



Naturaleza muerta, 1976
Leo Castelli Gallery, NY

Para que interese el *arte actual* desde su *dimensión política*, es decir, desde el espacio y proyecciones que el arte puede o no compartir con la política, se ha respondido de antemano y afirmativamente a la pregunta sobre la presencia del arte en la actualidad. Esto implica determinar que se trata, en concreto, del *arte* y no del *Arte*¹, entendido el primer concepto como el conjunto de prácticas actuales derivadas del segundo concepto o, lo que es lo mismo, como momento posterior al Arte como manifestación del Absoluto. Los campos de intersección en la actualidad entre el arte y la política aparentan ser cada vez más compartidos y concurrentes, por lo que interesa repasar alguna genealogía de preguntas. Habiendo acotado el concepto de arte actual, la referencia a varios autores y sus diversos planteamientos al respecto ayudarán a responder preguntas como la de la posibilidad del arte (actual) de ser político, la medida en que podría serlo, el contexto de dicha posibilidad y la razón por la cual pretendería serlo, entre otras.

Entre los autores que se han replanteado el papel del arte respecto a lo político (o la política) en el siglo XX, **W. Benjamin** aporta dos importantes reflexiones al respecto: en 1934, *El autor como productor* y, entre 1935 y 1936, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La primera de estas reflexiones contiene

en su introducción una breve retrospectiva del mundo antiguo que sirve al autor para cuestionar nada menos que su situación contemporánea. "Recordarán cómo trata Platón, en su modelo de estado, a los poetas. Los destierra en interés de la comunidad. Tenía un alto concepto del poder de la poesía, pero la consideraba nociva, superflua..."¹². A continuación, plantea el asunto de la autonomía del poeta que aquí se puede extender a la del artista en general. Con igual intención, autores actuales se remontan al mismo contexto histórico: **F. de Azúa** traza una línea desde Platón hasta Heidegger. La cronología del problema se inicia en la antigüedad, cuando se condenan las artes que "sólo pueden existir bajo control de la autoridad política" porque se dice de éstas que contienen *mentira*. Luego, la *mentira* que el arte contiene será valorada positivamente, paso con el que se atribuye al soporte, a la obra, cierta verdad contenida; con la *imitación*, el arte queda desplazado a un plano en el que no puede causar ningún daño. Respecto a la misma *imitación*, el estudioso y crítico del arte **A. Danto** resume: "la mimesis fue, no tanto una teoría del arte como una agresión filosófica contra el arte"¹³. La agresión a la que Danto se refiere, se supone, entre otras razones, que radicó en el largo término en que tuvo vigencia esta teoría, cuyo relativo fin llega con la subjetividad del genio en el siglo XVIII. La verdad residiría desde entonces en el artista y no en la obra. Desde el visor filosófico, se pasa así del paradigma ontológico al paradigma mentalista; de las categorías estéticas de mimesis y belleza a las de genio y expresión. Es alrededor de la nueva valoración que el artista adquiere, donde Azúa detecta la posibilidad de un arte político eficaz; donde y cuando el artista realmente asumía su papel contra el Estado; eficacia que a partir de entonces extraña. El proceso que describe Azúa continúa con la sustitución del genio del artista por el genio del pueblo, y luego con la sustitución de la subjetividad del artista por la de todos los sujetos y no sólo la del genio⁴ para concluir su trazo con la aparición del paradigma lingüístico.

El arte, como se ha dicho en la introducción, se ha ido camuflando en avatares sucesivos. El que sirve de vórtice es el que despunta en el siglo XVIII: presuponiendo el estado de "muerte del arte" y para cuestionarse sobre "la actualidad de lo bello", **H. G. Gadamer** intenta dar con la justificación alterna que el arte necesita. Dado que ya no cumple con representar lo divino, el arte actual se pregunta por sí mismo, y en el mismo proceso en que la integración del artista con la comunidad deja de ser evidente, el artista mismo se pregunta por su funcionalidad.

