

Colectivo DesFace

# CONTRA EL ARTE Y EL ARTISTA



LA NOCHE O LAS BARRERAS ES.

Colectivo DesFace



La Dirección de la Biblioteca

Colectivo DesFace

# CONTRA EL ARTE Y EL ARTISTA

LA NEUROSIS O LAS BARRICADAS ED.

## INTRODUCCIÓN

Ubicamos este escrito en una tradición en la cual la palabra es inmediatamente acción; donde un texto no puede ser sólo teoría, quedándose en el terreno del simple análisis, cómo-damente instalado en la academia. Por el contrario, este texto no debería tener nada que ver con la academia y los intelectuales, con aquellos que escriben para reproducir el sistema y reeditar de la crítica. ¿De qué sirve una crítica que, por muy osada o aguda que sea, deja las cosas tal como están? Queremos una escritura que sea acto, situándonos en aquel plano posible donde decir es hacer (o des-hacer). Queremos producir una escritura que provenga del “afuera” (tanto del pensamiento del afuera, como de una práctica del afuera). Y, como veremos, eso no significa solamente pensar y escribir desde un afuera, sino concebir desde ese afuera el proceso de producción del libro, su modo de circulación, y el carácter de los circuitos por los que transita.

El texto que presentamos a continuación quiere ser un acto destructivo, una denuncia y un develamiento de las estructuras que sostienen a la institucionalidad del arte; explícitamente es un texto contra el “campo del arte”<sup>1</sup> y contra “el artista”. Proponen-

<sup>1</sup> El concepto de *campo* fue elaborado por la sociología para delimitar un microcosmos dentro del espacio global. Hay distintos campos, y cada uno –según los sociólogos– posee sus reglas. Son sistemas estructurados, con tensiones y oposiciones. Es un espacio de lucha por un capital específico desigualmente distribuido. Eso significa que hay agentes dominantes y dominados. Hay una relación de fuerza con su propia historia, que se manifiesta en instituciones y agentes que poseen estrategias para posesionarse en el interior del campo. Los intereses de los agentes de cada campo no son necesariamente económicos y son relativamente independientes del contexto global (ésta es una de las grandes falacias de la Teoría de los Campos, ya que la lógica interna del campo reproduce la lógica general, y se supedita completamente a los intereses políticos o económicos externos al campo particular). A cada campo corresponde también un *habitus*, que es la forma de asumir las reglas internas y ejecutarlas. La esfera del arte puede verse, entonces, como un campo de batalla, o de disputa.

en cambio, sí es reivindicable, necesario y subversivo. Hay placer en la creación y en la experiencia estética, de hecho se puede rastrear (como lo hacen Bataille y Marcuse) el origen libidinal común del trabajo y del arte. Pero entonces, de lo que se trata es de recuperar la experiencia erótica del trabajo y del arte para la vida, lo que es lo mismo que su politización.

Un segundo aspecto a cuestionar es la idea de que el poder "deba darnos algo". De hecho, la política del arte gobernada por la idea de belleza no cuestiona a las instituciones del arte, ni sus prácticas productivas, ni al modo en que el arte circula, apenas se interesa por el tema de las formas, cuando de lo que se trata es de apuntar justamente al modo en que el campo del arte regula y define la actividad artística, convirtiéndola en agrado, sucedáneo del placer, ámbito de la reificación del ego, reducto de secuestro de una actividad que debería ser vital para beneficio de una élite. Politizar el arte es, entonces, descomponer esas prácticas institucionalizadas, que se han naturalizado y normalizado por el campo del arte.

