

Paseos por el extrarradio: desplazamientos desde la historia social del arte

Miguel Anxo Rodríguez González

Correo electrónico: haanxo@usc.es

Institución: Depto. de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela

Mesa: Las nuevas historias del arte

En los últimos quince o veinte años estamos asistiendo a un paradójico fenómeno en el mundo del arte. Así como las instituciones culturales se consolidan y aumentan sus recursos –museos, bienales, facultades, institutos de investigación o revistas especializadas–, los discursos críticos y la práctica artística parecen “escapar del centro” y adentrarse en la “periferia”. Un movimiento centrípeto, de condensación, por un lado, y otro centrífugo, del lado de los investigadores y artistas. En el caso que nos ocupa, los investigadores se acercan a otras manifestaciones de la cultura visual o de masas, o se interesan en las culturas no occidentales, o relacionan el fenómeno artístico con su trasfondo ideológico. En cualquier caso, la autonomía del arte está en entredicho, y el proceso de análisis pretende relacionar la creación específicamente artística con otras cosas: otros productos humanos, política, estructuras de poder e ideología, instituciones, etc. Podríamos aplicar un símil geográfico y decir que el historiador se pasea por el extrarradio, por la periferia, por los lugares donde la ciudad se desdibuja y se mezcla con el campo. Más que de retrato idealizado, hay que hablar de documento; más que de fachada glamurosa, de estructuras de crecimiento desordenado.

Esta comunicación pretende indagar en este proceso de desplazamiento y descentralización a partir del estudio de dos casos paradigmáticos de investigadores que comenzaron a ser conocidos con trabajos de historia social del arte, y en la actualidad están llevando sus análisis a terrenos limítrofes (si no totalmente externos) a la disciplina: Serge Guilbaut y Timothy Clark.

Serge Guilbaut se refería al fenómeno, a finales de los 90, en un texto titulado “Contra la fascinación de la imagen”, como mutación de la “verticalidad” de las lecturas canónicas en “constelación”, donde el análisis del hecho artístico ya no podía descansar en una historia interna de la obra o en la intención del artista, y se debía poner, por el contrario, en relación con toda una serie de factores (GUILBAUT, 1997: 308-309). Los nuevos discursos –herederos, por supuesto, de la renovación epistemológica de los estructuralistas y postestructuralistas– llevaban a descentralizar los escritos históricos y a romper con la idea del canon de grandes obras. Estudiando las imbricaciones políticas, sociales o culturales, lo que se produce es una revisión de la categoría misma de obra de arte y un desplazamiento del interés hacia lo subyacente, hacia el trasfondo que explica la aparición de determinados productos culturales bajo formas determinadas.

Guilbaut recogía aportaciones del postestructuralismo, aunque desconfiaba de las aplicaciones más extremas de algunos de sus seguidores, que llevaban “demasiado lejos” la deconstrucción derrideana y acababan por descartar el análisis de las imágenes, pues sólo el discurso les interesaba. En este sentido, parecía no querer renunciar a la idea de historia del arte. Pero por otro lado, parecía no ser muy consciente en este texto de que la misma “historia del arte tradicional” es más compleja y poliédrica que la imagen que presenta, y no podemos hablar simplemente de que se dedicara a la elaboración de un canon de grandes obras: véanse por ejemplo los trabajos de historia cultural de los componentes de la Escuela de Viena, o incluso la iconología de Panofsky, que trataba de buscar precisamente ese trasfondo cultural, filosófico y el entramado ideológico subyacente a las manifestaciones artísticas de los pueblos.

Pero el hecho que nos interesa –que estaba anunciando Guilbaut–, es el desplazamiento. En él se constata esto a la vista de su expansión hacia otras manifestaciones desde su magistral ópera prima, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, aparecida en 1983. Esta era una sugestiva indagación en las relaciones del mundo del arte con la ideología y el poder, evidenciando qué había detrás de los discursos críticos –un formalismo “utilizado” y apoyado desde el poder precisamente por su poder de enmascaramiento y su apariencia de neutralidad–. Sus últimos trabajos ya testimonian un agudo interés por establecer relaciones y no dejar que la centralidad de su discurso recaiga en las tradicionales obras de arte: así, en “¿Musealización del mundo o “californication” de Occidente?”, establece un diagnóstico de las relaciones del público actual con el patrimonio cultural y los museos a partir de las ideas de “espectáculo” y “consumo de masas”. Sus tesis, recordémoslo, parten de comparar la relación del público con el arte –a través de las exposiciones en grandes museos, centros de arte o bienales– con la relación del turista que viaja a una ciudad histórica: se imponen la mirada rápida, las pequeñas dosis de diferencia convenientemente empaquetadas, la idea de presentación de productos de modo fácil para un consumo de imágenes no conflictivas: “*Entramos en la época de la eficacia y de la apariencia yuppie. Para esta nueva clase favorecida pero apesurada se necesita un turismo rápido, que*