Retomando la reflexión sobre la posibilidad del arte de ser político, vemos, sin embargo, que Benjamin argüía claramente más que sobre una probabili-

dad, sobre una obligación. El escritor alarga la eficacia del artista político al siglo XX, a sus coetáneos, a los que insta a reflexionar sobre una nueva funcionalidad del artista-autor (en lugar de suponerla perdida en el XVIII). En su reflexión de 1934, Benjamin replantea las diferencias entre el llamado escritor *informativo* y el escritor *operante*. De éste último destaca que *interviene* activamente, más que *informar* pasivamente, y que de dicha operación se dan cambios reales sociales provistos por cambios en los aparatos de producción.⁵ Como revisión a tales planteamientos, cincuenta años más tarde, la artista y escritora **L.R. Lippard** distingue en un análisis de su contexto artístico inmediato entre arte *político* y arte *activista*. Del primero dice que es el arte que se *preocupa* socialmente; y, del segundo, que se *implica* socialmente. Contra qué el artista político opera, actúa, interviene y se implica pasa a mostrar claras diferencias en ambos escritores. Para que el artista político haya tenido que renovar sus métodos y fines creativos, y optar por la subversión y movilización, ha tenido que sedimentarse una particular caracterización del mundo del arte y del poder antagónica a éstos. Si bien Benjamin es optimista respecto a la implicación del Estado y del artista operante conjuntamente, las décadas separan a Lippard de esta postura.

El Estado contra el cual el artista, según Azúa, se manifiesta eficazmente nace en el siglo XVI como nueva forma de poder político. **M. Foucault**, en *El sujeto y el poder*, analiza -desde las luchas antagónicas que el poder provoca al mismo poder y al Estado para mostrar las complejas formas que el Estado moderno adquiere garantizándose su duración. Sobre la naturaleza del poder, Foucault presenta matices que le desligan de conceptos como la violencia y le asocian con fórmulas como "acción sobre acción". El poder del que nos habla es el que actúa sobre las acciones posibles de los demás, un poder no relacionado con la coacción, sino más bien con sujetos libres. Este poder es ejercido desde el Estado a través de su economía y su ideología para crear sujetos individuales, individualización que llega todas las instancias de la vida social. El poder del Estado incide en las posibilidades de las acciones individuales; así es como toda la producción humana se dirige casi sin excepciones a la ampliación del capital. Si bien el artista produce, ante todo, valor de uso, en una economía de mercado, sólo aquellos objetos que acceden al mercado pueden realizar su valor de uso.⁶

Plenamente consciente de dicha entrada del arte al mercado, el autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* caracteriza ese contexto por la aparición de un público-mercado. El surgimiento de la reproductibilidad técnica, explica Benjamin, dio lugar al proceso de autonomía y emancipación

¹ Distinción de Félix Azúa en el artículo periodístico *Yo diría que...* y en su *Diccionario de las artes*.

² Benjamin, Walter. "El autor como productor", p. 297 en ed. Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*.

³ Danto, Arthur. *La actualidad de lo bello*, p. 178.

⁴ Azúa, ver entrada Verdad de su *Diccionario de las artes*.

⁵ Benjamin, *ib.* p. 308.

⁶ Bozal, Valeriano. "Estética y marxismo" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 171.

de la obra de arte respecto a su existencia parasitaria en un *ritual* para luego fundamentarse en la *política*. Mientras más se aleja del polo de lo *cultural*, y se acerca a la vez al polo de lo *exhibitivo*, Benjamin acopla el carácter de lo artístico al de lo político puesto que ambas entidades dependen de un público-mercado.⁷ En un contexto histórico de entreguerras, en el que la técnica no se reserva ningún ámbito ni finalidad, Benjamin detecta que ocurre un desplazamiento en el que la frontera entre el arte y la política se hace permeable en la medida en que ambos actúan dentro de un sistema común de distracción. Benjamin ve en la recepción dispersa del arte un mecanismo eficaz a ser aprovechado por el artista operante.