El tema central de este texto es, por lo tanto, ¿cómo la producción del arte se inserta dentro de las relaciones sociales de un modo de producción determinado? Walter Benjamin<sup>3</sup>, en su ensayo El autor como productor, se acercó bastante a este asunto, pero no llegó a la conclusión más crítica. Dice: las relaciones

---

<sup>3</sup> Varias de las reflexiones que haremos en este escrito giran en torno de algunas de las tesis que Walter Benjamin, escritor alemán, miembro de la Escuela de Frankfurt (o Escuela Crítica), expuso respecto del arte, su historia y su significado. Sin embargo, y esto se aplicará como criterio político a la mayoría de las citas de aquí en adelante, nos permitiremos suprimir las comillas, e integrar las reflexiones de los escritores citados al presente texto como forma de apropiación y rescate de tales ideas. De todos modos, indicaremos la procedencia de ciertos argumentos a pie de página, pues consideramos que las ideas, si bien no tienen propiedad, sí tienen historia y es bueno tener noción de cuál es el recorrido que han debido transitar para llegar hasta nosotros. Excluimos, entonces, expreso las comillas para evitar el argumento de autoridad (ad-hominem), poniendo énfasis en la idea misma y no en su "autor".

sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la actitud que ella mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Lo que para Benjamin significa, inmediatamente, preguntarse por la técnica de las obras, pues la mera revolución de la técnica asegura el papel revolucionario de la obra<sup>4</sup>. Superando la estéril pregunta acerca de la relación entre forma y contenido (en la que se empantana la crítica simple y de corto alcance).

Este importante paso que da Benjamin es mucho más interesante y profundo que aquella pregunta sobre el alcance político de la belleza, pero tampoco es la forma más integral de evaluar la politización del arte (que es lo que nos convoca en este ensayo). Evidentemente estos pasos pueden ser inclusivos, no son excluyentes. Hay un artista que informa y otro que opera. Hay uno que retrata la realidad y con ello crea conciencia en su público del estado de las cosas, y hay otro que sólo divierte, o despliega su ingenio creativo, mientras hay otro que simplemente se atiene a reproducir el patrón ya probado de la fórmula exitosa del arte para las masas, pero incorporando técnicas nuevas.

Hemos identificado, entonces, preguntas por el contenido de una obra, por la forma y por la técnica que le da origen, pero creemos que la crítica debe ir mucho más allá: se trata, también,

---

<sup>4</sup> Hay que tomar en consideración, para mayor comprensión de esta peculiar forma de materialismo, que Benjamin escribe este ensayo en 1934, bajo la influencia poderosa de la experiencia del papel de los artistas y escritores en el proceso de la Revolución Soviética. Eso le impide separar claramente los contextos, pues, ya para esa época, la revolución de las técnicas del arte no asegura su politización, tal vez sí su carácter trasgresor dentro del propio campo del arte, haciéndolo "progresar", pero no su subversión desde un afuera. Sin embargo, insistimos, Benjamin se acerca mucho a las preguntas claves que nos abrirían la puerta a una crítica materialista más profunda del campo del arte, que debe hacerse desde la identificación del papel que juega el arte en el contexto global del modo de producción capitalista, o *Sociedad del Espectáculo*.

la actividad pensante del espectador. La industria cultural fija su sintaxis y vocabulario, lo socializa, lo transforma, crea sujetos y luego los sacrifica. Es, en palabras de Nietzsche, una forma de barbarie estilizada. La industria construye un estilo dominante, que luego hace pasar por universal, natural, necesario y absoluto. A eso se le puede llamar ideología, con todo lo que eso significa.

La cultura de masas constituye identidad, e incluso comunidad, en la imitación (se desarrolla un concepto de cultura como unificador de lo permitido dentro de la industria). La originalidad y la rebeldía se integran, para luego ser vendidas como bienes culturales. El que no se adapta es excluido y empobrecido. Las masas han desarrollado un conformismo, educado, que se contenta con la eterna repetición. Impera el "principio de siempre lo mismo". Aunque se invierten muchos recursos en hacer que parezca algo nuevo, con nuevos efectos y apariencias más dinámicas, pero conservando la misma estructura. Esta podría ser la diferencia entre un "arte ligero" y un "arte serio", reminiscencia de lo clásico, muy lejano de las masas. Hay un exacerbado interés del público en la técnica, en los nuevos aparatos reproductores, pero no en los contenidos, buscan la repetición eterna de lo mismo, en distintos formatos y con nuevos efectos. *en m. etn. i. u. l. c. n. t. o*

