiones del mercado: a la necesidad de que el autor produzca una obra

altamente particular y diferenciada - a la de otros autores - al igual que cualquier otra mercancía; para integrarse a éste mercado el autor se ve obligado a pintar el mismo cuadro una y mil veces mil, a la copia de sí mismo, al cultivo forzado de ciertas particularidades formales; de tal manera que lo que hace ya no responde a sus verdaderos intereses y necesidades plásticas. Aquí es donde vemos que la esfera del arte, pese a lo que proclama el irracionalismo, no queda exenta del concepto marxiano de trabajo alienado.

En lo personal, no me preocupa la unidad de mi obra, al contrario, como "artista joven" - *contradictio in adjecto* - me propongo una máxima expansión del campo de conocimiento en el terreno plástico. Algo así como lo que decía David Smith, de que "se esfuerza uno y se estira más allá de uno mismo, pero siempre es uno el mismo." ("David Smith: Hombre de hierro." Shirley, D. L. *Facetas*, Vol. 3. 1970. N°. 2. p. 64.)

De hecho, cabría analizar más detenidamente el concepto de unidad, ¿unidad conceptual, formal o técnica, de una serie, de una exposición, de toda la producción?

Me pregunto esto, primero, porque también puede entenderse la unidad de la obra como aquella que guarda cada una de las partes en relación a las otras. Por otro lado, si cada una de las obras tiene su *principium individuationis*, es decir, que es única e irrepetible, las demás obras de una serie o exposición, hasta cierto punto salen sobrando, cada obra descarta a la otra, este principio, llevado al extremo, nos puede conducir a que ninguna obra tuviese que ver

con otra, la unidad sería la de haber sido producida por el mismo artista.

"Por más alto que subamos y más bajo que bajemos, nunca salimos de nuestras sensaciones.... Nunca desembarcamos de nosotros mismos."

Fernando Pessoa.

(Pessoa, F. *Op. cit.* p. 283.)

Innovación.

Nihil Novum

No busques nada nuevo, ¡oh mi canción!;
nada hay oculto bajo el rascacielo,
nada en la máquina que sube al cielo,
nada ha cambiado desde Salomón.

Es muy antiguo el hombre y su pasión,
guarda en el nuevo día el viejo anhelo,
bajo la nueva noche igual desvelo
y el mismo palpitar del corazón.

No te engañen los nuevos continentes,
con sus plantas, sus bestias y sus gentes,
ni sus canciones ni su nuevo acento.

Todo lo que dice algo está ya dicho:
sólo nos queda el aire y su capricho
de vagos sonos que se lleva el viento.

José Coronel Urtecho.

(Vallarino, R. *Op. cit.* p. 451.)

El mito de la innovación ha sido el discurso ideológico para la sociedad de consumo u opulenta para construir la "abrumadora necesidad de producir y consumir el despilfarro" (Marcuse, H. *Op. cit.* p. 37.) asimismo, es el mejor recurso - si no el único - del cual se sirve aquello que Sánchez Vázquez llama

el "irracionalismo del arte" (*Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Sánchez Vázquez, A. p.p. 12-14.) para justificar su diletantismo.

Este irracionalismo pretende creer y hacer creer que todo en el arte es libertad, que en él no existen reglas y si acaso existieran sería para infringirlas, por esta razón, según sus partidarios, el arte no se puede enseñar ni se puede estudiar, simplemente hay que hacerlo, todo en el arte es creación, por lo cual es necesario hacer tabla rasa con la historia del arte, es decir, ignorarla ufanamente.

"Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la *innovación* es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la *autonomía del arte*. Con ello descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso de la <<*libertad creadora*>> explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una *verdadera revolución moderna* como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente. Esto ha ocurrido en defensores entusiastas o interesados de las <<*vanguardias*>> o cuando se ha pretendido una identificación confusa entre vanguardia artística y política siendo que la vinculación real continúa siendo una posibilidad y, con frecuencia una fórmula retórica." (*Del arte objetual al arte de concepto*, Marchán Fiz. S. p. 14.)

Es así como podemos ver que el criterio de la innovación resulta en sí pura ideología y que sirve contrariamente a su propósito, al *status quo*.

Más adelante, Marchán Fiz relaciona la innovación con la "obsolescencia como categoría psicológica concreta", a la cual no puede desligar de la "obsolescencia planificada que afecta a las actuales relaciones de producción " ya que "en las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo." (Marchán Fiz. S. *Op. cit.* p. 14.) "Los intereses de una sociedad donde la obra ha ido perdiendo progresivamente los valores de uso en favor del puro valor de cambio, imponen la necesidad de innovaciones artísticas similares a los fenómenos de la *moda*. Sabemos que ésta influye en las alteraciones en la norma estética y se convierte en un factor importante de la sociología del gusto. Ahora bien, la moda no es primariamente un fenómeno estético o artístico, sino económico, donde lo artístico posee una función secundaria " (*ibid.*)

De igual manera Vattimo argumenta que las innovaciones de las vanguardias han servido para ampliar *ad infinitum* el "goce gastronómico" del público, que ahora es capaz de devorar gustosamente cualquier cosa ("El arte: de la estética a la historia." Vattimo, G. *La Jornada Semanal*. 3 de septiembre de 1993. N°. 221. p. 25.) lo cual beneficia al mercado. En pocas palabras, la innovación es un concepto ideológico que mantiene en funcionamiento "la producción de despilfarro" y que está íntima y paradójicamente a las ideas de originalidad y lo inédito.

Por otra parte, tampoco se puede descartar completamente la posibilidad de innovación, sin embargo, esta debe entenderse como un pequeño desplazamiento de lo existente a lo inédito, como un "tránsito mínimo" (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 352.) Para innovar, se necesita tener una relación dialéctica con lo previamente existente, esta relación es lo que la industria de la cultura pretende ocultar, presentando y vendiendo sus productos como una *creatio ex nihilo*. Toda obra se sitúa forzosamente entre el código - lo ya dado y conocido - y lo decodificado - lo inexistente y desconocido hasta el momento de su creación - que después de un tiempo, pasa a ampliar y ser parte del mismo código.

Aquí es común asociar la innovación a todo movimiento de vanguardia, teniendo como contraparte "el arte tradicional", sin embargo, la pugna entre la vanguardia y la tradición, lo nuevo y lo ya visto, no es más que expresión "a nivel superestructural, del contraste entre la antigua y la nueva burguesía" (*Producción artística y mercado*, Poli, F. p. 30.), es decir, hasta cierto punto relativa y aparente.

Con el descrédito de las vanguardias, el cuestionamiento de la modernidad y su necesidad de lo novedoso, la llamada posmodernidad trajo consigo el deterioro de la innovación como juicio de valor, pero tal parece que sólo en el terreno teórico, ya que la crítica sigue despreciando con los términos de epigonales, "derivativos", "fusiles" y refritos a toda aquella producción parecida a la de fulano o mengano.

El genio.

La innovación como lo inédito y la idea del estilo, ambas asociadas - paradójicamente - a la noción de individualidad, de lo subjetivo; no son más que el reducto de la antigua idea de genio. Existe un nudo que relaciona a estos conceptos: "Este concepto [de genio] que contiene sobre todo los criterios de lo irracional y lo subjetivo que el prerromanticismo acentúa en oposición a la Ilustración dogmatizante y generalizadora, la elevación de la necesidad externa a una libertad interior, que es al mismo tiempo rebelde y despótica, y , finalmente el principio de la originalidad, que en esta hora natal del escritor libre y de una competencia intelectual que se agudiza por momentos se convierte en el arma más importante en la lucha intelectual por la existencia." (*Historia social de la literatura y el arte*, tomo II. Hauser. A. p. 286.)

"Lo genial de la creación artística es en la mayoría de los casos solamente un arma en la lucha de competencias" desatada por el *laissez-faire*, por la libre competencia propia de la economía capitalista, "y el modo subjetivo de expresión es a menudo nada más una forma de autopropaganda" (Hauser, A. *Op. cit.* p. 212.), es decir, que el concepto de genio es resultado de la política de la *carrière ouverte aux talents* y como tal, tiene su génesis histórica con la revolución industrial y el romanticismo.

Cabe mencionar que el mito del genio ha tenido consecuencias nefastas dentro de la percepción de la obra de arte, considerando la obra como el documento de un hombre admirable y ejemplar, es decir, que la gente

se interesa más por la biografías de Van Gogh, de Frida o Miguel Ángel que por sus obras, éstas pasan a un segundo término, no son más que constataciones de su genio.

"Habría que disociar el concepto de genio, si es que hay que conservar algo de él, de esa burda identificación con el sujeto creador que hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor y así la empequeñece." (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 225.)

"Pero el concepto de genio es falso porque los productos artísticos no son creaturas ni los hombres creadores." (*ibid.*)

La libertad.

"La libertad se puede convertir en un poderoso instrumento de dominación."
(Marcuse, H. *Op. cit.* p. 37.)

Es común en todo irracionalismo artístico, la creencia de que el productor - como creador - es libre de hacer lo que quiera y como quiera. Ignora o pretende ignorar que los medios de difusión, distribución y la subsecuente valoración, existen independientemente de él y que lo determinan. Dicho irracionalismo considera que como todo en el arte es creación, carece de reglas, de códigos, por lo tanto, no es necesario conocer nada, carece de importancia conocer o no la historia del arte, lo importante es "soltarse". Ignora la manera en que la distribución del arte determina toda producción, refugiándose en sus pretensiones *naïves*, las cuales, con la plena disponibilidad de información en la actualidad, considero

son absurdas.

El artista puede hacer lo que quiera, pero si quiere vivir de su obra, tiene que ajustarse en mayor o en menor medida a los requerimientos del mercado. El artista irracional prefiere ignorar que "la libertad del artista contemporáneo es, en cualquier caso, ilusoria, pues se reduce a asuntos puramente estéticos." Esta libertad es "como la libertad de los locos y los dementes, pueden hacer [todo] lo que quieran, porque hagan lo que hagan, carece de importancia... tienen todas las libertades salvo la que importa: la libertad de actuar en sociedad." (*¿Ha muerto el arte moderno?*, Gablik, S. p. 31.)

La única libertad artística no está en la producción, - ésta se encuentra sumamente determinada - sino en el mercado. El arte no nace de la libertad de creación sino de la coerción, es producto de la censura - en un sentido muy amplio -.

Irracionalismo artístico.

A lo que llamo el irracionalismo artístico es toda aquella ideología mistificadora que pretende, de manera maliciosa, confundir a propios y extraños acerca de los problemas y conceptos del arte, dicho irracionalismo no es gratuito ni casual, sirve de manera efectiva a la dominación y siempre es un peligro en el cual, todos podemos caer.

El irracionalismo del arte puede apreciarse tanto en el terreno del espectador - que de momento pareciera ser el más comprensible -, como en el del productor.

El irracionalismo artístico por parte del espectador está plagado de los que se creen adoradores de Van Gogh solamente porque leyeron sus *Cartas a Théo* y un amplio número de sus biografías, o de aquellos admiradores de Leonardo porque era un genio; de aquellos que conocen perfectamente datos inútiles, como el de que en tal año, el cm. cuadrado de una pintura de Picasso se cotizaba en tantos cientos o miles de dólares, pero frente a su obra realmente no sienten más que lo que se supone deben sentir.

Los productores que son partidarios del irracionalismo del arte, siempre lo son de manera inconsciente, de hecho la inconsciencia es su rasgo fundamental, de tal manera que prefieren ignorar las relaciones de producción y sus medios de distribución y difusión, obviamente, esto no quiere decir que desconozca su existencia, simplemente que su conocimiento es a un nivel empírico, reaccionando a ellos casi como el perro de Pavlov a los estímulos condicionados. Pretenden creer que el arte es una esfera separada de las demás, libre de determinaciones exteriores o extra-artísticas, por esto, también es irracionalista la actitud de algunos artistas que se sienten decepcionados por la prostitución de la cual es objeto el arte por su mercado y creen refugiarse y estar a salvo de todo lo que huele a comercio o consumo - incluso visual -, solamente porque enclaustrados, producen "para ellos mismos": obra que hacen, obra que ocultan debajo de su cama y no enseñan a nadie.

Apoyados en los conceptos de genio, estilo, unidad, personalidad, inspiración, libertad, etc., estos "artistas siguen acriticamente y de modo

automático la necesidad de autoexpresarse o la de representar una realidad visible. Ellos sienten tal necesidad y creen que es de su cosecha personal, cuando en verdad se las inculcó su medio, a fuerza de coerciones sentimentales, persuasiones y mera habituación por asiduidad." (*Introducción a la creatividad artística*, Acha, J. p. 153.)

Para ellos lo mas importante es "el sentimiento" que - no saben ni cómo - queda plasmado en la obra. El sentimiento no se estudia, simplemente se tiene y si no se tiene, se hace que se tenga o como que se tiene, por lo cual son comunes tanto el lirismo, como la existencia de una equívoca bohemia. Algunas de las consecuencias de todo esto es que no lean ni acudan a los museos, ya que su obra "se les contamina".

Es precisamente contra las mistificaciones del irracionalismo artístico contra lo cual me opongo y en gran medida, los criterios o conceptos antes analizados son parte de su ideología.

Miseria y gloria del diletantismo.

"El diletante no se ennoblece por el arte, pues ostenta las señales de la propia incapacidad, pero sí por el esfuerzo."

Walter Benjamin.

(*Metafísica de la juventud*, Benjamin, W. p. 109.)

A pesar de que el diletantismo se halla siempre en peligro de caer en el irracionalismo debido a la abundancia de éste último, y a que el irracionalismo es tan ignorante que toma aspectos del diletantismo, considero necesario hacer distinciones entre ambos:

El diletante es todo aquél aficionado al arte, el espectador interesado

El resultado de lo que en un principio fue una investigación plástica se convierte en "formulazo", en el cliché omnipresente que aparece con razón de ser o sin ella. De esta manera, el trabajo del artista se vuelve mecánico, él es ahora un autómatas, nada lo diferencia del obrero en la línea de ensamblaje. Toda posibilidad de creación se ha esfumado. La *praxis* es sometida y reducida a la rutina. (*Dialéctica del iluminismo*, Horkheimer, M. p. 46.)

Si es verdad que la obra contiene en sí las relaciones de producción (*Marxismo y modernidad*, Lunn. E. p. 266.), podemos entender entonces la relación que existe entre el trabajo - ahora - alienado del artista, la estandarización y banalización de su propia obra y su posible sobreproducción; todo ello como exigencia del mercado, el resultado de lo que Marcuse llama producción de despilfarro. (Marcuse, *Op. cit.* H. p. 37.)

El artista alienado.