En la actualidad, la relación del arte con lo político no se concibe del mismo modo puesto que hay una conciencia del mercado y de lo político distinta a la de Benjamin. El mercado no es fácilmente equiparable al público, no todo individuo puede pertenecer al primero, especialmente en lo que respecta al mercado del arte. Por esta razón, el arte activista intenta reivindicar actualmente su separación de lo político-económico, su no-adequación al mercado. Para ello, desde los sesenta y setenta, según investiga **M. Rosler**, los artistas reinventan los métodos de presentar su obra con la creación de nuevos espacios de exposición y la dedicación al *performance*, reinventiones que caducan pronto con el surgimiento en el mundo del arte de categorías como la "documentación".⁸ Entre las técnicas de los artistas, no desaparece, sin embargo, el concepto de recepción dispersa que Benjamin promueve. Algunos artistas activistas de las últimas décadas como D. Buren, Antoni Muntadas, y colectivos como Think Again sí han aprovechado los medios existentes, y asumido las formas de recepción dispersa como útiles en su intento de posicionarse. El ámbito de lo político, más que ser espacio desde el cual se fundamenta el arte actual, como concluye o apuesta Benjamin es, según F. de Azúa, el espacio en el que se sumerge el arte al punto de referir el origen de su *decadencia*. El arte político-activista actual le parece ineficaz por el hecho de que actúa conforme al rango que lo *políticamente correcto* ha previsto como reivindicable. El arte pierde ya su identidad hermenéutica, constructiva, en la que se pretende comunicar y dejar lugar de comprensión, pero también "de relleno" (en palabras de Gadamer). La experiencia artística se convierte en una unidireccional, bancaria, en la que se forman y depositan conclusiones adecuadas en un espectador que ya nada construye, sino que consume, participante sólo del "espectáculo y simulacro de lo político". No obstante, Azúa propone una salida a ese depender del arte de lo político cuando dice que la verdadera obra prescinde de, o menosprecia, su "valor exhibitivo" y opera como

proceso mental. De igual modo, Gadamer señala a su vez que el carácter de *actualidad* en el arte radica en que éste se presente como tarea para el pensamiento.⁹

Danto, también hace indirectamente una valoración negativa sobre las apreciaciones de Benjamin. Mientras más se exhibe, el arte que quiere proponer otro mundo preferible, que trae a este mundo un fragmento del mundo deseado,¹⁰ va perdiendo *simbolismo*, interpretabilidad y comunicabilidad, y va ganando a la vez condición de *signo*, de mera manifestación, según la distinción que Danto mismo hace entre uno y otro término (y a pesar del planteamiento benjaminiano a favor de aquella calidad táctil, aquella identidad proyectil¹¹ que la obra adquiriría, precisamente, gracias a la explotación de su valor exhibitivo). Mientras más expuesto este arte, más evidentes entiendo son las posibilidades de su ajuste a lo político. Continuando con la proporcionalidad a la inversa que arriba se interpreta (de más expuesto, menos eficaz) en Danto, éste aborda las posibilidades del arte respecto a la política, su potencial comunicativo y de significación, sin dejar de cuestionar la eficacia o trascendencia de las producciones artísticas, para lo que comenta las obras de artistas como A. Warhol, J. Wall o H. Haacke. En el artículo *Arte peligroso*, específicamente, el filósofo reflexiona sobre dicha adjetivación en un contexto más próximo temporalmente. La reflexión sobre la peligrosidad del arte que Danto lleva a cabo parte de la llegada de la *glasnost* y sus consecuencias para el arte, y trata sobre las operaciones que la *expresión* en general tuvo que ingeniar en circunstancias de radical censura política. Así como las vanguardias respecto a la política occidental en su momento, el arte soviético político se constituyó como tal en su presunción de subversión u ocultación¹². Volviendo a las relaciones de poder que Foucault examina, cuando el Estado recurre a la coacción, deja de existir la base de la relación de poder que es la libertad. En el caso del arte soviético, la censura, como coacción, reprimió por completo la expresión de lo que le resultaba al mismo Estado nocivo y peligroso por posible y contingente.¹³ *Las obras de arte de un Estado encarnan a ese Estado [...] el Estado se encarna en el conjunto de obras de arte que legitima, de modo que la literatura nunca deja de ser la inscripción del orden político en que se realiza, [...] en consecuencia todo arte es político, aún cuando la política no sea su contenido inmediato.*¹⁴ Si el arte se expone, es por que el orden político así lo ha permitido; incluso cuando la política sea más permisiva, indica el autor, no será garantizada la posibilidad de un arte político eficaz. Su *tolerancia* absorbe las propuestas, advierte Danto; no supone la desaparición de las prácticas artísticas, pero pregunta por la función y la pretendida autonomía del arte actual.¹⁴