La industria cultural es la industria de la diversión (y la diversión es el complemento de la lógica del trabajo). La base de tal industria es la necesidad, creada en el público por ella misma. Es un espacio de alienación total, un narcótico, en el que no se necesita ningún pensamiento propio, está diseñada para evitar cualquier esfuerzo intelectual, cualquier idea de totalidad compleja. Se afirma en la fragmentación y el absurdo, el maltrato naturalizado. La industria no se preocupa por hacer más humana la vida del ser humano, por el contrario, promete algo que no cumple. El deseo nunca es satisfecho, pues estructuralmente está impedida la posibilidad de la satisfacción real. Si la sublimación estética

política, a lo sumo se fascina con ella, como un transeúnte de la historia, alguien que pasa por fuera de los acontecimientos con una cámara fotográfica y toma de ella materiales para su creación.

Lamentamos desilusionarlos, señores artistas, nos vemos obligados a admitir que los genios no existen (o que, si existen en términos históricos, lo que han hecho no proviene de algo que sea exclusivamente, o privativamente, suyo). Todo creador es heredero tanto de su propia historia como de la historia de la humanidad, por lo tanto, su obra es un resultado de la conjugación de un sinnúmero de factores, tanto sociales, como familiares, personales, políticos, históricos, psicológicos, etc. que no son suficientemente explicados bajo el concepto de "genio" o de "artista". Por otro lado, haber tenido el privilegio de adquirir técnicas, herramientas, conocimientos y habilidades en una escuela, o a partir del trabajo sistemático bajo las enseñanzas de un maestro, no hace más genio al genio, sino que demuestra que tales talentos se educan y que la diferencia con el resto es justamente el ser depositario de dichos privilegios.

La abolición de la especialización (y, por tanto, del especialista) probablemente, aunque no necesariamente, puede que produzca menos virtuosismo en las artes, pero también puede democratizar aquello que hasta ahora es privativo de unos pocos, reinstalando así la práctica del arte en los circuitos de la vida cotidiana para difuminar los límites, bien trazados por la industria cultural, entre "público" y "autor".

#### SÉPTIMA HIPÓTESIS DE LUCHA

Las figuras de "genio" y de "artista" son construcciones ideológicas de un sistema que necesita de agentes que perpetúen el extrañamiento entre arte y vida.



En sexto lugar, cuando esto ocurre, resulta que los “artistas”, convertidos en gestores culturales, elaboradores de proyectos, potenciales burócratas, y trabajadores asalariados, empiezan a pensar su obra según los cánones imperantes, según lo que dicta la moda, o según lo que se considere financiable por el poder burocrático. Los proyectos de obra empiezan a ser pensados según el estándar de lo aceptable, pues por supuesto lo que no es aceptable o “políticamente correcto” no será aprobado para su realización y no recibirá financiamiento.

Luego, la élite, para poder reproducirse y mantenerse como un tipo especial de trabajador y poder percibir su salario, se acomoda a las políticas y las necesidades de los gobiernos, del Estado y de las instituciones del arte que la financia y mantiene. Aprende a leer entre líneas las bases de los concursos, aprende a mejorar la presentación de sus proyectos, a dilucidar qué es viable o no, a medir lo que buscan los jurados, a avaluar equilibradamente los presupuestos, a incluir términos de moda en los ámbitos de la política cultural, adquiere el lenguaje de los vendedores, de los publicistas. O lo que es lo mismo: aprende a venderse.