No es éste el único ni el último de los sentidos que tiene hablar de la alienación del artista (Cfr. Marcuse, H. *Op. cit.* p.p. 92-93 y 95.), alienado también está por la total indiferencia que manifiesta hacia los medios de distribución, difusión y valoración del arte. Esta indiferencia es un torpe lujo que se permite más que nadie el artista encumbrado, aquél que ha asegurado un cierto prestigio. El artista en formación sí está preocupado en ir ascendiendo en la escala de valores de los sitios de exposición: de la casa de la cultura más deplorable, al Carrillo Gil; de aparecer una reseña de su exposición en *Arte y artistas* a que aparezca en *Poliester*. Claro que su interés

es más que nada el prestigio que brinda el lugar y por lo tanto casi temporal, mientras triunfe o pierda en "el mercado de prestigios" (*Introducción a la creatividad artística*, Acha, J. pág. 124.); lo más seguro es que una vez encumbrado, se dedique única y exclusivamente a su obra y que sean otros los que se preocupen por montarla, mientras sea en tal museo, el cómo lo monten le importa muy poco. De igual manera carecerá de argumentos y de valor para desmentir a la crítica de arte que dice de su obra puras barrabasadas, ya que no importa qué diga la crítica - mientras sean cosas favorables - sino quién y desde dónde opina.

El artista prefiere nuevamente ignorar que su obra está siendo modificada y condicionada por el sistema de distribución, difusión y valoración del arte; de hecho su ignorancia y su renuncia a las preocupaciones de una primera etapa, son las condiciones para que logre entrar en "el sistema", ya que solamente lo que ha sido neutralizado y lo que es inocuo, tiene cabida en él.

Mediatización y burocratización del arte.

Es obvio que cada vez hay más gente que vive a expensas del arte, siendo intermediarios entre la obra y el espectador: el museógrafo, el crítico, el curador, el galero, el *dealer*, etc. Este fenómeno se debe principalmente - pero no únicamente - a que con la creciente autonomía del arte, se rompió el vínculo directo entre el artista y su público, con esto, el arte pasó de ser sujeto que publicitaba - el barroco de contrarreforma en Italia, por decir algo - a ser objeto publicitado (*El sentido dilatado*; Albelda, J. L. p. 187.), es decir, en

donde la actividad promocional de la mercancía, cobra un papel determinante.

Hasta cierto punto y lamentablemente, todos estos personajes se han instalado de un vez y para siempre en el sistema de distribución, difusión y valoración del arte, en lo que Edgar Morin llama la "burocracia industrial" (*La industria cultural*, Adorno, T. W. p. 28.). No pretendo en este momento analizar si es posible alguna alternativa a esta burocracia, sino ver cuáles son sus las consecuencias de estos intermediarios.

Es evidente que la obra nunca llega directamente al espectador, en un estado "puro" por así decirlo, para que determinada obra sea expuesta en algún museo, es necesario que haya sido seleccionada anteriormente por un comité, el cual tiene unos criterios de selección muy definidos, pero al mismo tiempo siempre se callan, es decir, el Carrillo Gil tiene ciertos parámetros a seguir y esto es evidente por el tipo de exposiciones que ahí existen, sin embargo, nadie sabe exactamente cuáles son dichos parámetros.

Posteriormente, "el proyecto" pasa a un museógrafo o al curador, después del curador al museógrafo - o viceversa, según sea el caso - y en ocasiones regresa una vez más a la revisión por parte del director del museo; cada ocasión que la obra pasa por una de estas personas o "instancias de aprobación", la obra va sufriendo modificaciones, en algunos casos de consideración, el contenido o significado sufre alteraciones y "la modificación de las obras implica su hundimiento, su caída en ideologías" (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 255.), como afirma radicalmente Adorno.

En ocasiones dicha burocracia determina de tal manera al artista, que

igual manera por su masificación. Por ejemplo, nadie se espanta de los tirajes cada vez mayores de un buen libro, o que se programe a Bach en Radio UNAM o que a las artes industriales - en el cine, el video y el cómic - les sea prácticamente inherente dicha masificación. Empero, el caso de las artes visuales es distinto, ya que su masificación representaba grandes dificultades al necesitar de las obras, de los artefactos, del objeto artístico y de un espacio de exhibición tal como el museo o la galería. Además, de que "existen diferencias extremas entre los valores de la pintura y la escultura, y los de los medios audiovisuales. El arte necesita una mirada prolongada. Es un objeto físico, con su escala y densidad propia como cosa en el mundo. Sus imágenes no pasan. Se pueden contemplar" (*A toda crítica*, Hughes, R. p. 26.). En pocas palabras, la obra plástica al estar pensada para un público activo, observador, reflexivo y de cuerpo presente, no es posible pensarla para un público masivo y simultáneo. La obra de arte tradicional crea un vínculo íntimo con el espectador que es roto si otra persona se aproxima a observar el mismo cuadro, se siente una cierta incomodidad que nos impide tener la misma relación con la obra. Como corolario de esto, quisiera anotar la idea de que considero que existe una relación entre el número de productores y el de espectadores que pueden degustar la obra simultáneamente; ya que el vínculo íntimo del que hablaba con antelación, se mantiene en los murales y en la escultura transitable.

Aun así y por esto, la capacidad expositiva - que permita su masificación - de la obra de arte en sí, del artefacto u objeto artístico es

realmente pequeña. Es a esta capacidad para la menor o mayor exposición de la obra, a lo que Benjamin llama "capacidad exhibitiva" (*Discursos interrumpidos*, Benjamin, W. p. 29.). La capacidad exhibitiva o de exhibición, es pues, la relación de cantidad de público o espectadores, con una determinada obra y viceversa. No hay nada que disfrute más la burocracia que las cuantificaciones numéricas: en tal periodo, titulamos a tantos alumnos o tal exposición fue un éxito, pues fue visitada por tantas personas. La calidad es lo de menos, cómo se titularon y qué relación tuvo el espectador con la obra no son importantes, la burocracia tiene que rendir cuentas y la eficacia, el criterio de "performatividad" y desempeño - económico - es el que rige.

La obra de arte auténtica, tiene la capacidad de perturbarnos, de inquietarnos, como dice Sontag (*Against interpretation*, Sontag, S. p.17), pero para hacerse manipulable - en todos los sentidos de la palabra -, tuvo que ser y fue reducida - también en toda la extensión de la palabra -. En el sentido literal, obras de 4 por 2 metros son disminuidas a reproducciones tamaño postal y sobraría abundar en que con esta reducción física se le quitó al arte toda peligrosidad, no sucede nada al enfrentarnos a un Matta - por no hablar de escultura - de 1.30 x 1.95 o a un Appel de 1.16 x .89 metros, cuando son reducidos a unos cuantos centímetros.

Si bien existe una relación recíproca entre la capacidad de exhibición y la obra de arte, la industria cultural, con su burocracia y al monopolizar y detentar la organización técnico-administrativa, forzó a la obra de arte a aumentar y depender cada vez más de su capacidad de exhibición, a tal grado

Democratización del arte.

La intención de expandir y propagar el arte y sus beneficios al mayor número posible de personas, llevar a las regiones más apartadas - siempre me he preguntado de qué están apartadas - exposiciones de pintura, obras de teatro, funciones de danza y conciertos, ha sido una de las principales intenciones de la industria de la cultura, así como uno de los ideales del "reformismo burgués" (Poli, F. *Op. cit.* p. 28.). La idea de llevar el arte a las masas es la ideología de la industria de la cultura, pero lo que ella calla, es que masificar el arte y la cultura es sólo un medio, su verdadera intención es "ampliar el área de consumo de los productos culturales y, por consiguiente, aumentar la explotación económica de un sector que posee considerables posibilidades de desarrollo" (*ibid.*). En pocas palabras, su intención es únicamente vender más, por lo cual "el consumidor no es... el sujeto, sino el objeto" (*La industria cultural*, Adorno, T. W. p.10.) de la industria cultural. La creencia tácita e incuestionable en los beneficios culturales, intelectuales, espirituales y educativos de los productos de la industria cultural, "son su propia publicidad" (*ibid.* p. 11.) y propaganda.

Cabe señalar que esta democratización trae consigo el rebajamiento de los productos culturales. Al respecto, nos dice Spengler: "La democracia ha sustituido totalmente, en la vida espiritual de las masas populares, el libro por el periódico. El mundo de los libros, con su riqueza de puntos de vista - riqueza que obligaba al pensamiento a elegir y a criticar - no es ya propiedad real más que de reducidos círculos. El pueblo lee un periódico, *su* periódico,

que penetra diariamente en millones de ejemplares en todas las casas, ata de buena mañana todos los espíritus a su poder, hace olvidar los libros que aún aparezcan en el horizonte del individuo y obstaculiza en todo caso la acción de esos libros mediante una crítica que ha hecho ya sus efectos cuando empieza la lectura de los mismos." (*ibid.* p.p. 12-13.)

"Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como partes de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto y lo alcanza. Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector." (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p.p. 9-10.) Basta sustituir "prensa" por industria cultural, "lector" por espectador y "acontecimientos" por obras para tener una idea clara de lo que quiero comunicar: que la democratización del arte es el discurso demagógico de la industria de la cultura, y sin embargo, lo que realmente hace es alejarnos del arte que dice - y quizá realmente cree - promover. Por esto es que toda labor de difusión del arte, puede reducirse a la mera persuasión de los consumidores de bienes artísticos y culturales, a que adquieran un determinado producto de la industria cultural.

La reproducción de la obra de arte.

La ideología de la masificación del arte, ha tenido gracias a la reproducción de la obra, gracias a aquella las "Grandes Obras del Arte Universal" son amplia y superficialmente. El "museo imaginario" del que nos habla Malraux, ha dejado de ser imaginario para convertirse en realidad, basta

hojear cualquier historia del arte para ver que en ella conviven sin conflicto y simultáneamente, Bronzino, Picasso, Orozco, Soutine, Boticelli, etc. En el caso de los CD-Rom de la National Gallery o de la Galería Uffizi, sería textual la conversión del museo imaginario a la realidad virtual. Obviamente las reproducciones no vienen solas, nos hacen el favor de describirlas - en el mejor de los casos -, de explicarlas, de contarnos anécdotas acerca de la obra o del autor, etc. No se nos permite que nuestros ojos descifren la imagen, nos dan la imagen digerida, nos dicen qué es lo que debemos ver en ella.

El espectador decepcionado.

Muchas veces no sé que me resulta más molesto, si ver las pinturas de Ray Smith, o leer sus comentarios o entrevistas sobre lo que supuestamente pretende con su obra, específicamente a que pinta unos descomunales lienzos para asegurar su entrada al museo, no por necesidad plástica. Cuando hablo de mí como de un espectador decepcionado, me refiero a que veo a algunos trabajos en el museo y por angas o por mangas no me gustan - y obviamente no se trata de que estén feos - y uno tiene la estúpida esperanza de ser el que esté "mal"; que las palabras, escritas o habladas del autor o de la crítica sean las que te "abran los ojos" y puedas ver que, en efecto, el autor es un gran artista, y que en un principio, ni tus ojos ni tu capacidad intelectual te dieron para entender o degustar la obra.

Es decir, que espero que su obra sea un reflejo de sus intenciones o preocupaciones plásticas, veo su obra y no me dice nada, pienso que algo anda mal - pero lamentablemente creo que está en mí y recurro a la gastada

muleta que es la ficha "explicativa" del museo, a la revista de arte, al catálogo de la exposición, etc., y cada vez encuentro mayor disociación entre su obra y sus "rollos".

La cuestión es que el espectador tiene una relación completamente mediatizada con la obra, por lo cual es incapaz de creer lo que sus sentidos le dicen - que la obra es una bazofia - y trata de hallar una razón que justifique la existencia de la obra y de su estancia en el museo - cree que tiene que haber algo en la obra, si no, no estaría en el Museo de Arte Contemporáneo -, pero la busca en aquellas cosas que no son la obra, y aquí es donde radica el problema. Acude al texto siendo que "lo artístico no puede reducirse a ninguna información documentable." (*Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte?*, Hauser, A. p. 905.)

El espectador ha perdido la estrecha relación directa con la obra de arte; de hecho, no cree en la obra sino en lo que otros dicen de ella o, incluso, en el lugar en el que está expuesta; el contacto "directo" lo tiene con los medios de difusión, distribución y valoración de arte.

Claro que el hecho de que acuda al texto, llámese crítica, ficha explicativa, etc., no es el problema. Muchas veces el texto crítico, cuando verdaderamente es crítico, puede hablarnos de las relaciones formales de la obra con aspectos económico, político, sociales y culturales que la posibilitaron y podemos tener una apreciación más profunda y amplia de la obra, es decir, que es muy probable que el texto nos dé armas e instrumentos para tener otra lectura - mejor o peor - de ella. El problema es cuando

confiamos menos en nuestros sentidos y nuestro intelecto y más en quién hace el texto, en el renombre o prestigio que goza, independientemente de qué diga, y, si llegamos a atender a lo dice, darlo por hecho, olvidándonos de ver qué relación tiene la argumentación - el texto - con el hecho - la obra -. "El hombre ha perdido confianza en sus criterios y gusto, a tal punto espera mandamientos o valores a los cuales obedecer: ha perdido la capacidad de valorar de acuerdo con sus intereses y según sus experiencias personales." (*Las actividades básicas de las artes plásticas*, Acha, J. p. 40.)

La otra cara de la reproducción de la obra artística.

Hace unos cuantos años, un empresario japonés que contaba con un capital financiero muy grande, adquirió un cuadro de van Gogh - "Los girasoles" si no me equivoco - por una exorbitante suma de dinero que batió todos los récords de cotizaciones. Lo curioso es que quién sabe cómo, se filtró la información de que dicho empresario había dispuesto en su testamento, que el cuadro fuera cremado junto con su cuerpo después de morir, lo anterior desató gran indignación y desaprobación a nivel internacional. A fin de cuentas - y tampoco sé por qué medios - lograron convencer al empresario que cambiara de parecer respecto al cuadro. A lo que voy con todo este preámbulo es antes que nada al hecho de que resulta absurdo tratar de defender una obra que independientemente de que sea un van Gogh es mercancía absoluta, es decir, que la obra de arte, si bien siempre ha sido mercancía, ha pasado a ser puro valor de cambio - mercancía absoluta -, el empresario japonés ya pagó por su cuadro y eso le da derecho a hacer con el lo que le

venga en gana, así sea quemarlo. Entonces ¿porqué tanto temor a que desaparezca el cuadro, que sea quemado? Como lo cree en algunos momentos Benjamin, ¿con la pérdida del original se pierde también el aura de la obra, su "aquí y ahora"? Si es así, el aura de la obra está de todos modos más allá de nuestro alcance puesto que - por lo menos hasta la muerte del empresario - seguramente ninguno de nosotros tendrá la posibilidad de ver el cuadro. ¿Porqué sentimos pues, satisfacción de ver en un libro la reproducción de dicha obra?, ¿acaso es la dicha de saber que el original se halla a salvo en algún lugar del mundo al cual nunca vamos a ir?.