⁷ Benjamin, Walter. *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.31-39. En el caso del cine y de la arquitectura el valor exhibitivo de la obra es inherente a su naturaleza.

⁸ Rosler, Martha. "Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público", p. 311, en ed. Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*.

⁹ ¿Confían estos autores en la recepción dispersa, la suponen o la entienden superada por una nueva recepción recogida?

¹⁰ Danto, Arthur. *Mas allá de la caja Brillo*, p. 67.

¹¹ Benjamin, ib. p. 51.

¹² Danto, ib. p.175.

¹³ Danto, ib. p. 176, subrayado nuestro.

¹⁴ Ana María Guasch, reseña periodística "Mujer blanca/negra, soltera busca...". Artistas como Adrian Piper hacían manifiesto este peligro al negarse a exponer en pasadas épocas sus obras en instituciones museísticas (de algún modo, al intentar menguar su valor exhibitivo).

Las absorbe... o no. D. Casacuberta en su ensayo *CREACIÓN COLECTIVA En Internet el autor es el público*¹⁵ habla de la "revolución cultural" que la red ha supuesto e intuye que la descentralización que implica Internet podría obstruir la tolerancia de los Estados actuales. Esta incipiente revolución -sin más alarmas que las que puede producir un cambio en las concepciones de artista, productor, espectador y autor- depende en su totalidad del valor de exhibición de la obra y de la participación del espectador. Casacuberta preconiza un estado cosas en que el autor como productor *por fin* dotará de un medio al espectador-creador que, a su vez, desarrollará una nueva conciencia. En el capítulo de "base de datos", el concepto *artivismo* se relaciona con los del artista operante o implicado antes mencionados y viene a reforzar el optimismo benjaminiano en la nueva tecnología. La cultura digital puede ser el espacio que acoja un cambio real de paradigma si se cuenta con la creación colectiva y la democratización de los medios.

Con una mayor distancia histórica (que aborda el contexto de la segunda posguerra), Azúa incluye en su diccionario la entrada "*vanguardia*" y comenta cómo las vanguardias (entre las que Benjamin salvaba alguna utilidad) se convierten en *la* vanguardia mediante un proceso de inclusión y exclusión de unas y otras que concluye con su silenciamiento. Azúa, no sólo ironiza sobre este proceso que convierte a las vanguardias en reacción unificada desprovista de sentido, sino que asume la postura de Peter Bürger sobre la decadencia o comicidad inherente a la neovanguardia. El crítico **H. Foster**, por el contrario, recupera las palabras de Bürger para establecer continuidad entre vanguardias y neovanguardias, y atribuir a estas últimas manifestaciones no sólo reivindicaciones de las primeras, sino logros que las primeras no pudieron ver realizados. Respecto a su relación con lo político, Foster aporta una nueva consideración respecto al papel del arte de las vanguardias: "la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales"¹⁶. Entre vanguardias y neovanguardias, el modelo de *acción diferida* de Foster intenta superar el esquema de análisis de antes y después, causa y efecto, origen y repetición, y sustituirlo por un proceso de retroalimentación a largo plazo que contesta posibles preguntas sobre la inmediatez de los resultados del arte político. Con este modelo se acerca al minimalismo para repasar su fondo, en el cual esta "neovanguardia" propone una nueva recepción al espectador, acercándose con cierta naturalidad a lo no-artístico o, en otras palabras, alejándose de contenidos artísticos. Las reflexiones sobre el minimalismo incluyen que no hay separación entre soporte y significado; más que una desaparición de lo simbólico, lo que ocurre respecto al arte, podría decirse, es que se mina su valor de convicción¹⁷ o valor cultural, en

