

ARTE Y ESPECTÁCULO: ¿QUÉ QUEDA POR PENSAR?*

Sergio Rojas

Hacia el final de la película “The Truman Show”, el protagonista, intentando, en plena tormenta en alta mar, escapar en un pequeño bote desde el pueblo en el que nació (único escenario de su regular existencia), estrella su embarcación *contra el horizonte*. Acaso el momento más espectacular de la película sea precisamente ese en el que *descubre el espectáculo*. En cierto modo, es el desenlace que todos hemos estado esperando, y después de eso ya sólo resta terminar: el final del film es el fin de la historia, su definitiva suspensión. La actuación de Truman, su papel, se consume cuando cruza la puerta en el “cielo” que lo conduce hacia la realidad de los espectadores en la película, que después de eso son el único espectáculo para los otros espectadores, los que estábamos en la sala.

¿Qué es el espectáculo? Podría comenzar a abordarse esta cuestión desde la diferencia entre el *acontecimiento* propiamente tal y lo que nombramos habitualmente como un “evento”. La cuestión no resulta fácil de despejar, especialmente si consideramos que obras aparentemente “rupturistas”, como por ejemplo las acciones que requiere el trabajo fotográfico del artista estadounidense Spencer Tunick, transitan indiferentemente entre el acontecimiento y el espectáculo (no tan indiferentemente transitaban los protagonistas de la fotografía que debían —bajo resguardo policial— vestirse o desvestirse dependiendo de en qué lado del límite físico de la obra estaban). Algo análogo —entre el acontecimiento y el espectáculo— había ocurrido anteriormente en “La Casa de Vidrio”, en la que una joven mujer, físicamente atractiva, realizaba su vida cotidiana en pleno centro de Santiago, al interior de una vivienda de muros transparentes. En esa oportunidad el “arte contemporáneo” comparte en nuestro país las primeras planas de los diarios con la política y la farándula televisiva.

Lo propio del espectáculo sería la borradura u olvido de la diferencia entre *lo manifiesto* y su manifestación, encontrándonos ante la paradoja de una manifestación en la que nada se manifiesta, o de un “contenido” cuyo cuerpo es la representación misma, inmediatez de lo que no es más que su presentación mediática. Un objeto es consumido por el público en cuanto que ha sido previamente consu-

* Este texto corresponde a la ponencia leída en el Coloquio Internacional “Arte y Política,” (Universidad Arcis y Universidad de Chile, días 2, 3 y 4 de junio, 2004), en la mesa “Arte, mercancía y espectáculo”.

mido por la representación que lo torna disponible. En el espectáculo todo ha ingresado en la superficie de la representación. Es cierto que el espectáculo implica una diferencia, un “acontecimiento” que captura la atención y el interés del sujeto, pero supone también un cierto *marco de verosimilitud* (como el que opera en esa suerte de “ruptura pactada” que caracteriza a la moda cuando linda con el arte), lo que hace posible su rápida “lectura” y también su asimilación. El espectáculo es la representación de un acontecimiento cuyos códigos de recepción, e incluso de impacto, no contradicen las expectativas de los espectadores. En este sentido, implica también la condición de sujeto “colectivo” del espectador. Este espectador es después de todo un sujeto estadístico.

¿Cuál es el sentido de dedicar una mesa (única mesa) a la discusión de la relación entre arte, mercancía y espectáculo? Quiero decir, ¿cuál es su sentido en un seminario sobre arte y *política*? ¿Cuál sería ese rasgo singular del espectáculo que amerita un tratamiento especial con respecto a los otros temas que protagonizan el coloquio (escrituras críticas, lo político, la vanguardia)? En principio, lo que posibilita tal distinción es la relación entre espectáculo y mercancía, lo cual no deja de ser una cuestión bastante ambigua desde el momento en que nos preguntamos si acaso no habría siempre en el arte una dimensión “espectacular”. Dos de las condiciones del espectáculo como mercancía son, por una parte, la *novedad* (con lo cual el objeto o evento se produce *a priori* en el horizonte de su obsolescencia) y, por otra, la posibilidad del espectador de *reconocer*, en un espacio y tiempo representacional, ciertos elementos de su propia existencia cotidiana, elementos que conceden al espectáculo una condición más allá de la mera ficción; en suma, es lo que hace posible el *consumo*. Con todo, el espectáculo, en tanto que objeto del consumo, y dada su condición preponderantemente estética, circula sin roce. De esto se sigue el hecho de que parece en principio contradecir la densidad reflexiva del arte.