Ya desde "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", Benjamin tiene una posición ambivalente hacia la reproducción de la obra de arte. Por una parte reconoce que siempre ha existido (*Discursos interrumpidos*, Benjamin, W. p.p. 18-20) y llega a admitir que la reproducción de la obra tiene su fundamento en una praxis distinta "a saber, la política" (*Op. cit.* p. 28.), sin embargo, desconfiaba profundamente de ésta praxis pues la asociaba con el fascismo y la "estetización de la política".

Sin embargo, decía el joven Goethe: "Cuando las obras de arte son una rareza, la rareza es un valor en sí misma, es sólo cuando son comunes... cuando uno aprende su valor intrínseco" (Hugues, R. *Op. cit.* pág. 32.) lo cual nos habla de que la reproducción de la obra de arte puede ser el único recurso no solamente para "conocer" una obra, sino para encontrar en ella su verdadero valor artístico.

Un tanto aparte, me llama la atención el comentario de Saul Steinberg

Las obras para ser interpretadas, tienen que ser reducidas a un sujeto y un momento particulares, a un aquí y ahora, creando artificialmente una relación estable y petrificada. Digo artificialmente, porque la relación que tiene la obra con el mundo y su lector es dialéctica y cambiante, un constante devenir. La interpretación le niega entonces sus demás significados históricamente variables, pierde con ella sus cualidades mutables, en pocas palabras, "su vida"; es en este sentido en el que Sontag habla de la interpretación como un empobrecimiento o disminución de la obra. (Sontag, S. *Op. cit.* p. 17.)

La obra de arte es algo inabarcable en una sola lectura hecha en un breve instante, de un solo golpe, de una vez y para siempre, es algo que debe entenderse en una relación histórica y dialéctica, mutable y por lo tanto irreductible.

Las obras, "son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis" (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 166.) y dicha síntesis es inherente a toda interpretación.

La crítica de arte como legitimante.

Si bien es cierto que la interpretación, el comentario y la crítica, son elementos formales de la obra por derecho propio (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p.p. 255-256.), estas labores de simbolizar, interpretar y traducir es una de las funciones específicas - y no la última - de la crítica de arte.

Aquí surgen dos problemas: por una parte, la mayoría de la crítica olvida ubicarse a sí misma como "el escenario del movimiento histórico de las

obras en sí mismas", (*Op. cit.* p. 256.) y por otra, que la mayoría de las personas asumen la interpretación como un valor absoluto - obviamente, sin serlo -, (*Sontag, S. Op. cit.* p. 17.) es decir, que mucha crítica toma para sí la investidura de omnisciente y - por lo tanto - de todopoderosa, y la gente se la cree, siendo que no es más que el traje nuevo del emperador. La crítica olvida decir que su apreciación, por muy profesional que sea, no deja de ser particular y limitada, afirma tajantemente la obra es tal, en vez de decir, para mi, *está siendo* tal.

Creo haber explicado ya que la mediatización, burocratización y la predominancia del valor de exhibición, traían consigo la modificación de las obras de arte y su caída por consiguiente en ideologías, pero "el cambio que se da en las obras de arte afecta también el juicio" (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 165.), es decir, que tanto el espectador como el productor, confían más en el juicio del crítico - o historiador - de arte, que en sus propios sentidos y capacidades intelectuales. El sujeto lector o espectador sustituye su interpretación - resultado de su relación con la obra - por aquella "interpretación oficial", por la que seguramente debe ser, pues la escribió la Dra. Fulana en el catálogo y el catálogo está profusamente ilustrado e impreso en lujoso papel couché. Aunque en algunos casos no la sustituye del todo su opinión, solamente la modifica y la "adapta" a la interpretación oficial, confirmando la apreciación de la crítica igualándose así con ella: eso que escribió la doctora - por decir algo - de la obra de X, es cierto, yo pensé lo mismo cuando vi tal cuadro. "Se retrocede [así] hasta la ejecución acrítica del

juicio." (Horkheimer, M. *Op. cit.* p. 237.)

De esta sustitución o adaptación de la experiencia por la interpretación de tal persona reconocida en el mundillo artístico, a la sustitución que hacen los pobres estudiantes de primaria y secundaria que copian las fichas técnicas de las obras en los museos, en vez de ver las obras, no existe mucha distancia.

Quizá en el caso del público lego sea - hasta cierto punto -, justificable esta actitud, pero definitivamente no en el caso del profesional que pinta y la crítica es la que se encargue de revelar a él mismo qué es lo que ha pintado, puesto que se supone que él también es un profesional y, como tal, debe de ser autocrítico.

Para explicar este fenómeno debemos entender no solamente la burocratización del arte, la monopolización de los medios de distribución y difusión, y, por lo tanto la determinación del valor de exhibición, sino también, que la división social del trabajo, trajo consigo "la política del experto", la cual es la que legitima a tal grado la opinión del crítico como experto y, por lo tanto como autoridad.

Estos fenómenos están estrechamente relacionados, puesto que no es lo mismo lo que diga el experto - no tiene el mismo efecto ni repercusión - a lo que diga, por ejemplo, yo. ¿dónde puedo opinar de las exposiciones del MAM? Pues únicamente verbalmente con mis amigos y colegas, y escribiendo en el libro de visitas de la exposición, de cualquier manera, ¿quién me va hacer caso? Es decir, que carezco por completo de medios porque "no soy

nadie" y por lo tanto lo que haga o deje de hacer en ese sentido, prácticamente no tiene importancia. Aquella crítica - en cambio - tiene uno de los mejores puestos en el Instituto de Investigaciones Estéticas, es directora del MAM, tiene espacios en varias publicaciones periódicas de gran tiraje y por esto mismo, la solicitan para que haga artículos en revistas especializadas, presentaciones de libros, catálogos, dicte conferencias, la invitan a cada rato a ser jurado de los concursos, etc. Su prestigio es tal, que incluso es ella quien escribe la historia del arte mexicano contemporáneo (Cfr. *Latin american art in the twentieth century*, Sullivan, E. J.). Es decir, que cuenta con todos los medios habidos y por haber puesto que su categoría de "experta" se lo permite, y viceversa, es una experta porque tiene todos los medios a su disposición.

Quizá la crítica de algunas personas que tampoco "son nadie" nos parezcan más acertadas que las del crítico, sin embargo, carece de importancia lo que se diga, sino quién y desde dónde lo dice. (Albelda, J. L. *Op cit.* p.188.) Son los medios de distribución y difusión - cosas completamente ajenas a la obra -, los que objetivan y valoran la obra, por lo tanto, también ésta carece de importancia.

Determinación de la lectura de la obra.

"El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada."

(Horkheimer, M. *Op. cit.* p. 16.)

Decía que la obra de arte, la cual según Válerly, es reconocible "por el

hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún acto que nos sugiera puede agotarla o darle fin" (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p. 35.), para ser interpretada es necesariamente reducida y solidificada en una sola lectura, en pocas palabras; interpretar es sintetizar. También ya dije que la interpretación es una de las labores particulares de la crítica; sin embargo, su interpretación no es cualquier interpretación, ya que dispone de las estructuras o "plataformas legitimantes"¹ (Albelda, J. L. *Op. cit.* p.187.), de tal manera que es ella una de las que valida y, por lo tanto, hace y da *La* interpretación, la única, verdadera y absoluta interpretación.

Ésta, al traducir un lenguaje multívoco a otro unívoco (Marcuse, H. *Op. cit.* p. 226), domestica y cosifica al arte, lo hace manejable, manso, dócil y cómodo (Sontang, S. *Op. cit.* p.17.), lo convierte en un artículo de uso, para posibilitar su encasillamiento en un esquema mental (*Op. cit.* p.19.), "es una pieza del renacimiento italiano" por ejemplo, de esta forma y en pocas palabras, lo hace administrable². De esta manera es que hemos "aprendido a ver las cosas sin reflexión gracias a módulos mentales, a términos técnicos". (Horkheimer, M. *Op. cit.* p. 238.)

1.- No toda la crítica dispone de medios de difusión tan amplios como para tener una gran influencia en el terreno del arte, más bien se puede observar el mismo fenómeno que en la producción, es decir, que sólo unos cuantos detentan y monopolizan dichos medios.

2.- Cabe aclarar que no me opongo a las clasificaciones morfológicas y temporales a las que, a fin de cuentas, se pueden reducir los estilos, ya que permiten una identificación y/o ubicación temporal somera de la obra y por ello forman parte del argot artístico. Más bien me opongo a la falsa creencia de que, por saber que tal obra pertenece a tal estilo, se le conoce y precisamente por ello, no se va más allá en el análisis de la forma

La interpretación, al reducir la obra a texto, lo multidimensional a lo unidimensional, la determina inexorablemente, hace de su pluralidad de lecturas una sola. La determinación de la lectura de la obra de arte es la cosificación de esta última y parte del proceso continuo de la neutralización de los productos culturales.

Como decía, todas las obras suscitan la interpretación, la crítica y el comentario, sin embargo, éstas deben surgir de la lectura reflexiva interior del espectador, de la experiencia directa producida por el enfrentamiento del sujeto con la obra, de una praxis que no puede ser sustituida por el comentario, por muy acertado que sea, de otra persona, por mucho reconocimiento que tenga.

Todo esto no es justificación para aquella actitud irracionalista de no leer nada, ni acudir a los museos, puesto que el texto crítico bien realizado, puede arrojar información valiosa que nos permita tener otra relación - quizá más rica o plena - con la obra, que nos invite a otro tipo de reflexión o que nos "abra los ojos", pero nunca podrá ser su sustituto.

De hecho, el problema no es la interpretación, ya que toda lectura la conlleva, el problema es la relación que se tiene con las interpretaciones, validar éstas como verdades absolutas e inmutables. Lo "mejor será proceder dialécticamente, esto es, una *interacción* de concepto y hecho que afecte [y relacione] a *ambos* elementos" (Feyerabend, P. K. *Op. cit.* p. 35-36.), es decir, ir de la lectura de la obra, a lo que se dice de ella, y de aquí, regresar a la obra y cuestionar con nuestros sentidos aquello que se nos argumenta, tener una

actitud más incrédula y desconfiada frente a los aparatos o estructuras legitimantes.

Crítica a la crítica de arte en México.

Tanto en el terreno de la crítica como en el de la producción artísticas, se observa el mismo fenómeno: los nombres más mentados, con mayor prestigio y por lo tanto, influencia, no son siempre los que realizan el mejor trabajo, los más honestos, ni los que están mejor preparados profesionalmente, pero dada su propia importancia y repercusión en el medio, estos pocos parecieran ser los únicos existentes; esta posición determinante y *decisiva* para la producción artística se debe, más que nada, a que estas personas han acaparado y monopolizado los medios de difusión y distribución del arte. A pesar de esto, es necesario recalcar que no son los nombres o personas que la ejercen las que me interesan, sino las condiciones en que se desarrolla la crítica del arte, sin embargo, es probable que, con el propósito de denunciar lo peor de algunos tipos de crítica, en las siguientes líneas caiga - espero que momentáneamente - en el desatino de hablar de la crítica del arte como si únicamente existiera la de estos críticos de "gran renombre" y dudosa reputación, cometiendo así, el gran pecado de la generalización, presentando a la crítica de arte como si toda ella tuviese los mismos vicios e ignorando con ello la existencia de crítica de calidad.

La primera y más contundente crítica que se le puede hacer a la crítica de arte es, hasta cierto punto, exterior a ella: el desinterés hacia su producción que se manifiesta en el hecho de que esté extremadamente mal

pagada. De aquí parten casi todos los calvarios de la crítica de arte y, consecuentemente, de los productores, tales como el siempre escaso número - por lo menos en apariencia - de críticos de arte, y por lo tanto, que la mayoría de las exposiciones se queden sin crítica; que ésta se centralice en algunas pocas exposiciones que se consideran de interés general que siempre son las de algunos autores ya consagrados, o de museos y galerías "de prestigio", redundando así - una vez más - en unas cuantas personas o instituciones; que exista muy poca crítica que verdaderamente haga un análisis de los fenómenos artísticos, etc.

Resulta más que evidente que el texto crítico no puede ser de la calidad deseada cuando es despreciado con una paga bajísima, despreciado sería el *mot juste*, por esta razón el crítico hace sus críticas al vapor ya que por lo que le pagan por cada texto crítico no puede darse el lujo de - ya no digamos estar estudiar a fondo, sino simplemente de - conocer toda la obra del autor al que está criticando, no va a revisar su fortuna crítica, ni a hacer un análisis iconológico profundo, ni a tener un estrecho seguimiento del proceso de producción, ni a hacer un análisis comparativo, etc. Para decirlo llanamente, el crítico no puede estarse esmerando y hacer una investigación en forma, seria y profunda, lo que implicaría no solamente mucho trabajo sino también mucho tiempo de investigación, tiempo durante el cual - obviamente - necesita vivir y, con lo que pagan por el texto crítico simplemente no se vive.

Por este motivo el crítico se ve obligado a "rascarle" de donde pueda, a hacer varios textos críticos a la semana, necesariamente al vapor y

obviamente así le quedan; no es que le queden "mal", sino que se decide por no decir nada; ni bueno (algo que pueda enriquecer al espectador o al artista) ni malo (para no enemistarse con nadie), nada comprometedor ni comprometido; *opta por la vaguedad total o el encumbramiento gratuito, pero siempre interesado, del artista o de las instituciones que tuvieron el acierto de realizar la exposición.* También ocurre que se vea en la necesidad de elaborar un texto "crítico" para la presentación del artista X que es, en este caso, el que paga. Nada más por esto, las posibilidades de hacer un texto en realidad crítico, se ven seriamente menguadas, por supuesto que el artista espera que se hable favorablemente de su obra y al cliente, lo que mande.

Otra de las deficiencias derivadas de la pésima remuneración económica del texto crítico - por lo menos en parte - es la total carencia de un lugar específico para la formación académica especializada en crítica de arte. Los actuales críticos de arte salen de licenciaturas de historia del arte, la cual se plantea como *indispensable para la realización de una buena crítica, pero* que, sin embargo, su conocimiento no garantiza que se pueda hacer una buena crítica de arte, es decir, la historia y la teoría del arte son esenciales y constitutivas a la crítica, pero no lo son todo, hace falta sensibilidad y el conocimiento de los materiales. Aquí se hace necesario notar el hecho de que no en todas las críticas de las respectivas artes, se observa la misma aridez que en las artes plásticas. En el particular caso de la literatura, si bien existen los críticos especializados, son muchas veces los mismos escritores quiénes realizan las labores críticas de las obras de sus colegas, lo cual creo que

resulta muy enriquecedor para ambas partes; sin embargo, y siempre desde mi punto de vista externo, dileyante si se quiere, me parece que tanto en la música como en la danza tampoco existe mucha crítica profesional. Respecto a las artes plásticas considero positivo el observar la incursión más o menos reciente de jóvenes productores plásticos - Eduardo Abaroa y Yishai Jusidman v. gr. - en el terreno de la crítica periodística, aunque lamentablemente con un poco de ceguera para obras del pasado.