permita ver de forma sencilla y sin ensuciarse la autenticidad de 'otras' culturas que parecen haber desaparecido de los grandes centros actualmente uniformizados. Asistimos a la reorganización del mundo en espectáculo cultural para el viajero cansado y apresurado..." (GUILBAUT, 2004: 73). Arte, patrimonio, turismo y consumo aparecen mezclados en una amalgama donde las grandes obras se ven desplazadas a un segundo plano.

Las herramientas conceptuales que utiliza, no lo olvidemos, parten de los análisis *situacionistas* acerca de las nuevas dinámicas del capitalismo global, basadas en el poder de la imagen como reclamo: la seducción de las imágenes-espectáculo como componente primordial del nuevo orden económico.

La última vuelta de tuerca de Guilbaut profundiza en su aproximación a la "irradiación" de lo social desde el arte. En la exposición "Bajo la bomba" (MACBA, 2007), plantea una organización de materiales que, si bien continua considerando como núcleos o nodos las obras pictóricas y escultóricas de la primera fase de la Guerra Fría, utiliza con profusión referentes de la cultura popular y los medios de masas: portadas de revistas, fotografías, carteles, música de jazz y películas. Como bien ha señalado Anna María Guasch, su historia de las imágenes está planteada "a partir de encuentros horizontales y nada jerárquicos entre las obras de arte de la cultura elevada y las imágenes descualificadas con significado cultural".

La aproximación a la cultura visual y de masas desde el ámbito de la historia del arte puede ser vista también como un acto revolucionario. Vista como una crítica de la especificidad y especialización del ámbito artístico – en el fondo, un componente más de exclusión social-, tiene fuertes precedentes en las prácticas de grupos y artistas de las vanguardias históricas, empeñados en fusionar arte y vida. Timothy Clark partía de estos precedentes para luego entroncar con el pensamiento de Guy Débord, en los años de más intenso contacto con la Internacional Situacionista: en sus textos más comprometidos de estos años llamaba a "liberar la creatividad espontánea" que anida en todo individuo, como parte de un programa por transformar la vida cotidiana. Esta revolución interior tendría precisamente como objetivo acabar con el imperio de la imagen espectacular, la imagen placentera y seductora utilizada por el poder –político y económico-, para adormecer conciencias, acrecentar el consumo pasivo y apaciguar a las masas. Clark escribía incendiarios panfletos situacionistas ("The Revolution of Modern Art and the Modern Art of Revolution", 1967) a la vez que preparaba su tesis sobre Courbet y los artistas realistas del París del siglo XIX, con estancias en el París de finales de los sesenta. Siendo historia del arte propiamente dicha –hoy sus libros son ya clásicos- su estudio sobre Courbet anunciaba ya lo que había de ser su programa para una nueva historia del arte: el arte es reflejo de las estructuras sociales y económicas, sí, pero también las afecta y tiene capacidad de incidencia. Como historiador social quiso tratar con sutileza el problema del lugar de la producción cultural a partir de una red de relaciones, en las que se mezclan interés económico con ideología y relaciones personales. Lo más revelador y fascinante de su programa, sin embargo, es el papel activo que reservaba al arte para la reforma social, cosa que sin duda tenía mucho que ver con su activismo político. Aquí adivinamos algo parecido a la confianza de Marcuse en el papel liberador del arte, en su potencial de acción política:

"La realización de una obra de arte es un proceso histórico más entre otros actos, acontecimientos y estructuras; es una serie de acciones en y sobre la historia. Es posible que sólo sea inteligible dentro del contexto de unas estructuras de significado dadas e impuestas, pero, a su vez, es capaz de modificar y a veces incluso de destruir estas estructuras. El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptados por todos, dominantes), pero el arte trabaja el material; le da una forma nueva, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología" (CLARK, 1981: 13).