En el marco de las relaciones entre arte y política, el tema en cuestión parece dispuesto para ser abordado desde las *expectativas críticas* de las que el arte ha sido depositario desde hace ya bastante tiempo, en la medida en que ha ido progresivamente incorporando las operaciones reflexivas del espectador.¹ Tal dosis de reflexi-

¹ El curador de la 25 Bienal de Sao Paulo, 2002, el alemán Alfons Hug, escribe: “En una época en la que las disparidades políticas, económicas y sociales entre los continentes están creciendo, les está reservado a los artistas volver a unir los hemisferios y enarbolar la indivisibilidad de la humanidad”, en el catálogo “Europa-América. Selección 25 Bienal de Sao paulo 2002: Iconografías Metropolitanas”, Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Junio-Agosto 2002, p. 21. No queda claro, sin embargo, si en este pasaje se trata de una *constatación, a posteriori*, en el terreno mundial de las artes o, más bien, de la explicitación del *principio teórico* conforme al cual deben *a priori* ser exigidas las obras de arte para dar lugar —si ello fuera posible— a algún tipo de afirmación en el presente internacional.

vidad se asume como posible de un rendimiento crítico en cuanto que implica un distanciamiento del sujeto con respecto a su realidad inmediata; dicho más precisamente, una distancia con respecto a los códigos usuales conforme a los cuales se juzga esa realidad. Es decir, el arte da que pensar en la medida en que *suspende el juicio*. Ahora bien, ¿a qué denominamos todavía “pensamiento crítico”? Se trata ante todo de la *desnaturalización* de lo real, esto es, la *exposición* de las anónimas condiciones subjetivas de recepción y aceptación de lo real como tal. Es en este sentido que aquello que podría corresponder a la denominación de “arte crítico” (el arte que podría ser leído en clave “emancipadora”, inscrito, pues, en un curso histórico de sentido) suspende el juicio en el destinatario y, en eso, resiste su simple espectacularización, pues lo que exhibe son las condiciones mismas del espectáculo, las condiciones que operan en la propia subjetividad. En esta alteración del sujeto de recepción consiste la *radicalidad* del arte. Se trata de la radicalidad de una presencia “impresentable”, radicalidad, pues, que está dada ante todo no por el “contenido” (no son precisamente “temas” los que faltan hoy en la sociedad informatizada), sino más bien por sus *condiciones inéditas de presentación*.

Como se sabe, la radicalidad en el arte contemporáneo ha sido siempre asociada a la figura de las vanguardias, cuya modernidad distintiva han sido la *transgresión* y el *experimentalismo*. En este sentido, la transgresión artística opera en el ámbito de los recursos formales y, en general, representacionales, que dan cuerpo y presencia a la obra. Hay entonces una paradoja en el tratamiento histórico de la vanguardia, en la medida que se considere, como lo venimos sugiriendo, que lo “vanguardista” es un acontecimiento que no puede tener lugar, pues consiste literalmente en un acontecimiento imposible. Si en la vanguardia la subjetividad trabaja en *su propia aniquilación* como sujeto de conocimiento, para recuperarse más allá de la prepotencia de lo pre-dado (aniquilación de esa “estructura de anticipación” en virtud de la cual la experiencia se había conformado de antemano a la realidad), entonces el momento del acontecimiento exige esa radicalidad y, en eso, implica también el riesgo de perderse simplemente en la nada, en una obra sin inscripción posible dado su carácter “ilegible”. Al intentar la vanguardia desmarcarse del verosímil que la inscribe y neutraliza a la vez, trabaja un problema esencial al arte moderno, a saber, la *imposibilidad que lo constituye* como imposibilidad de acontecer, el no-lugar del arte o, para ser más precisos, el arte como “lugar” de lo que no tiene lugar: “(...) la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática (...)”² Pero sin duda que la tan mentada “voluntad de transgresión” de la vanguardia es en ello voluntad de un “real” (he aquí su *seriedad*) cuya presencia sólo se anticipa en la destrucción de la representación. Entonces, dado que el

² Hal Foster: “¿Quién teme a la neovanguardia”, en *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid, 2001, p. 34.

“evento” de la obra no constituye de suyo un *acontecimiento*, esa voluntad de transgresión ha de considerarse ante todo como una voluntad programática, una voluntad para la cual la acción es la ocasión para pensarse a sí misma como *programa de acción*. En esto podríamos acaso vislumbrar aquello que en el arte no se reduce a la condición espectacular. La vanguardia sería, pues, internamente portadora de su *diferancia*, porque no puede sino creer en el futuro, en un tiempo porvenir. De aquí el sentido que tiene para nosotros la tesis de Hal Foster, según la cual la vanguardia no es nunca un acontecimiento en el que “ocurre todo a la vez”, no es nunca “enteramente significativa en su primer momento de aparición.”³ La voluntad de ruptura o de transgresión no ha de ser entendida como orientada simplemente a la destrucción de la institución existente como su finalidad esencial, sino más bien como un hacer lugar a lo que *de ninguna manera* tiene ni podría tener lugar en el presente. Por ello lo distintivo de la vanguardia es *el programa* en virtud del cual trasciende el presente que le concede o arrebató la palabra. Siempre trabaja para (desde) el futuro.