Ahora bien, debido a la carencia de profesionales en la crítica de arte, los productores plásticos nos encontramos en manos de críticos que se han formado sobre la marcha y al vapor. De las críticas más reconocidas - por plataformas legitimantes que pretendo explicar más adelante - se encuentra una que lo único que sabe es una pizca - siendo optimistas - de historia del arte y un poco de psicoanálisis, otra, nada más conoce de la historia del muralismo mexicano, porque la vivió siendo modelo y amante de algunos muralistas, otros han salido del "periodismo cultural" - casi un contrasentido -, tales como el maestro Juan Acha, quien a pesar de no tener una formación académica específica en crítica de arte, de manera prácticamente autodidacta alcanzó un nivel teórico envidiable, lamentablemente, en otros casos no hemos corrido con esa suerte. Este caso de excepción es interesante porque evidencia el hecho de que no es tanto la especificidad de la formación inicial que haya tenido el crítico, sino la calidad del texto crítico. La crítica irracionalista - si se puede llamar crítica - se queda siempre en el aspecto anecdótico: "y Siqueiros se le plantó enfrente y le dijo..."; la verdadera crítica

analiza los aspectos plásticos inmanentes a la obra y trata de relacionarlos con lo extra-artístico pero no en el sentido anecdótico, sino como causa y/o para especular acerca de la repercusión o efecto de la obra.

Como consecuencia de la deficiente formación profesional gran parte de la pretendida crítica en nuestro país, no lo es, resulta más que un conjunto de *notas anecdóticas o críticas tambaleantes carentes de fundamentación teórica*. Debido a esta carencia de fundamentos teóricos o, - para decirlo en palabras de Acha - al ser sumamente pobres sus medios intelectuales, son incapaces de formular un *corpus* teórico propio, de acuerdo a nuestro lugar y tiempo específicos, viéndose obligados a importar, de manera facilona y acrítica, sus fundamentos teóricos. Esto acarrea graves consecuencias: por un lado, al haber importado su cuerpo teórico, se ve impedida a explicar las obras existentes y que son producto de este momento histórico y este lugar en específico, y así es como se reproducen y se implantan de manera vertical - prácticamente dictatorial - y aunque no sin resistencia, fenómenos artísticos que se han originado bajo condiciones completamente ajenas a las nuestras. Quizá cabría señalar que ni los fundamentos teóricos, ni los fenómenos artísticos reproducidos son importados de cualquier país sino de Alemania, Estados Unidos, Italia y Francia casualmente.

Por este motivo la crítica irracionalista del arte no puede fundamentar sus críticas, se queda a fin de cuentas, en sus gustos subjetivos u obedece y sirve ciegamente a los intereses del mercado, por lo que no distingue entre la labor del texto crítico de uno laudatorio o de una presentación, etc., es decir,

que sus textos nunca son críticos sino simplemente lisonjeros; por otra parte, su "ética profesional" no les permite ser cuestionadores, prefieren ignorar al artista que no resulta de su agrado, que escribir cosas negativas de él. Esta crítica no puede ni pretende acercar a un público mayor las obras de arte existentes, no desea analizar ni explicar los fenómenos de la producción artística, en este sentido, ser la mediación y nexo entre la obra y el espectador; sino que pretende - y lo hace - modificar, determinar e implantar dichos fenómenos, o sea, que no explica las manifestaciones artísticas sino que las establece, impone dichas manifestaciones; las que quedan fuera de sus criterios simplemente no son posibles, no existen.

Lamentablemente, algunos de estos critiquillos obedientes a las modas, son quienes forman a los futuros críticos de arte, dejando estragos más allá de los hasta ahora cuantificables e imposibilitando la formación de un *corpus* teórico que se derive de nuestra realidad concreta. En este aspecto, considero invaluable la labor del maestro Juan Acha, realizada precisamente con ese objetivo.

La queja constante de la total ausencia de recursos intelectuales en los productores plásticos, es válida, sin embargo, resulta un problema insuperable cuando la crítica más difundida y con mayor poder, adolece del mismo padecimiento.

¿Cómo explicarse entonces, que esta crítica, con una formación verdaderamente mediocre, tenga el prestigio de que goza actualmente?

Pues creo que esta crítica no solamente se caracteriza por su falta de

profundidad sino también por ser sumamente acomodaticia, de hecho si fuera más profesional y menos vendida, seguramente no tendría tanta difusión.

También es de observar que estas personas hicieron la crítica en momentos en que no había quien la hiciera e incluso se podría decir, que en este sentido, su labor fue importante. Sin embargo, ahora existen personas mucho mejor preparadas, pero que no han tenido igual difusión puesto que las primeras se han posesionado vitaliciamente de los lugares y puestos de decisión. Decir que "son un poco como los Fidel Velázquez de la crítica de arte", resulta más cierto que chusco.

Como podemos observar la paga por el texto crítico es baja, pero estas personas, como decididores cobran demasiado cara su cuota de poder.

Creo que gran parte el problema del arte en México es este concubinato entre la crítica y los medios de difusión y distribución del arte. No digo que en otras partes del mundo no exista esta relación, pero dudo mucho que se dé de manera tan descarada: me imagino que no en muchos países se permite el monopolio del que muchos críticos de arte gozan.

La triada y su contubernio.

He estado hablando continuamente de la triada de los medios de distribución, difusión y valoración del arte y si bien es cierto que, si pensamos en parcelas o actividades bien diferenciadas, cada una de ellas tiene una función determinada y elementos característicos; sin embargo, en la práctica real, sucede que no es raro ver que un crítico del arte presta - por debajo del agua - servicios de valuador o incluso de *dealer* (Poli, F. *Op. cit.* p. 59.).

Asimismo, es difícil distinguir las labores de difusión, de la de distribución y la de valoración-especulación en una institución como lo es el museo, es decir, que estos procesos están sumamente imbricados, tan es así, que es difícil distinguir en qué proceso se encuentra la obra, o mejor dicho, es imposible disociar un proceso de otro. "Siempre hay que tener presente que en el campo de las producciones artísticas resulta muy difícil efectuar una discriminación exacta entre el momento de la valoración y el de la venta, porque el producto artístico se convierte en <<obra de arte>>, es decir adquiere valor (económico y cultural) en la medida en que es objeto de interés por parte de los agentes del mercado." (*ibid.* p.p. 61-62.)

En el momento en el que un crítico de arte importante se ocupa de un determinado artista, la obra de éste es automáticamente valorada favorablemente. Para que se ocupe de él es necesario que sea expuesto en un museo igualmente importante, etc., es por esto que considero que existe un contubernio en estos procesos. Es necesario apuntar aquí que la circulación de ideas mistificadoras respecto al arte no es de ninguna manera gratuita, con ellas las capacidades relativamente "disidentes" del arte son nulificadas y existen personas que son beneficiadas en mantener así el *status quo*.

Evidentemente que no se trata en que se pongan de acuerdo en hacer circular cierta idea mistificadora o en inflar los precios de las obras de un determinado artista, no en un sentido explícito, sino que al obedecer todos la misma lógica, la del máximo beneficio - una serie de intereses creados -, resulta fácil que concuerden en considerar a un artista apoyado

económicamente - como Julio Galán -, como uno de los mejores del país.

Posibilidad de desmediatizar el arte.

Me pregunto si es posible desmediatizar la obra arte del criterio del crítico, del curador, del galero, del director del museo, del museógrafo y demás intermediarios entre la obra y el espectador. Me lo pregunto porque el artista tiene los medios de producción - si es que los tiene -, pero la triada de los medios de distribución, difusión y valoración del arte - los cuales están sumamente imbricados - son los que determinan el valor de cambio de la obra, es decir, es en estos procesos donde la obra cobra un plusvalor. Huelga decir que dicho plusvalor es para financiar la intermediación, al artista se le mantiene con lo mínimo posible para subsistir de la misma manera en que el empresario le paga al trabajador el *salario mínimo* posible, porque necesita de él.

Por otra parte, el espectador ya no tiene un enfrentamiento directo con la obra, todo está mediatizado y, por lo tanto, ideologizado. Todos los medios de distribución y difusión tienen una carga ideológica independiente del creador y del espectador, la obra está siendo valorada de antemano, incluso antes de ser espectada. Peor aún, el espectador muchas veces no tiene un enfrentamiento físico directo con la obra, sino con lo que se dice de ella, es decir, con la propaganda que lo publicita.

El hecho de que las obras sean modificadas ideológicamente demuestra que los artistas "cada vez somos menos conscientes de los efectos profundos de nuestros discursos, [que] nunca antes hemos tenido tan poco

control sobre las consecuencias últimas de nuestros actos" y de nuestras obras. (Albelda, J. L. *Op. cit.* p.183.)

En este sentido, sería importante para el espectador, poderse ubicar ante la obra de arte lo menos ideologizada posible, independientemente de la carga ideológica que tenga vía autor; así como para éste también es importante que su posible público se enfrente, no a su intención, sino al sentido - en términos de Adorno (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p.p. 201-203.) - de la obra. Para decirlo llanamente, lo que propongo es que el artista se apodere de los medios de difusión y distribución y que únicamente él y el espectador sean quienes valoren la obra.

Por una parte, creo que es perfectamente posible concebir - con un buen capital - la realización de una galería o museo, en el cual sean los propios artistas los encargados de hacer su museografía, curaduría, crítica, etc., aunque quizá debería ser el lugar en el cual se cuestionaran algunos supuestos previos tales como la necesidad de una crítica o de un espacio determinado.

Al respecto, considero que proyectos como Temístocles y Zona resultan paradigmáticos por dos motivos, primero porque por su cercanía a nosotros demuestran de manera palpable la posibilidad de su realización y por otra parte, porque su ulterior fracaso - por motivos que desconozco -, demuestra todo lo contrario.

También habría que preguntarse qué tan preparados profesionalmente están los artistas para realizar labores de crítica y teoría del arte, curaduría.

museografía, etc., sospechando de antemano, que no suficientemente. Por otra parte, también hay que reconocer las dificultades que implicaría realizar estas labores sin descuidar la producción, el artista siempre correría el riesgo de convertirse en burócrata o funcionario.

Ausencia de sentimiento de gremio.

Creo que una de las razones por las cuales es difícil la desmediatización del arte es otra de las cosas reprochables que tienen los artistas (plásticos sobre todo), a saber, la carencia de una conciencia gremial, que hace que lamentablemente se les pueda aplicar lo que Woody Allen dice de los intelectuales en *Regarding's*, que no tiene nada en contra de ellos, porque son como la mafia: sólo se matan entre sí.

Esta carencia es uno de los elementos que nos convierte en presa fácil de la manipulación por parte de la política cultural, debido a ella los "decididores" en la esfera del arte son, en su mayoría, burócratas.

De hecho, ha sido la política cultural la que ha propiciado que los artistas nos despedacemos por sus favores, siendo ella misma la beneficiada. El sistema no se toma la molestia de nulificarnos, solamente dispone las cosas de tal manera que seamos nosotros los que nos nulifiquemos mutuamente, enfrentándonos.

Por otra parte y si bien la obra es el único medio válido de argumentación del artista plástico, esta nulificación gremial impide la discusión y el intercambio de ideas entre colegas, o nuevamente, dicha discusión queda restringida a una pequeña "cofradía" de aquellos que piensan en términos

plásticos similares, endulzando la discusión y convirtiéndola en la mutua congratulación. Todos estos sectarismos o la creación de mafias intelectuales van en decremento de los propios artistas, aunque en cierta medida no son más que el reflejo de la lucha ideológica.

De la inexistencia del arte joven.

Si hay un término ambiguo, quizá el de "arte joven" sea el más. Por una parte pareciera que con el arte joven, un arte nuevo viniese a suplir al viejo, como si el primero fuese distinto o el último momento de una evolución constante. Sin embargo, se nos quiere hacer pasar por alto el hecho de que el arte, siendo tal, es invariable. La industria cultural se sirve del mito de la innovación para tener siempre nuevos productos que son siempre el mismo y la juventud es su corolario.

Puede objetarse que el término no se refiere al arte joven propiamente dicho, sino al arte hecho por jóvenes, sin embargo, en las artes plásticas, adquirir los conocimientos plásticos, tales como el dominio de las técnicas, la formación de una iconografía que sea producto de unos planteamientos determinados - y no un fin - que a su vez están íntimamente relacionados con lo extra-artístico, etc., lleva consigo una formación incesante, por lo cual, hablar de un artista joven es hablar de un tipo de 40 años.

Pero, ¿cómo explicarse la cantidad de artistas que están muy por debajo de los 40?. Creo que por una parte la explicación es nuevamente el mercado, el artista joven e inexperto es mucho más manipulable; por otra ¿qué más nuevo que la pintura de un chamaco como lo era Jean-Michel

Basquiat en su momento?. Debido al culto por las "personalidades", no sólo se vende el producto, sino también la figura del artista. Asimismo, el mercado se satura de determinados artistas - generalmente maduros y consagrados - de los cuales los coleccionistas ya tienen obra y necesita ir "promoviendo" o explotando a los "nuevos valores". Tampoco habría que olvidar o minimizar el culto y veneración que rinde nuestra cultura a la juventud.

La otra acepción del término "arte joven" es la de un conocido concurso que pretende ser un espacio para que los artistas jóvenes hagan sus pininos e ir promoviendo su arte. Esto tiene dos propósitos fundamentales, el primero, como un efectivo aparato ideológico de estado³ (*La filosofía como arma de la revolución*, Althusser, L. p.p. 108-120.) y el otro para que los *dealers* puedan irlos "apartando", claro que se disfraza todo esto con el discurso de ser una oportunidad para promover a artistas jóvenes con poco reconocimiento. Sobre señalar que la selección de la obra siempre es parcial y nunca una muestra *grosso modo* de la producción artística hecha por jóvenes, como se supone que es (o debe ser) ya que, con la simple selección de cierto tipo de obras impone "la tendencia" o corriente a seguir, en ese sentido es determinista, no representativa.