#### VENDER Y VENDERSE

Vender y venderse también tiene una serie de implicaciones que repercuten tanto en el arte en general como en la obra y en el autor en particular. El arte deja de ser un lugar de juego, de descubrimiento y aprendizaje, de gratificación, de libertad y de construcción de comunidad, para convertirse en una obligación y en una fuente que surte los recursos necesarios para la vida del artista y su familia (su reproducción como individuo y como especie).

En el caso de la obra, como ya hemos sugerido más atrás, ésta se transforma, se amolda a las políticas de financiamiento. Mien-

tras los creadores, adscritos al sistema de concursos, se autocensuran, piensan sus obras con los ojos del censor, del evaluador de proyectos, las diseñan según las políticas vigentes y los avatares electorales, según los conceptos de moda y los ítems prioritarios para el financiamiento. Se podría hacer un seguimiento y un estudio de las mutaciones que han sufrido las obras a partir de la implementación de los fondos concursables. Muy probablemente nos encontraríamos ante el direccionamiento de los temas, el acomodo de los contenidos y el oscilar de las formas a partir de las determinaciones políticas (tanto de la política cultural, como de la política en general).

Alguien podría decir que, más bien, son las políticas y los criterios estéticos en vigencia los que aceptan un tipo de proyecto y dejan otros fuera (como una suerte de *selección natural* del proyectismo), dejando vivir al adecuado, mientras el inadecuado está condenado a no obtener financiamiento (es decir, condenado a muerte). Puede ser. En realidad ambos factores se complementan. Porque los "artistas-gestores" aprenden rápidamente a navegar por los mares de la política cultural y sus tormentas, cosa que les permite mantenerse a flote, aferrados a la tabla de salvación de los fondos y de la necesidad del *stablishment* de mantener viva a su élite artístico-intelectual<sup>21</sup>.

No está demás insistir en que el vender y venderse no es sólo un fenómeno que se da en la postulación a los fondos, sino que hay muchas otras formas de hacerlo, que los "artistas" conocen de sobra: subirse a un escenario por un salario, aparecer en los medios de comunicación de masas, firmar contrato con un sello o con una casa editorial, ponerle precio a una obra en la galería

<sup>21</sup> Sería interesante una investigación que apunte a rastrear la extracción de clase de los beneficiarios de los concursos públicos y de los fondos del arte, ya que da la impresión de que estos progresivamente recaen en miembros de las clases dominantes de las sociedades del poder burocrático. Por dos factores fundamentales: porque están más cercanos al poder y sus mecanismos, y porque se acoplan más dócilmente a los formatos impuestos, sin voluntad crítica.

Suelen decir los entendidos que, en las sociedades occidentales actuales, eso que tradicionalmente se conoce como creación artística se mueve entre dos polos enfrentados: en un extremo tendríamos la creación comercial pensada para las masas y que no tendría otra pretensión que ser un producto más de la sociedad de consumo; en el otro extremo, asociado a un público minoritario, existirían otras formas de expresión artística mucho más sofisticadas vinculadas con ámbitos más o menos académicos. Este simplificado análisis podría parecer el punto de partida de cualquier acercamiento crítico al mundo de la cultura y el arte de nuestro alrededor, sin embargo, *Contra el arte y el artista* nos demuestra que este esbozo apenas desvela la compleja realidad de la relación entre el arte y nuestro mundo. Por eso, este texto es una aproximación al mundo de la creación artística desde una visión totalizadora que indaga en las formas de poder que se ocultan de manera más o menos ocultas tras ella. Así cuestiona todos los tópicos sobre la figura del artista y rompe con todos los elementos que se han erigido en el discurso dominante del arte en el mundo moderno y sus alrededores. Pisoteada la máscara del arte, el Colectivo DesFace nos presenta, además, de forma explícita, su radical vocación constructiva, mostrándonos una propuesta no sólo sugestiva y emocionante, sino necesaria.

Teniendo en cuenta que la opresión se manifiesta en todos los ámbitos de la realidad es necesario contribuir a su desvelamiento. Esperemos conseguirlo en el ámbito del arte.