Una especie de “futurismo” —si se nos permite la expresión— sería, pues, esencial a la vanguardia, lo cual supone necesariamente el espesor institucional del presente. Supone también que los límites de la experiencia posible se han establecido en el lenguaje, tal es su situación política, su arraigo en la particularidad concreta. Sin embargo, precisamente por darse a leer conforme al *principio de la emancipación*, el destinatario de la vanguardia es un sujeto que participa de una cierta universalidad. El sentido de su discurso (utópico) y de sus prácticas (experimentales) es la constitución de ese sujeto. La condición de la “negatividad” de la vanguardia es, pues, la normalización de la existencia como “prohibición” de lo posible.

La producción que se puede considerar como “crítica”, producción leída en clave “emancipatoria”, se caracteriza por operaciones de desnaturalización de lo real, que devuelven a lo humano (contra los fenómenos de alienación) la creencia en su protagonismo histórico, en la creación y en la *transformación de la realidad*. Ahora bien, lo que ha ocurrido en el contexto del desarrollo del capitalismo y del protagonismo creciente de la producción cultural en la sociedad de consumo (bajo el nombre de “industria cultural”), se puede describir, en una de sus dimensiones más evidentes, como una *progresiva estetización de la vida cotidiana*. Esto significa que el carácter representacional, apariencial y, en último término, mediático y escenográfico de la vida de los individuos en la ciudad es un “dato” que se ha ido

³ Ibid., p. 12. “La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”, Ibid., p. 31.

incorporando a la conciencia de los habitantes de esa misma cotidianeidad. En este sentido, las operaciones de la crítica en su sentido tradicional quedan en cierto modo neutralizadas por una “realidad” en la que la ironía es *a priori* uno de sus componentes esenciales. Ticio Escobar lo expone muy certeramente: “¿Cómo trazar una nueva señal en un espacio público repleto de marcas, de logos, de anuncios, de imágenes? ¿Cómo escribir un NO sobre la vitrina que exhibe la disidencia como un artículo exitoso de moda? ¿Cómo re-presentar la complejidad de la diferencia en los tiempos del Discovery Channel? O bien, ¿cómo asombrar en medio de una explosión espectacular de recursos mediáticos, de un desaforado mega-show pirotécnico, de prodigiosas escenografías virtuales? (¿cómo conmover a un público que ve una hecatombe real por televisión y por este medio asiste diariamente a su desarrollo genocida?).”⁴ Las expectativas con respecto a posibles rendimientos “críticos” de las artes, particularmente de las artes visuales, quedan así radicalmente puestas en cuestión. Más aún cuando es dable considerar la “colaboración” de las propias artes visuales en ese proceso de acelerada estetización de lo real,⁵ en cuanto que existe una relación sostenida entre la creación en general en la visualidad y lo que ocurre en las comunicaciones, en la publicidad e incluso en la propaganda política. “El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?”⁶ Experiencia jubilosa de un sujeto que se emancipa con respecto a la prepotencia de la realidad y a su sólida anterioridad; también experiencia terrorífica de un sujeto que constata su propia y radical impotencia, pues la pérdida de densidad de las representaciones en general es también la imposibilidad de atribuir algún coeficiente de trascendencia a las propias creaciones.

No es raro encontrar en los grandes museos, en el marco de exposiciones de arte contemporáneo, salas destinadas a la exposición de trabajos de diseño (ocurre como si el diseño de objetos recuperara aquella estética de la contemplación y la ideología idealista de la *autonomía*, que el arte en un momento puso radicalmente en cuestión con las operaciones de ruptura que caracterizaron a las vanguardias y a sus herederos). Este término, *diseño*, sintetiza de manera muy sugerente varios aspectos paradójicos de esta época, en que las expectativas políticas que recaían sobre un arte que se proponía intervenir en la vida y, a la vez, dejarse intervenir

⁴ Ticio Escobar: “Elogio del Silencio. (la resistencia en los tiempos del mercado)”, en el catálogo “Europa-América. Selección 25 Bienal de Sao Paulo 2002, p. 31.