Sintomático es pues, el hecho de que en alguna edición del concurso, recién expuesto Julian Schnabel en el Tamayo, fuera seleccionada una

3.- Los aparatos ideológicos de estado se caracterizan por ser "independientes" del estado y estar en el dominio de la iniciativa privada (Althusser, L. *Op. cit.* p.110.), por lo que resulta sintomático que el concurso Arte Joven estuviera financiado en un principio casi totalmente por una compañía cigarrera y en la actualidad por el Grupo Pulsar.

malísima reinterpretación del pintor texano, no es tan reprochable que el artista joven se deje impresionar por lo que ve en los museos, siempre sucede, pero sí que el jurado seleccione un refrito.

Por estos motivos, muchos de nosotros nos censuramos de antemano, no participando al dar por hecho que nuestra obra está fuera de los parámetros de dicho concurso, lo cual es preocupante porque las políticas culturales nos han llevado a claudicar, hemos sido derrotados en ese estado de cosas. Otra actitud es la de concursar siempre con la esperanza de "ahora sí van a seleccionar mi obra" y al ser rechazados sentirse igualmente fracasados.

Creo que dicho concurso puede ser una buena opción para exponer y confrontar la obra, una opción - entre otras - a la cual no deberíamos renunciar y a la cual hay que darle su justa medida e importancia.

El artista completamente administrado.

Nos dice Juan Acha que "la gran mayoría de los artistas son hoy cómplices de la dominación que ejercen unos cuantos hombres sobre las mayorías demográficas y las rupturas de los artistas rebeldes - las excepciones - son melladas, absorbidas e invalidadas por el sistema establecido." (*Las actividades básicas de las artes plásticas*, Acha, J. p. 13.)

Esto es debido a que, si bien es cierto que siempre han sido necesarias las actividades de distribución y difusión del arte, nunca lo habían sido de manera tan determinante para la sobrevivencia de la obra de arte como lo son en la actualidad, de hecho, se han vuelto tan importantes, que el artista

depende cada vez más de sus "contactos", de las relaciones personales, en pocas palabras, es obligado a "moverse" en *public relations*; esto modifica radicalmente la figura del artista, haciéndolo pasar de ser un productor independiente, a un productor que depende ahora, no tanto en el proceso de la producción, sino de los procesos de distribución y difusión para sobrevivir, en resumen, el yugo de los subsecuentes procesos al de la producción, lo convierten prácticamente en un asalariado. La burocracia de la industria de la cultura - al detentar estos procesos - reduce al artista a ser un empleado más, sin distinciones ni diferencias con cualquier otro trabajador.

El artista está siendo administrado por las instituciones o personas que detentan los medios de difusión y distribución de lo que él produce, asimismo - y en gran medida debido a esto -, ha renunciado a creer en sus obras como una posibilidad de trastocar la realidad, es el primer incrédulo ante la *promesse de bonheur* de sus propias obras. Esto ha transfigurado radicalmente no sólo la figura del artista plástico, sino también del arte y de los intelectuales en general. A pesar de que quizá no resulte del todo fácil hablar del artista plástico como de un intelectual, permitámonos esa licencia por un momento y guardando las debidas precauciones⁴.

4.- Cabría hacer la aclaración de que con el generalizado irracionalismo, los medios intelectuales de los artistas plásticos, son sumamente escasos, por no decir nulos, por lo que, "el trasfondo teórico" (*Introducción a la creatividad artística*, Acha, J. p.p. 91-92, 99 y 117.) de las obras es igualmente pobre y dificulta la posibilidad de hablar del artista plástico como un "intelectual", ya que su actividad se desenvuelve - en el mejor de los casos - en los aspectos técnicos y formales, es decir, en una rutina casi artesanal y poco reflexiva, sin embargo, el hecho de que también existan artistas que no se conformen en la reiteración de las formas, que cuenten con amplios

Walter Benjamin consideraba como *conditio sine qua non* del intelectual el deseo de traicionar los intereses de su propia clase, es decir, a la burguesía (*Discursos interrumpidos*, Benjamin, W. p. 13.). Sin embargo, es evidente que día con día, los intelectuales se hallan cada vez más alejados de desempeñar un papel político y/o social ya no digamos preponderante, sino simplemente visible. En su mayoría, se muestran indiferentes hacia las situaciones políticas, económicas y sociales del país. Esto no quiere decir que no estén informados o que lo que suceda no les afecte o importe, sino simplemente que al perder su independencia y ser forzados a vivir apegados a alguna de las instituciones donde son empleados, sus preocupaciones tienen que ser y son de otra naturaleza, "más inmediatas", por así decirlo, de otra forma se estarían jugando la chamba. De cualquier manera, el deseo de traicionar la ideología de la clase burguesa se ha esfumado, siendo sustituido por el deseo de ascenso económico y social. Es este el "fenómeno de sumisión contrarrevolucionaria" que señala Chomsky (*La responsabilidad de los intelectuales*, Chomsky, N. p. 89).

"El intelectual crítico, en gran medida de orientación humanista y ocasionalmente con mentalidad ideológica, que considera que su papel consiste en amplia medida en formular críticas sociales, está siendo desplazado rápidamente por expertos y especialistas, implicados en empresas

medios intelectuales, que rechazan el irracionalismo y que el artista plástico, definitivamente produce cultura, creo que es suficiente justificación como para darle al artista plástico el título de intelectual, por lo menos momentáneamente y como dije, no sin reservas.

gubernamentales especiales, o bien por intelectuales generalizadores - integradores, que se convierten en realidad en ideólogos caseros de quienes se hallan en el poder, al asegurar una integración intelectual general para acciones diversas." (*Op. cit.* p.p. 92-93.)

Se ha pasado así, de la <<intelligentsia profesional>> o intelectual, a la <<intelligentsia técnica>>⁵; la primera, es descrita por J.K. Galbraith, como aquella con inquietudes críticas y asociada con algunas formas de disidencia; la última se le contrapone con su solícita e incondicional legitimación tecnocrática del *status quo*. (*La condición postmoderna*, Lyotard, J.F. p. 91.)

"El estudioso-experto sustituye al <<intelectual independiente>>", este último "podía preocuparse por problemas a causa de su interés y su importancia intrínsecos, aunque tal vez tuviera escasas consecuencias. El profesional, en cambio, tiende a definir sus problemas sobre la base de la técnica que ha aprendido a dominar, y experimenta un deseo natural de aplicar su capacitación." (Chomsky, N. *Op. cit.* p.p. 62 y 85.)

Resulta evidente que "el sistema" se sirve de los intelectuales, incluso de los más radicales ya que "ofrece un lugar... y un prestigio... a los radicales de antaño", así es como los absorbe y los utiliza, obteniendo de ellos un prestigio estatutario y por lo tanto, aún más poder y autoridad. Esto resulta

5.- En lo personal y por parecerme menos complaciente, prefiero la nomenclatura de Chomsky del "intelectual" contrapuesto al "profesional", que la de Galbraith del "profesional" al "técnico", sin embargo, la cita tiene más que nada la intención de demostrar ese cambio de mentalidad, el tránsito de una conciencia reflexiva a una inconsciencia intrumentalizada.

más que obvio en el caso de un Octavio Paz e incluso en un Carlos Monsivais, al que no le queda más que moverse en una cierta ambigüedad entre la crítica mordaz severa pero velada y el coqueteo cortesano pero burlesco; sin embargo, también es de observar, el caso de un Alberto Híjar, crítico - en el amplio sentido de la palabra - al que, a pesar de ser sumamente reconocido por su labor profesional, por sus convicciones políticas, ha sido un tanto relegado - creo yo - y se evita a toda costa que ocupe puestos relevantes, como decididor.

"Ni tanto que queme al santo..."

En un artículo aparecido en *Los Universitarios*, Wolfgang Montes nos dice que se puede notar en los estudiantes universitarios cada vez más "la aparición de un ejemplar de estudiante nuevo: el joven inculto, una nueva especie, la del bárbaro de la era de la computación . Jóvenes sin ningún interés intelectual, obsesionados por vencer en sus profesiones, que ignoran incluso la existencia de una atmósfera cultural. Ellos ingresan a universidades... en las cuales no existe noción de lo que sería el ser humano cultivado y donde ni siquiera se coloca esta cuestión en debate. El único camino que ofrecen es el de la especialidad; en esas instituciones, preocuparse por aumentar la cultura provocaría un caos. En estas circunstancias (*sic.*), los jóvenes optan por las profesiones liberales, carreras como medicina, derecho, administración, periodismo, y otras que no tienen relación directa con las humanidades; incluso se puede decir que con un bagaje de cultura en ciertas profesiones puede ser un inconveniente."

(Montes, W. "De la crisis de la Universidad a la crisis del libro." *Los Universitarios*. Agosto de 1996. 3^a época. N^o. 86. p. 5.)

No puedo discrepar de las afirmaciones del autor, sin embargo, creo pertinente hacer algunas precisiones: La extremada alienación de las actuales prácticas de las profesiones son el resultado de la división social del trabajo, eso es un hecho, sin embargo, el autor asocia a lo largo de su ensayo y sistemáticamente - incluso al grado de presentarlas de manera indiferenciada -, la cultura con las humanidades y las artes. Es aquí donde no logro estar del todo de acuerdo o donde faltaría precisar que, si bien es cierto que los estudiantes universitarios de derecho, administración, contaduría, medicina o arquitectura en su mayoría, ignoran completamente lo que ocurre en las letras, en las artes plásticas, en la música (aunque la consuman sin medida), los alumnos universitarios, por lo menos de artes plásticas, ignoramos completamente lo que sucede en el terreno del derecho, de la economía, de la política y de la arquitectura - por no hablar de la medicina - y, en ese sentido, somos tan "incultos" como ellos. En el mejor de los casos, el artista plástico conocerá los medios y técnicas de producción, la teoría y la historia del arte, será un ávido lector, pero lamentablemente casi siempre manifiesta una cierta indiferencia o desdén hacia lo extra-artístico, de lo cual considero, no puede estar desligado. Las artes plásticas no están exentas pues, de esa formación especializada que se olvida de aquella formación "universal".

Creo que el caso del artista plástico - en general - es lamentable, puesto que adolece tanto de los inconvenientes de la *hiperespecialización*,

revolucionaria; se intenta en cambio de alguna manera la experiencia inmediata de un arte como hecho estético integral. En consecuencia, la condición de la obra se hace naturalmente ambigua: la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (el museo imaginario de los objetos provistos de cualidades estéticas); el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente." (*El fin de la modernidad*, Vattimo, G. p. 51.)

La lógica interna del arte es - parafraseando a Milán Kundera - que "el arte está en otra parte", por esta razón, la expansión del arte está estrechamente relacionada con su creciente autonomía: mientras más autónoma se vuelve la esfera del arte, más se ha tratado de acercar a la vida, más se ha relacionado con otras esferas, se ha ido indiferenciando con ellas, de aquí "la pérdida de la evidencia del arte", su tendencia a "desaparecer". Mientras más se expande el arte, más se diluye.

Deseo de implosión del arte.

Como dice Adorno, "ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta de la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ella." (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 9.) Dicha pérdida de la evidencia del arte, relacionada estrechamente con su expansión, le ha movido el tapete a más de uno y es cada vez más común oír voces que piden lo que he llamado la

implosión del arte. Ahí esta Sir Herbert Read en sus *Límites de lo permisible en el arte* (*Los límites de lo permisible en el arte*, Read, H.) y Dore Ashton sugiriendo que "en nuestra confusión de fin de siglo... algo de moderación resultaría oportuno" y que "a pesar de lo mucho que se abra o se <<de-restrinja>> nuestra vida artística de fin de siglo, una infusión de jerarquía y orden sólo puede favorecernos." (Ashton, D. "Algunas ideas perplejas al acabar el siglo." *Vuelta*. Julio de 1994. Nº. 212. p. 42.)

Existe el deseo latente del público "medio" de "reconocerse" en el arte contemporáneo. Acha habla de que al público no le gusta el arte actual, no tanto porque tuviese algo desagradable o nefasto, sino porque a su juicio carece de algo para poder ser denominado arte (*La crítica del arte*, Acha, J. p. 15.) Considero esto, así como los divertidos "debates" entre artistas - David Hockney preguntándose si las planchas y ladrillos de Carl André son arte - , críticos, curadores y directores de museos acusándose mutuamente de neoconservadores, reaccionarios y filisteos como un deseo inútil de que el arte vuelva a ser lo que fue.

De la estética de lo sublime al mero efecto de shock.

XXIV.

El joven artista revolucionario quería, con toda el alma, asustar al burgués.

El joven artista revolucionario vive asustado para siempre por el burgués.

(*Cómo pájaros perdidos*, Sábines, J. p. 268.)

En un artículo aparecido en *La Jornada Semanal*, Jean-François Lyotard dice que quizá lo sublime sea la sensibilidad paradigmática de la

modernidad (Lyotard, J.F. "Lo sublime y la vanguardia." *La Jornada Semanal*. 16 de junio de 1991. Nº. 105. p. 29.). También al respecto nos habla de que lo sublime es una categoría que, por su propia naturaleza, debe estarse superando constantemente, pues lo que antes era o parecía sublime, ahora no lo es. Ahora lo sublime, o lo que produce el sentimiento de lo sublime, es otra cosa. Lo sublime es un sentimiento que se mella rápidamente, que debe ser superado por el espectador. Los cuadros de Barnett Newman hechos en los 50', que supuestamente tratan lo sublime y expuestos recientemente en el Museo de Arte Contemporáneo, son algo que dudo mucho que produzcan el sentimiento de lo sublime, por lo menos en mí no lo provocaron y quizá en su momento así lo parecían. En suma, aquello que sea capaz de producir lo sublime, debe ser renovado constantemente ya que caduca.

En este punto, Lyotard relaciona el concepto de lo sublime con el de la innovación: "Es reconocible que el mercado del arte, sometido como todos los mercados a la regla de lo nuevo, pueda ejercer una especie de seducción sobre los artistas [¡y vaya que lo hace!]. Este atractivo no se debe sólo a la corrupción. Se ejerce gracias a la confusión entre la innovación y la *Ereignis*, que sustenta la temporalidad propia del capitalismo contemporáneo." (*Art. cit.* p. 34.) Con los productos nuevos - que son siempre el mismo - y con el reciclaje de corrientes y movimientos artísticos, se nos quiere hacer pensar en una *Ereignis*, en un *estar-siendo*, en pocas palabras, se nos quiere hacer pasar lo nuevo no solamente como inherentemente sublime, sino como de que "algo está sucediendo".