términos benjaminianos. La acción diferida lleva a Foster a repasar el minimalismo como una recuperación de la vanguardia histórica (y su desbaratamiento de las categorías formales del arte institucional)¹⁸; su vigencia radica en que su valor aún no ha podido ser establecido.

Como última reflexión sobre la relación del arte y lo político, se incluye el paradigma del *artista como etnógrafo* que, según Foster, ha surgido en específico en el arte avanzado de izquierdas, paradigma que se modela sobre el del *autor como productor* de Benjamin, mencionado al inicio de esta exposición. En este contexto, la contraparte cambia de escala, la personifica la institución burgués-capitalista del arte¹⁹ y la política... cultural; no se lucha respecto a una relación económica, sino respecto a identidades culturales o étnicas. La subjetividad del artista es matizada por Foster: su identidad puede confundirse con su identificación o compromiso. Cómo el otro-exterior será representado o cómo se proyecta en aquel el artista (y sus fantasías) son algunos de los problemas de identidad que el autor enumera, dada la tendencia de apropiación del otro y su idealización.²⁰ Si antes era en relación a las producciones artísticas que se interpretaba una genealogía y una jerarquía, ahora se interpreta en relación al otro cultural. Desde el minimalismo hasta nuestros días, varios artistas proceden con el mapeado o registro sobre campos tan diversos como las instituciones y los géneros, pero el sistema revierte en la interpretación del artista o trazador como autoridad o superioridad sociológica. El autor se convierte en la estrella y director de un espectáculo, una construcción (y relación de poder) de la que algunos artistas han tomado conciencia y ante la cual parodian, invierten y recolocan los estereotipos en un ejercicio de "reflexividad". Foster concluye denunciando que "la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal" y que, por otro lado, "la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esa desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo y la aversión fantasmales".²¹ El modo en que los artistas pueden ejercer como etnógrafos depende de la capacidad de atravesar las jerarquías temporales.

Como se ha visto, las reflexiones sobre el arte occidental se moldean respecto a un contenedor de lo político o lo estatal. Las relaciones de poder y las relaciones de comunicación conducen no sólo las teorías respecto a la existencia del arte, sino también el surgimiento de nuevas técnicas de expresión y ubicación del arte. Si bien es casi imposible desvincular la producción artística en general de sus condiciones materiales, el autodenominado arte político intenta mínimamente explorar sus límites para comunicar lo incommunicable.

¹⁵ Casacuberta, David. *CREACIÓN COLECTIVA En Internet el público es el creador*, p. 41.

¹⁶ Foster, "¿Quién teme a la neovanguardia?", *El retorno de lo real*, p. 34.

¹⁷ Foster, "El quid del minimalismo", *El retorno de lo real*, p. 56.

¹⁸ Foster, *ib.* p. 57.

¹⁹ Foster, "El artista como etnógrafo", *El retorno de lo real*, p.177. Foster alude al artículo "El autor como productor" de Benjamin, escrito en 1934.

²⁰ Foster, *ib.* p. 182. "El resultado es una política que puede consumir sus sujetos históricos antes de que éstos devenguen históricamente eficaces."

²¹ Foster, *ib.* p. 207.