⁵ “Hoy la publicidad y el diseño, por tomar los ejemplos más claros, reciclan las conquistas de las vanguardias y asumen la experimentación ‘de avanzada’, pero lo hacen en términos de la previsibilidad práctica exigida por los usos a los cuales se encuentran afectados”, *Ibid.*, pp. 28-29.

⁶ Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 77.

por ésta, parecen debilitarse al observar que, paradójicamente, el capitalismo habría realizado esa utopía vanguardista. El curador alemán anteriormente citado parece ser más bien optimista: “El arte es inaccesible al cálculo y la histeria de la sociedad moderna, reduce el drama urbano y crea el *antidesign* total. Mientras el diseño sigue amoblando el mundo, y sobre todo las metrópolis, la misión más noble del arte contemporáneo es limpiar la ciudad.”⁷ Creemos con la pregunta acerca de las relaciones entre arte y espectáculo, no debemos someternos a un dilema —*a priori* sin solución— entre el optimismo o el pesimismo, como si el espectáculo fuese prioritariamente aquello contra lo cual el arte debiera afirmar su densidad reflexiva y crítica. Conforme a expectativas radicalmente “ilustradas”, el desenlace de ese dilema será siempre desazonante: “Sólo tenemos elección entre un pesimismo obligado por la ‘lealtad’ a sus comienzos, pesimismo que evoca decadencia, y una jocosa falta de respeto en la continuación de sus tareas originales. Tal y como están las cosas, sólo sigue dándose una fidelidad a la Ilustración en la infidelidad.”⁸ Es decir, el desenlace moderno de la fe ilustrada es el nihilismo. De hecho, buena parte del arte que hoy vemos tiene una dimensión espectacular, pues corresponde al tipo de *presencia* de obra que requieren las condiciones actuales de producción y circulación de las artes visuales. La pregunta es si acaso el arte es algo más.

La reciente obra de Gonzalo Díaz, “Rúbrica” (2003) plantea la tensión entre la reserva de sentido y la pura espectacularidad. Los recursos empleados (el rojo intenso que invade el enorme espacio de la galería Matucana 100, las frases en neón que “definen” el neón, la canción de María Marta Serra Lima que, distorsionada, se deja oír en el galpón) parecen destinados a producir el agobio del espectador. La presencia material de la obra es tan grande que uno estaría tentado de decir que su operación se agota en ese comportamiento subjetivo, que no es precisamente el de la tranquila contemplación reflexiva. ¿No hay nada que pensar, sólo que sentir? ¿Se trata sólo de una alteración fisiológica de la percepción? Si relacionamos esta obra con una anterior, “Al calor del pensamiento”, en que, en la planta baja de la Galería Muro Sur, el espectador padece también físicamente el calor que proviene de una frase de Novalis escrita en alemán con una resistencia eléctrica, si relacionamos ambas obras digo, entonces podemos decir que se trata de textos, y que los recursos están destinados a alterar, mediante el control de ciertas intensidades perceptuales, las condiciones concretas de lectura. Cabe señalar, además, que en cada caso el “contenido” del texto no es indiferente a la reflexión acerca del sentido del arte.

⁷ Alfons Hug, op. cit., p. 21.

⁸ Peter Sloterdijk: *Crítica de la Razón Cínica I*. Taurus, Madrid, 1989, p. 35.

Paradójicamente, la destrucción de la esfera de autonomía del arte y su relación con la *praxis vital* (finalidad política de un arte que reflexiona como un momento de la obra su propia inscripción y circulación social) es una condición del devenir *espectáculo* del arte. En efecto, el espectáculo repite de otro modo la diferencia entre arte y vida, en el sentido de que una cierta *praxis* permanece impensada, permanece, pues, como “natural”, operando en el sujeto, en su manera de recepcionar el arte y la “realidad” en general. Si antes decíamos que la operación crítica en el arte tiene como rendimiento la suspensión del juicio, debido a la exhibición (la sobre exposición) de las mediaciones, ahora, por el contrario, se restituye una cierta inmediatez. Se trata de una *comprensión inmediata* de la operación artística allí en donde el efecto buscado es la ironía, la sátira, la parodia. Pero, ¿no decíamos acaso que precisamente lo que se debía interrumpir era ese efecto de inmediatez en virtud del cual el sujeto y la realidad aparecían como el resultado de un pacto *a priori* establecido? Sin duda que tales operaciones tiene como efecto una *distancia* en el sujeto, un efecto que consiste en la lucidez con respecto a los simulacros, pero ¿podríamos decir que esa conciencia no constituye buena parte de lo que hoy denominamos “experiencia” de la realidad? ¿No es acaso la mediación y la suspensión del juicio una constante hoy, una condición del flujo? ¿Es la ironía condición suficiente de la disidencia? Sin duda que es posible hacer una lectura política de Claudio Correa inscribiendo una pintura de La Moneda en llamas en un lavamanos en el baño de la Galería Muro Sur, o de Pablo Rivera haciendo de la vivienda básica chilena un “sueño dorado” en inglés (“The Golden Dream”), o de Gonzalo Rabanal en “Mal decir la letra” (2002), tomando una lección de lectura y escritura a su padre mientras los hijos de Rabanal juegan a clavar cuchillos de cocina entre los dedos del artista, etc. Pero en cada caso se trataba, ante todo, de *no hacer lo mismo*, repitiendo la operación para exponerla agotada. En último término la lectura política tendría que hacerse cargo de esa exigencia insoslayable.