Como ya había mencionado, existe una asociación entre la innovación y la vanguardia y la relación "entre ésta y la estética de lo sublime es ambigua e, incluso, perversa. Sin duda alguna, la segunda ha sido, y continúa siendo una reacción contra el positivismo *matter of fact* [¿?] y contra el cálculo realista que gobierna la primera... sin embargo, existe una convivencia entre el capital y la vanguardia. La fuerza del escepticismo e, incluso, de destrucción puesta en juego por el capitalismo, que Marx nunca dejó de analizar y reconocer, alienta en cierta medida, en los artistas, el rechazo a fiarse de reglas establecidas y la voluntad de experimentar medios de expresión, estilos y materiales siempre nuevos. Hay algo de sublime en la economía capitalista." (*Art. cit.*) Si Lyotard acierta en ver lo sublime como el rasgo característico de la modernidad, se llega fácilmente a la conclusión de que la innovación, lo sublime y el concepto de las "falsas necesidades" de Marx, van juntas. Sin embargo, no puedo estar tan de acuerdo en que las vanguardias sean actualmente una manifestación de oposición o una posibilidad de cambio real, creo que las nuevas vanguardias - que no son tales - han disminuido y empobrecido el concepto de vanguardia, que implicaba o pretendía - quizá de manera ingenua, pero sincera - una visión distinta del mundo. La vanguardia creía en sí misma, realmente estaba convencida en ser agentes de transformación de lo real, en cambio, la postvanguardia se sabe y acepta derrotada en este sentido, se regodea como cómplice del *status quo*.

A tal grado las "vanguardias postideológicas" están administradas y reducidas. que "el público ya no juzga en función de los criterios de un gusto

referido por la tradición de un placer compartido: individuos desconocidos por el artista (el "pueblo")... son presa de sentimientos impredecibles, chocantes, admirativos, despectivos, indiferentes. El problema [del artista] no es gustarles conduciéndoles a identificarse con un nombre y a participar en la glorificación de su virtud, sino a sorprenderles. Incluso, las imperfecciones, las variaciones de gusto, la fealdad tienen su lugar en el efecto de choque." (*Art. cit.* p. 30.), es decir, que ya no importa que la obra tenga valor plástico, sino que impacte al público, lo sublime - lamentablemente - es así, reducido a lo apabullante, lo impactante e incluso a lo grandilocuente, no importando que detrás de tanta "escenografía" no haya sustancia alguna, se confunde lo grandote con lo grandioso.

La estética de lo sublime, concatenada a la vanguardia, nos lleva a la necesidad del artista de impactar, perturbar, desconcertar y sacudir conciencias, pero falla en su propósito en el momento en que la ideología dominante, para desembarazarse de ella, la absorbe en su seno, asimilándola a "una suerte de <<gusto pasajero>>" (*Jimenez, M. Op. cit.* p. 83.) o de moda.

Las vanguardias, al haber implantado esta dinámica, convirtieron en prerequisite el impacto y la reacción de rechazo del público, por lo cual no existe el efecto de shock, porque no se puede espantar a quien espera ser asustado.

La obra de arte como praxis.

Muchas veces me pregunté por qué quiénes escriben acerca de Adorno sostienen que él veía en el arte la única posibilidad de transformación hacia un

mundo verdaderamente racional, y me lo preguntaba porque después de haber leído la *Teoría estética*, el terreno del arte pareciera ser nada fértil. Sin embargo, posteriormente comprendí la importancia que tiene el problema de teoría - praxis dentro del pensamiento de la escuela de Francfort. Tanto Adorno como Marcuse hablan acerca de "la miseria de la filosofía" en tanto que se encuentra imposibilitada de realizarse, lamentablemente está condenada a mantenerse en el terreno especulativo. En cambio, lo que Adorno ve en el arte es la conjunción de teoría y praxis, "la obra de arte, en la estructura de su lenguaje, en su <<escritura>>, en su material, en el <<modo>> de componerla, atestigua obligatoriamente las transformaciones de la realidad empírica." (Jimenez, M. *Op. cit.* p. 34.)

De igual manera, el espectador debe tener "la experiencia interior reflexiva de la lectura privada" (Lunn, E. *Op. cit.* p. 294.), es decir, que la lectura de la obra de arte debe ser una praxis para el espectador que le exige "la participación intelectual sostenida mucho más activa que la mera contemplación" (*ibid.*). Al respecto, Adorno, citando a Válerý: "Lo que llamo <<arte grande>> es, en una palabra, el arte que reclama despóticamente para sí todas las capacidades de un hombre, y cuyas obras son tales que todas las capacidades de otro hombre tienen que sentirse llamadas y tienen que ponerse a contribución para poder entenderlas..." (*Crítica cultural y sociedad*, Adorno, T. W. p. 192.) De dicha concepción de la obra, viene el lenguaje rebuscado de los trabajos rebuscados de Adorno, así como su intención de teorizar en el terreno del arte⁶.

Dos tipos de lenguaje.

Últimamente he leído un poco de poesía lo cual no acostumbro y por lo cual me costó mucho esfuerzo, sin embargo, era algo que yo ponía de mi parte, era abrirme a una manera de discurso al que no estaba acostumbrado pero no solo porque no leyese poesía sino porque casi todos los mensajes que recibimos son de una naturaleza distinta a la poética. Sentí una cierta hermandad entre la poesía y las artes plásticas, en parte por lo incomprendidas, pero más que nada por su lenguaje, es "la escritura" propia de la artes - y no otra cosa - lo que las convierten en incomprendidas.

En cuanto al lenguaje o escritura de la poesía, noté la particularidad de que al dar una segunda o tercera lectura al mismo poema, este cambiaba completamente, es decir, que cada lectura era distinta, y yo me preguntaba dónde estaba la lectura que había hecho anteriormente; el lenguaje poético al explotar la musicalidad de las palabras, hace que ninguno de los significados de la palabra sea evidente, le posibilita a la palabra los significados más sorprendentes, ser otra cosa a su significado concreto. Contrariamente a este tipo de lenguaje multívoco y lleno de significados, tenemos el lenguaje unívoco, aquel propio de los medios informativos como el periódico y la televisión, con el cual se pretende informar de manera inmediata, directa y efectiva acerca de lo que sucede, este lenguaje está caracterizado por una

6.- En esta concepción de la aperccepción como un trabajo, de la fruición de la obra como algo alejado de la gratuidad o lo dado, se puede observar parte de la ideología burguesa de la cual no se han podido desprender ni Adorno, ni el que esto escribe. Absolutamente todo cuesta, ya sea trabajo o dinero, lo que no cuesta simplemente no vale la pena

"abrumadora concreción." (Marcuse, H. *Op. cit.* p. 125.) Su objetivo es señalar de manera tajante y certera lo que ha acontecido, sin permitir ninguna duda de que lo sucedido pudiese ser de otra manera. "El lenguaje cerrado no demuestra ni explica: comunica decisiones, fallos, órdenes... expresan el juicio de una <<forma prejuzgada>>; pronuncia condenas" (*ibid.* p. 132.), es, en pocas palabras, autoritario. De tal forma este lenguaje <<unidimensional>>, elimina toda posibilidad de duda y/o crítica, que se manifiesta como "irreconciliablemente anticrítico y antidualéctico" absorbiendo completamente "los elementos trascendentes negativos y oposicionales de la razón." (*ibid.* p. 127.) El lenguaje, al ser la forma práctica del pensamiento, en el momento en que es convertido en unidimensional, no sólo resulta víctima de la dominación, sino que él mismo se convierte en instrumento de dominación. (*ibid.* p. 133.)

En cambio, el lenguaje de las artes, "no pretende como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia", de la vivencia, (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p. 10.) por lo cual se considera lenguaje de conocimiento. (Marcuse, H. *Op. cit.* p. 97.)

De tal manera que el lenguaje artístico-poético al ser un lenguaje cognoscitivo y por lo tanto, con cualidades críticas, se manifiesta como resistencia y subversión frente al lenguaje unidimensional y unívoco, al lenguaje de la "administración total." (*ibid.* p. 134.)

De lo anterior se deduce que toda obra tiene en sí misma, en su lenguaje o escritura, la forma de su fruición, es decir, que determina la relación

del espectador para consigo misma. También cabría hacer la aclaración que en la práctica objetiva, la separación nunca es tan tajante ya que sucede que algunos periodistas se permitan algunas formas poéticas, así como que algunos escritores se esfuercen para darle a su trabajo esa concreción "periodística".

Dos maneras distintas de percepción.

La obra de arte crea por sí misma la manera de su fruición o consumo y es obvio que cada uno de estos lenguajes exige o exenta al espectador de alguna praxis o acción, el nexo que posibilita la comunicación no es de ninguna manera el mismo en ambos casos; el lenguaje unidimensional exige al lector - o espectador - del uso de sus facultades cognoscitivas y críticas, en resumen y como dice Adorno, la función y directriz del lenguaje unidimensional es que "el espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica [debe de ser y] es cuidadosamente evitada." (Horkheimer, M. *Op. cit.* p. 166.)

El lenguaje multidimensional exige al sujeto alguna forma de praxis, una atención plena y, en este sentido, un compromiso para con ella. Resumiendo, a cada una de estas formas del lenguaje, corresponde una actitud del sujeto.

Percepción - apercepción.

Considero muy importante retomar la distinción entre la percepción y la apercepción - que data desde Leibniz - para clarificar y especificar dos tipos distintos de "percepción" - una percepción pasiva y una activa -, que al aparecer ambas como percepción - en Adorno por lo menos -, da lugar a

confusión en algunas ocasiones.

La percepción serían todos aquellos estímulos que atacan y captan nuestros sentidos, como es de suponer, la cantidad y multiplicidad de ellos es enorme, por lo cual no prestamos atención a todos ellos, los recibimos pero si no necesitamos "actualizarlos" o hacerlos conscientes - por sernos inútiles -, pareciéramos ignorarlos, es decir, no los apercibimos.

La apercepción sería, la plena consciencia de aquellos estímulos percibidos, en pocas palabras, es cuando las "percepciones van acompañadas por la <<capacidad de reflexión>>." (*Diccionario de filosofía*, Abbagnano, N. p. 87.) Ahora bien, quisiera recalcar el hecho de que la cantidad de percepciones puede tender prácticamente *ad infinitum*, pero no así la percepción.

Percepción.

La percepción está caracterizada por su carencia de reflexión sobre aquello que se percibe, por su pasividad y creo yo, que corresponde más - o es fácil de asociar - a los medios masivos de comunicación. La percepción es pasiva, pues el medio se vierte sobre el espectador convirtiéndose en un receptor involuntario o inconsciente; acude a un centro comercial - lugar de sociabilización moderna - y es bombardeado por una multiplicidad de estímulos provenientes de los más diversos medios, todos y cada uno de ellos busca acaparar su atención. Si todos los estímulos fueran - desigualmente - de la misma intensidad, se nulificarían, todos en conjunto, ejercería la misma tensión sobre el sujeto dejándolo "libre", dicho sujeto también hace lo suyo insensibilizándose a dichos estímulos, para poder neutralizar a estos últimos

tiene que ignorarlos, ser hermético a ellos. Para que alguno de estos objetos logre atraer su atención es necesario que sobresalga por encima de los demás, echando mano de recursos más agresivos, llámese ya una pantalla más grande, sonido más fuerte, colores más llamativos, etc.

Tampoco hay que dejarse engañar por la supuesta interactividad de los medios electrónicos, las emociones de los video-juegos están hiperdeterminadas, así puedas inventar "tus propias reglas", o escenarios, o "personajes".

Apercepción o percepción activa.

Eugene Lunn se da cuenta de que uno de los problemas fundamentales que planteó la Escuela de Francfort, es el de la irreconciliabilidad del sujeto con el objeto (Lunn, E. *Op. cit.* p. 236.) y creo que de ésta se desprende una de las tesis fundamentales de Adorno en relación a la disposición que debe tener quien especta una obra: considera que la lectura de la obra de arte debe ser una forma de praxis tan intencionada como la producción, es decir, que el espectador debe diluirse en la obra. "Hasta [antes de] llegar [a] esta época de total manipulación de la mercancía artística, el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse, perderse en ello. La identificación a la que tenía como ideal no consistía en igualar la obra de arte con él, sino en igualarse él con la obra de arte. Era la sublimación estética: Hegel llamaba a esta actitud libertad hacia el objeto. De esta forma hacía honor al sujeto, pues en la experiencia espiritual y por medio del vaciamiento de sí mismo llegaba a ser auténticamente tal." (*Teoría estética*, Adorno, T. W.

p. 31.) Esto es "mirar", observar la pintura y sentir la escultura, todo lo demás es ver, tener una relación superficial e indiferente con el objeto, incluso, sospecho que es ver la obra en su mero aspecto material, como un objeto - tela pintada - y no como una forma de lenguaje que al perdernos en él, nos permita tener experiencias; de esta manera de indiferenciación, aproximarnos a la reconciliación sujeto-objeto. Por esto creo que se equivoca completamente Sánchez Vázquez al asociar al espectador de la pintura como un observador pasivo y ver en la "obra abierta" una manera más efectiva de socializar la producción artística. (*Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, Sánchez Vázquez, A. p.p. 198-200 y 215.)

El problema que veo con los medios de comunicación y esa percepción que les es propia, es que nunca encuentra límite, la cantidad de estímulos pareciera nunca saturarse, la posibilidad de lo percibido pareciera ser infinita. Cuando se inventó el control remoto del televisor se hizo físicamente posible "ver" cuatro y quizás más canales "al mismo tiempo", eso sin mencionar los televisores con recuadros donde se pueden ver simultáneamente ocho canales y la video, todo conectado al aparato de sonido con ocho bocinas "surround" en las cuales es posible oír el CD en cuatro y la tele en las otras cuatro. El usuario, al tiempo que "oye" y "ve" habla en el teléfono que tiene la opción de hablar tres personas a la vez y no conforme con todo esto, come palomitas calentadas en el microondas.

Pongo este ejemplo porque la apercepción no es una capacidad que se pueda ejercer en situaciones "extraordinarias" o excepcionales tales como en

el museo, frente a un cuadro o escultura o en la sala de conciertos, sino que se ejerce en todo momento, de manera cotidiana, es "el arte de la observación" de la que nos habla Brecht (*Antología de textos de estética y teoría del arte*, Sánchez Vázquez, A. p.p.110-114.), la observación "profunda, amplia y grata" no solo del objeto artístico, sino también de "otros objetos... [de] las cosas del mundo" (*Op. cit.* p.112.).

Tecnología, percepción y apercepción.