Parte del núcleo central del discurso revolucionario de Clark partía de Débord, en concreto, su denuncia de la utilización de la imagen por el poder y el hecho de desconfiar del ámbito del arte como motor de las revoluciones sociales (¿no era el arte, incluso el vanguardista, un ámbito especializado para consumo preferente de las elites?). La otra parte correspondía a los urbanistas utópicos de los sesenta: era en la ciudad, en concreto a través de la recuperación del juego y el laberinto, como se podría empezar a reformar la vida de las personas. El "urbanismo unitario" proporcionaba alternativas a los ciudadanos para reconstruir su propio entorno, de un modo activo y creativo, buscando la creación de lugares de encuentro, lugares amables y con una distribución del espacio más acorde con las necesidades vitales de las personas.

Luego Clark continuaría –una vez que rompe sus vínculos con el grupo británico situacionista- con participaciones en otros colectivos de reflexión, activismo y creación cultural "underground" como King Mob y, ya en los Estados Unidos, Retort. Con este colectivo escribirá un texto en 2003 (*Afflicted Powers*) planteado

como crítica del papel de la imagen espectacular en las guerras ideológicas de la tardomodernidad. Aparecido como panfleto para las manifestaciones contra la guerra de Irak de febrero y marzo de 2003, el texto recoge de nuevo el concepto de “espectáculo”, y lo sitúa como eje central de los mecanismos de violencia ejercidos por la organización terrorista Al Qaeda: la destrucción de las Torres Gemelas evidencian que los terroristas eran muy conscientes de la centralidad de la imagen y el espectáculo en los países capitalistas occidentales, muy especialmente en Norteamérica; y utilizaron la televisión para sus propósitos: la destrucción en horario de máxima audiencia de uno de los símbolos del capitalismo multinacional. “*En el ámbito de la imagen (...) el Estado es vulnerable*” (CLARK, 2004: 13), y prueba de ello es el silencio de la cultura popular norteamericana ante los acontecimientos del 11 S, como si el tema se convirtiera en tabú. Se trataba de un cambio de gran calado, pues el atentado demostraba que también los grupos terroristas sabían utilizar la *imagen espectacular* como arma de gran alcance. También lo demostraba la influencia de la televisión (Al Yazira) para la conformación de conciencias en los llamados “estados fallidos” -aquellos de los que salen los jóvenes terroristas suicidas.

Clark y Serge Guilbaut realizaron estas aproximaciones a “otras” manifestaciones culturales en un contexto académico determinado, desde luego: el del triunfo los Estudios Culturales en las universidades de los países anglosajones. El giro epistemológico de los estudios humanísticos y su fusión con las ciencias sociales pueden ser vistos como el triunfo de la transversalidad y la voluntad crítica..., o por el contrario como la atenuación de la capacidad crítica de los “profesores activistas”, supeditados a una nueva organización administrativa que los fuerza a “especializarse” en una serie de temas de moda y de escasa capacidad de incidencia fuera de los muros de las facultades. En cualquier caso, el fenómeno está ahí y va en paralelo con la búsqueda de proyección social de las prácticas artísticas contemporáneas, que especialmente desde las llamadas “estéticas relacionales”, apelan a la participación crítica de los ciudadanos. Como en las prácticas artísticas, las investigaciones realizadas desde contextos académicos acentúan este proceso de crítica interna y aproximación a explicaciones transversales. Más allá de su alcance real, estos trabajos fuertemente implicados -artísticos, académicos- llaman la atención acerca de una serie de temas que antes estaban semicultos y merecen ser tenidos en cuenta a la hora de hablar de las manifestaciones culturales.

Bibliografía:

- CLARK, Timothy (1967): “The Revolution of Modern Art and the Modern Art of Revolution”, en *Situationist Internacional Online* (<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/modernart.html>).
- CLARK, Timothy (1981): *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona.
- GUILBAUT, Serge (1990): *De cómo Nueva Cork robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid.
- GUILBAUT, Serge (1997): “Contre la fascination de l’image”, en *Où va l’Histoire de l’art contemporaine?*, L’Image / École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris.
- GUILBAUT, Serge (2004): “¿Musealización del mundo o “californication” de Occidente?”, *Quintana. Revista del Departamento de Historia da Arte*, Santiago de Compostela, nº 3.
- MARCUSE, Herbert (1969): *Un ensayo sobre la liberación*, Joaquín Mortiz, México.
- RETORT (Timothy CLARK et alt.) (2004): “Poderes afligidos. El Estado, el espectáculo y el 11 de Septiembre”, *New Left Review*, nº 27, Akal, Madrid.