Si, como señalábamos más arriba, una condición de la vanguardia es la normalización de la existencia como clausura de lo posible, es forzoso pensar que hoy asistimos una transformación de esa condición, lo cual tendría que ver fundamentalmente con un modificación en el estatuto del lenguaje. La vanguardia ejercía una negatividad sobre la disponibilidad del lenguaje como medio de comunicación (a favor de lo aún-no dicho); pero ahora se trata más bien de la disponibilidad de un soporte material: *disponibilidad de las redes* de “comunicación”. Hoy el lenguaje es soporte, recurso, significante, *software*. El tipo de control que impera aquí es el control de calidad de los sistemas de información cuyo valor principal es precisamente el de la *disponibilidad*. Y acaso no es posible intervenir esa disponibilidad sin crear nuevas disponibilidades, nuevos recursos representacionales. En este contexto no deja de ser interesante e inquietante a la vez que se proponga a Internet como “el más democrático de los sistemas”: heterogeneidad

sin roce. El artista trabaja con los soportes del lenguaje comunicacional en la sociedad mediática, atento a la “realidad”, mira televisión, lee los periódicos, analiza concursos televisivos, colecciona cómics y está siempre informado de la cartelera cinematográfica; en fin, los nuevos artistas son “adictos” a la Internet y diseñan sus propias páginas virtuales para dar a conocer su obra. Pero su trabajo está volcado sobre los soportes, sobre los recursos, sobre las imágenes antes que sobre los acontecimientos mismos. Pareciera que el artista pesquisa la realidad allí en donde ésta se ha hecho *espectacular*. De lo que se trata entonces es de desmantelar el espectáculo, encontrando la estrategia que permita devolver la imagen como tal a los espectadores. Curioso *realismo* que consiste en estrellar al sujeto contra los recursos representacionales. En cierto sentido, en el marco de la relación entre arte y espectáculo que aquí se nos propone, bien podría pensarse que las artes visuales no encuentran su sentido en la simple oposición a la disponibilidad del lenguaje, sino que en cierto sentido operan como una “vuelta de tuerca” en la producción de esa disponibilidad, pues sancionan el agotamiento de los recursos, la intrascendencia de los *cliché*; en el espacio otrora reservado para “lo inédito” las obras exhiben los lugares comunes que habían sedimentado en la experiencia. Los espectadores —como Truman— *se estrellan contra el horizonte*.

Las imágenes que nos hacemos de la “realidad” ya no se interponen entre nuestra subjetividad y la “verdadera” o “auténtica” realidad de las cosas, sino que tales imágenes se interponen entre nosotros y las máquinas sociales, políticas, económicas, que producen tales imágenes. Si penetramos las imágenes, si levantamos los simulacros, si suspendemos los efectos del verosímil, si rasgamos el telón de *lo mismo*, no encontramos una realidad más auténtica o más verdadera, sino las *máquinas* productoras de verosimilitud. En este contexto resulta cada vez más difícil pretender introducir clasificaciones que diferencien, por ejemplo, arte crítico y arte comercial, arte “de vanguardia” y “arte complaciente”, pues hasta el mismo desmantelamiento de las identidades y posiciones instituidas en una determinada comunidad puede ofrecerse como un sofisticado espectáculo a esa misma comunidad. Consideramos que uno de los rendimientos más interesantes y poderosos de las artes visuales hoy consiste en la exploración de las *posibilidades y límites del lenguaje*, posibilidades y límites que, con el trabajo de los artistas, descubrimos en permanente desplazamiento. Quizá por esto recae sobre el trabajo de los artistas, especialmente en el campo de la visualidad, una exigencia que hoy me resulta, todavía, tan evidente como difícil de comprender en todas sus implicancias, a saber, que *un artista no debe hacer lo mismo*.