Es curioso observar que el sonido reproducido por el CD tiene tal nitidez y se oye tan bien, que ya no es necesario *escuchar*, la calidad de la reproducción es tan perfecta que dispensa al receptor de una mínima capacidad auditiva y lo exenta también de cualquier necesidad de atención para sí misma, para decirlo en los términos que he venido usando: la tecnología del CD ha posibilitado la mejor audición, posibilita la mejor de las percepciones, sin embargo, exenta al escucha de la apercepción de la obra, de toda reflexión, convirtiendo a la música en "música de fondo", "de elevador", "ligera"; no importando que se trate de composiciones de Berg, Weil o Schönberg. Mientras más mejora la calidad de la reproducción, mientras más se facilita la audición, más languidece ésta última. (*En torno a Walter Benjamin*, Kerik, C. p. 81-82.) De esto podemos concluir que es la perfecta tecnología o técnica de reproducción - y no la obra - la que permite que se pierda la exigencia - de la cual habla Adorno - de una completa concentración para con la obra (Jay, M. *Op. cit.* p. 346.), la "escritura" de la obra sigue intacta y sin embargo. la técnica de su reproducción la modifica⁷. Este relajamiento.

tienen ojos? pregunta a los niños que ya no ven sino lo que han videograbado, es ésta la sustitución de una experiencia directa y concreta con lo real (*Erfahrung*), por una cada vez más mediada, condicionada e irreflexiva (*Erlebnis*), "la técnica" somete "así al sistema sensorial del hombre a un complejo *training*" (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p.p. 24-25.), de manera tan radical, que ahora los hombres hemos sido reducidos a simples aparatos de recepción. (*Crítica cultural y sociedad*, Adorno, T. W. p. 199.)

Apropiación y apercepción.

"El espíritu no puede menos que debilitarse cuando es consolidado como patrimonio cultural y distribuido con fines de consumo."

(Horkheimer, M. *Op. cit.* p. 11.)

Considero que la cultura está mutando hacia una visión más inmediata - pero paradójicamente me quejo de la mediatización - por esto; quieres leer Hamlet, pero, ¿para qué leerlo si existe un resumen de la obra?, ¿Para que lees la sinopsis si hay una versión cinematográfica con Olivier?, ¿Para que ver la de Olivier si hay una con Gibson?, quizá mejor aún, ¡un audiolibro de la sinopsis!. Pero saber de que se trata Hamlet es casi diametralmente distinto a leerlo y disfrutarlo, es decir, sufrirlo y sorprenderse. Una cosa es "conocerlo" y otra haberlo experimentado.

Si el arte está en dos mundos quizá nos hemos olvidado de alguno de ellos. No sé en que momento confundimos las cualidades cognoscitivas del arte con las que pueden darnos una experiencia estética, es decir, que damos por hecho que el consumo artístico nos hace mejores personas - más buenas,

bondadosas - y por supuesto más cultas, por lo cual sabemos más, conocemos más.

Quizá el arte se ha convertido ahora tanto y de tal manera en mercancía, un producto, que creo que se ha viciado el concepto de consumo de tal manera que lo importante no es escuchar a Bethoveen y que te guste o te disguste, sino tener la colección completa de CD's. Debido a esta deformación del concepto de consumo , se nos ha deformando también la disposición para apreciar.

Benjamin advierte un carácter insaciable en las masas ya que "acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción... cada día cobra vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en las más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.... la orientación de las masas a la realidad y de éstas a la realidad es un proceso ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación." (*Discursos interrumpidos*, Benjamin, W. p.p. 24-25.)

Uno de los conceptos fundamentales de la cita, es el de distancia. La distancia entre el objeto artístico y las masas o el espectador es susceptible de volverse infinita, casi de la misma manera en que lo son las fracciones infinitesimales entre un número y otro.

Se exponen Las Obras Maestras de la National Gallery - todo en mayúsculas - y una forma aparente de aproximación es comprar un poster

con la reproducción de Murillo, otra es la edición a todo lujo del catálogo, otra es la edición "económica" del mismo catálogo que es igual pero sin pasta dura, claro que también hay tazas, platos, camisetas, plumas, etc., podría incluso pagarse - supongamos - una reproducción fotomecánica tamaño natural, casi igual a la obra pero plana, ¿y?

"Aparentemente, la obra de arte atrae al consumidor a una cercanía física debido a su fuerza de atracción sensual, pero en realidad lo que hace es alejarse de él: ha sido convertida en mercancía que le pertenece y teme constantemente perder. La falsa relación con el arte es hermana de la angustia por la propiedad." (*Teoría estética*, Adorno, T. W. p. 25.)

El problema es que la división entre la obra y el espectador es cada vez más grande mientras más desea acercarse a ella. Esto sucede porque nos aproximamos a la obra de la manera equivocada, es decir, interponiendo objetos entre nosotros y la obra. La cantidad de objetos puede llegar a ser infinita, dependiendo de los productos de la industria de la cultura. La manera en que estos objetos se relacionan con la obra, muchas veces es la más inaudita. ¿No existen bufandas, corbatas, mascaradas, abanicos, pisacorbatas, sombrillas y hasta barajas con algún motivo de alguna escultura griega, inca, maya, mesopotámica, etrusca o con los lirios acuáticos de Manet, los girasoles de Van Gogh o con el personaje del grito de Munch? La lista puede una vez más, extenderse a toda la historia del arte y a todos los objetos, volviéndose infinita.

Horror: Todas esas reproducciones forman parte de la obra.

De esta terrible confusión entre la apercepción y la apropiación, deriva directamente el fetichismo de la obra de arte, ya que el espectador quiere *apoderarse* de aquellas virtudes culturales, intelectuales, vivenciales, etc. que *emanan* de la obra, y si a pesar de que no existe arte sin fetichismo (*Teoría estética*, Adorno, T. W., p.p. 298 y 442.) el lector no se ciñe a "la dinámica estructural" interna de la obra de arte (*ibid.* p. 347.), no se deja *posecionar* por ella, que sería la manera en que podría cumplir su propósito, o mejor dicho, el de la obra, sino que se apodera del objeto, del artefacto.

"Y si a pesar de todo el arte no se hace consumible, la actitud para con él tiene que apoyarse en la actitud respecto a los bienes de consumo." (*ibid.* p. 31.)

Crisis de la apercepción.

El hombre está siendo cada día más estupidizado por los medios masivos de comunicación, aunque para ser más precisos, el problema no son los medios, sino su lenguaje exageradamente concreto, en el cual todo está dado de una vez y para siempre; gracias a él, toda necesidad de reflexión queda excluida, y como órgano que no se utiliza se atrofia y tiende a desaparecer... la capacidad reflexiva va poco a poco, disminuyendo hasta su muy próxima - si no consumada - desaparición. "Es evidente que una sociedad caracterizada por la densidad y pluralidad informativa tiene que utilizar un lenguaje icónico caracterizado por el impacto y no por la permanencia, propio de un sistema de temporalidad fragmentada, que digiere la información, pero no la conserva. . esto,... promueve un espíritu radicalmente acrítico,

caracterizado por una capacidad de asimilación sin fin, de yuxtaposición y concatenación de opuestos, hasta lograr un paisaje donde se ha suprimido la sensación de diferencia." (Albelda J. L. *Op. cit.* p.p. 37-38.) Es por este motivo, que el lenguaje unidimensional resulta altamente efectivo para fines de dominación, el mundo es el que digan los medios que es, evitando así toda fricción en el sistema y por eso es el idóneo para - la realización de - un mundo completamente administrado. Las posibilidades de eludir o evitar este destino parecieran muy pocas debido a que nuestra relación es cada día menos con los objetos y más con los medios. Al encontrarse la relación sujeto-objeto progresiva e inevitablemente mediatizada, nuestros sentidos son adormecidos o mejor dicho amaestrados para responder solamente a los estímulos determinados con la respuesta predeterminada, de la misma manera que el perro de Pavlov a los estímulos condicionados. De aquí la concepción de Dino Formaggio de un estado *anestético*, el cual en el italiano conservaría tanto un sentido de lo no estético - y mucho menos artístico - como el de la anestesia de los sentidos y los sentimientos (*La muerte del arte y la estética*, Formaggio, D. p. 35.).

"La perceptibilidad - dice Novalis - es una atención." (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p. 36.) y es cada vez más evidente que nuestra sociedad contemporánea, todo parece estar en contra de nuestra capacidad de concentrarnos y prestar atención. Las experiencias profundamente reflexivas, llenas de atención y receptividad hacia los acontecimientos del mundo (*Erfahrung*), son cada vez más sustituidos por "la mera existencia

(*Erlebnis*)" (Lunn, E. *Op. cit.* p. 195.), nuestras acciones son cada vez más reducidas a simples reacciones. Todos éstos son síntomas inequívocos de una crisis de la apercepción, de su creciente hundimiento en un estado de debacle y ruina.

Debido a esta crisis de la apercepción, nos dice Benjamin que "las condiciones de recepción para la poesía lírica se han vuelto más pobres [y] puede deducirse que la poesía lírica conserva sólo en forma excepcional el contacto con los lectores" (Benjamin, W. *Op. cit.* p. 8.), pues bien, lo mismo vale para las demás artes, el contacto con sus espectadores es día con día, más inusual.

Pérdida de la esencia artística.

La crisis de la apercepción, en el terreno del arte, es lo que Adorno llama la pérdida de la esencia artística (*Entkunstung*), la cual afecta tanto al público como al productor.

Admitamos la insensibilidad del espectador, debido a que está profundamente "involucrado" en la dinámica de los medios masivos, a que ha dejado de percibir "ya que tales lectores [o espectadores] prefieren los placeres sensibles y están entregados al *spleen*, que anula el interés y la receptividad" (*Ensayos escogidos*, Benjamin, W. p. 7.), ¿es ésta razón suficiente para renunciar a la realización de obras que exijan una reflexión visual, una observación minuciosa y detenida?

Si bien a lo largo de la obra del maestro Acha no se puede tener una idea muy clara de su definición ni posición frente a lo que denominó obra de

"lectura sumaria" (*Crítica del arte*, Acha, J. p. 52.), nos da algunas pistas al respecto: es aquella cuyo lenguaje es más parecido al propio de los anuncios publicitarios y carteles, y por ello, se puede consumir de manera rápida e incluso distraída: una lectura instantánea, contundente y eficaz. Puesto que el espectador común no tiene tiempo de meditar y observar - ver detenidamente - la obra, pareciera momentáneamente comprensible la realización de obras de lectura sumaria, incluso loable en el sentido de renunciar a un lenguaje rebuscado, el cual solamente puede ser dirigido al reducido número de entendidos; sin embargo, es precisamente éste lenguaje lo característico del arte, es en el obedecer a una lógica interna y no la impuesta desde afuera - del mundo -, dónde reside la importancia del arte, de aquí también su aparente dificultad para interpretarlo.

Si bien es cierto que en el arte siempre ha existido la lógica de "la economía de formas" - todo lo que no es absolutamente indispensable, entorpece la obra - y entre ésta y la lectura sumaria existe una tenue y difusa línea divisoria, el peligro es la abrumadora concreción de la que nos habla Marcuse. "Si esa aproximación sin vinculación, junto con la costumbre de ligereza que de ella resulta, empieza a predominar en las obras, es posible que acabe por llevar al escritor a renunciar a toda abstracción, del mismo modo que ahorrará al lector todo deber, por mínimo que sea, de atención, para hacerle exclusivamente receptivo por efectos momentáneos, por la convincente violencia del *shock*." (*Crítica cultural y sociedad*, Adorno T. W. p.p 198-199.) El vínculo entre la obra de arte y el espectador, debe darse

gracias a la capacidad de seducción de la primera, ésta capacidad reside en gran parte en su lenguaje, sin embargo, sobre lo que Válerly nos alerta, es del peligro de deformar la función del lenguaje artístico y convertir dicha seducción en violación. (Sontang, S. *Op. cit.* p. 31.)

Lo que hace la obra que sigue la dinámica de la lectura sumaria es "la sustitución de la antigua narración por la información, de la información por la sensación [que] refleja la creciente atrofia de la experiencia" (Lunn, E. *Op. cit.* p. 291.), es decir, que optar por la lectura sumaria es fomentar esa actitud *light* del mundo donde todo está hecho para ser consumido fácilmente y sin complicaciones, todos los productos, incluyendo - o especialmente - los culturales se diluyen para que no tengan ninguna consecuencia; desde mi punto de vista esto ya ha estado ocurriendo desde hace tiempo. La denuncia de Musil de que cada vez más los poetas y novelistas escriben como periodistas y viceversa (*La industria cultural*, Adorno, T.W. p. 65.), es cierta, cada vez más; el lenguaje multidimensional cae en desuso y es sustituido por el unidimensional, esta transformación es la que Marcuse llama "desublimación [represiva] del arte." (Marcuse, H. *Op. cit.* p.p. 108-109.)

La dinámica y el lenguaje de los medios masivos están matando poco a poco a la apercepción, por lo tanto a la esencia del arte, si la obra de arte reproduce en su ámbito, en su escritura o estructura dicha dinámica, está apostando a su propio fin.

Por otra parte, tampoco podemos ignorar el efecto que tiene la cosificación de las obras de arte en el proceso de pérdida de la esencia

artística. De la misma manera en que a quien compra un automóvil le gusta y desea saber las especificaciones técnicas del coche que ha adquirido, al consumidor de la obra de arte le gusta saber qué está comprando o viendo, aunque igual que con las especificaciones, no entienda nada. Para que el consumidor de la obra sepa qué está adquiriendo, es necesario que la obra sea cosificada: que su sentido y/o significado sea objetivado de una vez y para siempre, negándole así, la capacidad de devenir.

Con respecto a esta neutralización de los productos culturales y las obras del pasado, Adorno ya nos dice que "es [un] hecho... que las obras aceptadas como comprensibles por la tradición y la opinión pública quedan como galvanizadas en sí mismas y se hacen incomprensibles" (*Teoría Estética*, Adorno, T.W. p.p. 164-165.) de tal manera que ya nos es imposible verlas.

Muerte del arte (tal y como lo conocemos).

Antes de hablar de los muchos sentidos en los cuales se ha teorizado acerca del problema - de origen hegeliano - de la "muerte del arte", es necesario salvar el obstáculo de aquellas voces que indignadas se preguntan, ¿cómo es posible la muerte del arte?, aquí cabría hacer la aclaración que, ya desde Hegel, la muerte del arte se plantea como una muerte dialéctica y regenerativa, solamente algunos estetólogos o teóricos del arte que no han llegado a comprender lo suficientemente a Hegel, malinterpretan esta cuestión, anunciándola como una muerte definitiva e irreversible, tal es el caso de Croce. En Hegel se plantea como *una* muerte de la *Kunstreligion*, es

decir, la "muerte" de aquel arte tenía la particularidad ahora estigmatizada de ser para-otro, en este sentido la "muerte del arte" es la simple separación y la creciente distinción de la esfera específica del arte de las demás, en algún momento, la esfera metafísica. Debe entenderse como causa y consecuencia del proceso de la constante autonomía adquirida por la cual ha "quemando etapas" - una de sus consecuencias sería la muerte del arte "bello" para adentrarse a otras categorías estéticas - que corresponden a los distintos estados de conciencia del Espíritu, del tránsito de conciencia a la autoconciencia y de aquí su autonomía: "el arte artístico" del que hablaba Ortega y Gasset, el adentrarse en los problemas específicamente artísticos.

Al hablar de la expansión del arte, habíamos comentado que era parte de la lógica interna de éste ampliar cada vez más su concepto, de dilatar sus fronteras e insertada un poco en esta concepción, nos encontramos con una muerte del arte debida a la máxima expansión posible: por un lado, nos encontramos con las ideas de Gianni Vattimo según las cuales los medios masivos han hecho posible "la estetización generalizada de la vida" (Vattimo, G. *Op. cit.* p. 52.), lo cual da como resultado la muerte del arte con dos acepciones "en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas." (*ibid.* p. 53.) Es decir, que por una parte seguiría existiendo "la alta cultura", pero como algo completamente ajeno a la mayoría, y en extremo controlado. Asimismo, el

objeto artístico, cuyo contacto siempre ha estado reducido a este pequeño grupo de entendidos y conocedores, de la clase pudiente, seguiría existiendo he incluso produciéndose. En el "sentido débil" del que habla Vattimo, lo artístico sería diluido en lo estético haciendo así posible su masificación. Aquí parece coincidir con la idea de Hegel de otra "muerte del arte" como *Auflösung* o disolución, aunque tampoco parece excluir del todo la muerte del arte como disolución de lo artístico en lo estético, pero no gracias a los medios masivos de los cuales Vattimo tiene una visión sumamente positiva (Cfr. *En torno a la posmodernidad*, Vattimo, G. p.p. 9-19.), sino a la propia lógica del arte: Ya había citado como paradigmático el caso de J.J. Lebel, sin embargo, me parece más clara su posición si se observa su respuesta misiva a Wolf Vostell. En ella podemos ver que Lebel - al ser más consecuente que sus colegas fluxus en el propósito de unir la vida y el arte - renuncia a la falsedad de las galerías y museos, encuentra "repulsivo jugar con el viejo artefacto <<happening>>" (Marchán Fiz, S. *Op. cit.* p. 204.) y se dedica a vivir tratando de encontrar a cada momento lo estético de la vida ya que "la vida real es el único lugar para crear el cambio" (*ibid.*). Elimina el carácter aparential de la obra de arte y deja con ello de ser arte y se convierte en vida o activismo. Lo artístico "localizado" se disuelve en lo estético cotidiano. Esta idea de la muerte del arte parece venir y gestarse desde dentro del arte mismo, planteándose ya en la propia lógica interna del arte, es decir, de su autonomía. Si observamos con detenimiento la idea de Schönberg de que el arte no debe adornar, sino ser verdadero, concepto que más tarde retomará Adorno al

concebir el arte como despliegue de verdad, podemos entender la exigencia del arte de desprenderse de su carácter aparential. Es debido a esta exigencia de verdad que el arte para poder permanecer fiel a sí mismo, necesita "desaparecer" y convertirse en otra cosa. He aquí una de las aporías del arte.

En este punto, existe algo que Vattimo pasa por alto o en lo que - por lo menos - no hace suficiente hincapié: si el arte ha muerto ¿por qué sigue habiendo objetos en los museos?, incluso ¿por qué siguen existiendo museos y artistas? Quizá como dice Adorno, la premonición de la muerte del arte en Hegel, se presenta de una manera extrañamente pervertida ya que la industria no puede dejar de funcionar, de producir, promover y vender productos culturales y/o artísticos.

Desde mi punto de vista y sin que sea posible la exclusión de otras concepciones al respecto, deduzco la muerte del arte de una manera más inmediata. Desde mi punto de vista, el lenguaje multidimensional está siendo puesto en desuso, sustituido por el lenguaje unidimensional e incluso este último se empobrece cada día más; la ficción es secundada y superada por la realidad, la *neolengua* de la novela de Orwell, *1984*, resulta mucho más rica en comparación con el lenguaje de algunos "noticieros" nocturnos y de la misma manera puede hablarse de que estamos asistiendo a la creciente aparición de un "neolenguaje visual", la producción de obras de lectura sumaria.

El arte no puede sobrevivir si se elimina junto con él el lenguaje que le

es propio, con su eliminación desaparece también la existencia del mundo sensible con el cual entablar una relación con el sujeto. A esta eliminación intencional y sistemática del lenguaje propio de las artes, debemos agregar el empobrecimiento de nuestros sentidos y de nuestra capacidad reflexiva, lo cual está profundamente relacionado con lo anterior ya que, por otra parte, las obras realizadas en un lenguaje multidimensional han dejado de crear ese nexo con la gran mayoría de los espectadores, siendo la comunicación entre obra y sujeto un verdadero caso excepcional.

BIBLIOGRAFÍA:

ABBAGNANO, Nicola: *Diccionario de filosofía.*

Edit. F.C.E. 4ª. ed. trad. Galletti, Alfredo N. México. 1985. 1206. p.p.

ACHA, Juan: *Las actividades básicas de las artes plásticas.*

Edit. Coyoacán. col. Diálogo abierto. México. 1994. 132. p.p. N° 19.

ACHA, Juan: *Crítica del arte.*

Edit. Trillas. México. 1992. 222. p.p.

ACHA, Juan: *Introducción a la creatividad artística.*

Edit. Trillas. México. 1992. 253. p.p.

ADORNO, Theodor W.: *Actualidad de la filosofía.*

Edit. Planeta-Agostini. Arantegui Tamayo, Jose Luis. col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. N° 60. Barcelona. 1994. 204. p.p.

ADORNO, Theodor W.: *Crítica cultural y sociedad.*

Edit. Ariel. 3ª. ed. trad. Sacristán, Manuel. col. Quincenal. Barcelona. 1973.

230. p.p. .

ADORNO, Theodor W.: *La industria cultural.*

Edit. Galerna. trad. Constante, Susana. serie Mayor. Buenos Aires. 1967. 67.

p.p.

ADORNO, Theodor W.: *Sobre Walter Benjamin.*

Edit. Cátedra. trad. Fortea, Carlos. col. Teorema. Madrid. 1995. 177. p.p.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética.*

Edit. Taurus. 4ª. ed. trad. Ríaza, Fernando. Madrid. 1992. 479. p.p.

ALBELDA, José Luis: *El sentido dilatado.*

Edit. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia 1992 211 p.p

ALTHUSSER, Louis: *La filosofía como arma de la revolución.*

Edit. Pasado y presente. 13ª. ed. trad. del Barco, Oscar; Román, Enrique y Molina, Oscar I. col. Cuadernos de pasado y presente. Nº. 4. 1983. 146. p.p.

ANVERRE, Ari; BRETON, Albert; GALLAGHER, Margaret; et al.: *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego.*

Edit. F.C.E.-U.N.E.S.C.O., México. 1982. 309. p.p.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos.*

Edit. Planeta-Agostini. trad. Aguirre, Jesús. col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Nº. 79. Barcelona. 1994. 206. p.p.

BENJAMIN, Walter: *Ensayos escogidos.*

Edit. Sur. trad. Murena, H. A. Buenos Aires. 1967. 137. p.p.

BENJAMIN, Walter: *La metafísica de la juventud.*

Edit. Altaya. trad. Martínez de Velasco, Luis. col. Grandes obras del pensamiento. Nº. 59. Barcelona. 1994. 189. p.p.

BENJAMIN, Walter: *Reflexiones sobre niños.*

Edit. Nueva Visión. trad. Thomas, Juan J. Buenos Aires. 1974. 134. p.p.

BOZAL, Valeriano; RAMÍREZ, Juan Antonio; THIEBAUT, Carlos; et al.:

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.

Edit. Visor. col. La balsa de la medusa. Nº. 81. vol. II. Madrid. 1996. 384 p.p.

CHOMSKY, Noam: *La responsabilidad de los intelectuales.*

Edit. Ariel. trad. Capella, Juan-Ramón. col. Quincenal. Barcelona. 1974. 368. p.p. Nº 25.

DUBUFFET, Jean.: *El hombre de la calle ante la obra de arte.*

Edit. Debate. trad. Baena, Cari. col. Pensamiento. Madrid. 1992. 326 p.p.

FAYERABEND, Paul K.: *Contra el método.*

Edit. Planeta-Agostini. trad. Hernán, Francisco. col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Nº. 52. Barcelona. 1993. 186. p.p. .

FORMAGGIO, Dino: *La "muerte del arte" y la estética.*

Edit. Enlace-Grijalbo. trad. Arbolí G. Manuel. México. 1992. 373. p.p.

FOSTER, Hal; HABERMAS, Jürgen; BAUDRILLARD, Jean; et al.: *La posmodernidad.*

Edit. Kairós-Colofón. trad. Fibla, Jordi. Tlahuapan. 1988. 238. p.p.

GARCÍA MORENTE, Manuel.: *Lecciones preliminares de filosofía.*

Edit. Porrúa. 5ª. ed. col. Sepan cuantos... Nº. 164. México. 1974. 304. p.p.

GABLIK, Suzi: *¿Ha muerto el arte moderno?.*

Edit. Hermann Blume. trad. de Liniers Barreiros, Miriam. col. Arte. serie Perspectivas. Madrid. 1987. 126. p.p.

HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte.*

Edit. Guadarrama/Punto Omega. 14ª. ed. trad. Tovar, A. y Varas-Reyes, F. P. col. Punto Omega. Nº. 20. t. II. Madrid. 1978. 412. p.p.

HAUSER, Arnold: *Sociología del arte. ¿Estamos ante el fin del arte?.*

Edit. Guadarrama/Punto Omega. Madrid, trad. Romano Villalba, Vicente. col. Punto Omega. Nº 244. t. V. España. 1977. 981. p.p. (obra completa)

HORKHEIMER, Max y ADORNO Theodor W.: *Dialéctica del iluminismo.*

Edit. Sudamericana. trad. Murena, H. A. México. 1997. 302. p.p.

HUGHES, Robert: *A toda crítica.*

Edit. Anagrama. trad. Coscarelli, Alberto. col. Argumentos. Nº. 130 Barcelona. 1992 497 p.p.

JAY, Martin: *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt.*

Edit. Taurus. 3ª. ed. trad. Curuchet, Juan Carlos. Buenos Aires. 1991. 511. p.p.

JIMENEZ, Marc: *Theodor Adorno.*

Edit. Amorrortu. trad. Leal, Aníbal C. col. Biblioteca de filosofía. Buenos Aires. 1977. 176. p.p.

KERIK, Claudia: *En torno a Walter Benjamin.*

Edit. U.A.M. col. Cultura universitaria. serie Filosofía. México. 1993. 262. p.p.

LEIVINGSTONE, Marco: *Arte pop.*

Edit. Electa. trad. Gómez Ortega Ricardo. y Post Kenneth. Italia. 1992. 346. p.p.

LUNN, Eugene: *Marxismo y modernismo.*

Edit. F.C.E. trad. Suárez, Eduardo L. México. 1986. 360. p.p.

LYOTARD, Jean-François: *Derivas. A partir de Marx y Freud.*

Edit. Fundamentos. trad. Vidal, Manuel. col. Ciencia serie Filosofía Nº. 59. Madrid. 1975. 310. p.p.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna.*

Edit. R.E.I. 2ª. ed. trad. Antolín Rato, Mariano. México. 1990. 119 p.p.

MARCHÁN-FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.*

Edit. Akal. 3ª. ed. Madrid. 1985. 483 p.p.

MARCUSE, Herbert: *El hombre unidimensional.*

Edit. Planeta-Agostini. trad. Elorza, Antonio. col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo Nº. 15. Barcelona. 1993. 286. p.p.

ORWELL, George: *1984*

Edit. Destino. 6ª. ed. trad. Vázquez Zamora, Rafael. col. Destino libro. N°. 54.
México. 1984. 264. p.p.

OSBORNE, Harold: *Estética.*

Edit. F.C.E. trad. Mastrangelo, Stella. col. Breviarios. N°. 268. México. 1976.
308. p.p.

SULLIVAN, Edward J.: *Latin american art in the twentieth century.*

Edit. Phaidon. Hong Kong. 1996. 352. p.p.

PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego.*

Edit. Seix Barral. 18ª. ed. trad. Crespo, Ángel. col. Biblioteca Breve. Barcelona.
1997. 399 p.p.

POLI, Francesco: *Producción artística y mercado.*

Edit. Gustavo Gilli. 2ª. ed. trad. Forga, Jaume. col. punto y línea. Barcelona.
1976. 141. p.p

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Ecosistemas y explosión de las artes.*

Edit. Anagrama. col. Argumentos. N°. 154. Barcelona. 1994. 144. p.p.

READ, Herbert: *Los límites de lo permisible en el arte.*

Edit. Universidad de Puerto Rico. trad. Delacre, Georges. México. 1968. 50
p.p.

SABINES, Jaime: *Poesía, nuevo recuento de poemas.*

Edit. S.E.P. col. Lecturas mexicanas. N°. 17. México. 1986. 305. p.p.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Antología de textos de estética y teoría del
arte.*

Edit. U N A M. 3ª. ed. col. Lecturas universitarias. N°. 14. México. 1987. 492.
p p

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo: *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas.*

Edit. F.C.E. México. 1996. 292. p.p.

SONTANG, Susan: *Against interpretation.*

Edit. DELL. Nueva York. 1969. 304. p.p.

VALLARINO, Roberto: *Los grandes poemas del siglo veinte.*

Edit. Promexa. col. Las grandes obras del siglo veinte. México. 1979. 494. p.p.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad.*

Edit. Planeta-Agostini. trad. Bixio, Alberto L. col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. Nº. 65. Barcelona. 1994. 158. p.p.

VATTIMO, Gianni: *En torno a la posmodernidad.*

Edit. Anthropos. 2ª. ed. col Hermeneusis. Nº9. Barcelona. 1991. 169. p.p.

HEMEROGRAFÍA:

ASHTON, Dore: "Algunas ideas perplejas al acabar el siglo."

Vuelta. Año XVIII. Julio de 1994. Nº. 212. 36-42. p.p.

KRAUZE, Enrique: "Entrevista con Joseph Maier. La Escuela de Francfort y el redencionismo histórico."

Vuelta. Año IX. Diciembre de 1984. Nº. 97. 31-34. p.p.

LYOTARD, Jean-François: "Lo sublime y la vanguardia."

La Jornada. Semanal. Ed. La Jornada. Domingo 16 de Junio de 1991 27-35. p.p.

MONTES, Wolfango: "De la crisis de la Universidad a la crisis del libro."

Los Universitarios Agosto de 1996. 3era. época. Nº. 86. 5-7. p p

SHIRLEY, David L.: "David Smith: Hombre de hierro."

Facetas. Vol. 3. Nº. 2. 1970. 54-65. p.p.

VATTIMO, Gianni: "El arte: de la estética a la historia."

La Jornada. Semanal. Ed. La Jornada. Domingo 5 de septiembre de 1993. Nº.

221. 24-29. p.p.