

Performer vs. “artista-empresario”: Un recorrido crítico desde el engagement hasta la cultura mediática

¿En qué momento dejamos de “danzar con el tiempo que nos mata”?

Es posible que Bataille descansa en paz; en cambio, Adorno, probablemente no. Al menos no debería hacerlo después de que aparecieron en escena conceptos como “economía naranja”, eufemismo que vino a perennizar el otrora vivenciado por el autor de “industrias culturales” y que se conjugan hoy día para referirse a las “industrias creativas”.

El por qué antepongo a Bataille en la disparidad que pueden experimentar sus almas responde a que mi análisis pasa por las transformaciones que se han dado en la escena artística desde que emergió el performance asociado a las tendencias filosóficas vitalista y nihilista, hasta cómo desde los años sesenta en adelante se instala la figura del “artista-empresario” negando el carácter insurrecto del pensamiento más vanguardista.

Los conceptos que el primero abordó: deseo, erotismo, gasto improductivo, por sólo mencionar algunos, se han manifestado en las últimas décadas muy cercanos a su noción de “materia baja”. Perdida la esperanza después de la crisis de los relatos históricos, defraudados de jugar la rueda de los partidos políticos, “el ser de Bataille se revela en el juego –“la mise en je estavanttout mise en jeu” (...) define el ser como una continuidad en movimiento, que se configura a partir de los juegos de la suerte y del azar en el erotismo” –. Tal como se aprecia en la realidad contemporánea: crisis de la noción de verdad (posverdad), depauperación del sentido de responsabilidad por su anclaje a un pensamiento corporativo que margina y desgarr a las minorías, develamiento de un interés en rebasar cualquier tradición asociada a la idea de familia, vida en pareja, género, crianza de los hijos, educación, por mencionar solo algunos temas, son algunas de las razones por las que el deseo se revela apoteósicamente.

En cambio, los temores de Adorno más bien se exponen engrosados con el tiempo. Al menos, mientras vivió, observó las presiones de la contracultura ante el maremagnum de las industrias culturales y la insistencia de tendencias como Fluxus, Accionismo vienés, body art y, en general, todo el abanico del arte de acción, por oponer resistencia al mercado y la estandarización cultural. La historia que traen los 80 es harina de otro costal: posicionamientos de political correctness de los centros de poder simbólico hacia los contextos periféricos, declaraciones de “booms”, megaexposiciones que intentan subsanar la herida infligida por Occidente, hasta llegar a los 90, cuando en la segunda mitad de la década se inicia en Reino Unido el “mapeo de las industrias creativas”.

Apenas tres décadas transcurrieron (Adorno fallece en 1969) y su espíritu comienza a perturbarse agudamente. En resumen, la historia ha asistido al florecimiento del deseo por encima de la racionalidad, y dentro de ese margen el arte cabalga dentro del capitalismo artístico. Pero mi análisis no pretende enfocarse en los filósofos antes mencionados, sino en cómo paulatinamente hemos asistido a un cambio en la escena artística que nos llevado desde la articulación de plataformas sociales, activismos y crítica, hacia una entrega en los brazos del mercado.

Del engagement al art business: Performance antes (mucho antes) de los años 60

Cuando los artistas de las primeras vanguardias (Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo, Surrealismo, Bauhaus) emprendieron el camino hacia la negación del objeto, como parte de sus procesos de desmaterialización, se daba inicio a una de las etapas más honestas y memorables de la aventura creativa. En cambio, la historiografía, aún en la actualidad, enfatiza en muchas ocasiones como performativas, en primer lugar, a las prácticas de los años sesenta del siglo pasado (Nuevo Realismo Francés, Conceptualismo, Performance, Arte povera, Happening, Accionismo vienés, Fluxus) y pasa casi de largo respecto a lo acontecido en términos de arte acción desde inicios del siglo XX. Las decisiones historiográficas de minimizar un género artístico en ciertas coordenadas históricas, e insistir luego en una supuesta asistematicidad cuando más tarde reverdece, entrañan una alta dosis política; y dejan entrever cómo la propia historia del arte ha jugado a mitigar las tensas relaciones entre institución arte y autonomía, que se convirtieran en bandera de los movimientos históricos de las primeras vanguardias.

Los enfoques teórico-críticos respecto a la historia del arte acción y sus implicaciones antropológicas, estéticas y políticas, a pesar de que han florecido en las últimas décadas, continúan siendo insuficientes, y una de las razones de su exigua emergencia responde justamente a que tales prácticas (performances, happenings, acciones, intervenciones, body art, teatro, ballet) respondían a una desestabilización del propio establishment del sujeto crítico. ¿Cómo enfrentar una exégesis orgánica de lo que sucedía a principios del siglo XX en materia artística si la génesis de los movimientos modernos atendía justamente a una desestructuración del instrumental crítico con que se manejaba el sistema del arte? ¿Podía asumir la crítica el desbalance normativo de propuestas desligadas de lo narrativo, noción de género, autoría, disciplina, moral, y trascendencia, si hasta el momento había operado con supuestos estético-filosóficos binarios, patriarcales, disciplinares y reduccionistas?”

La historia del arte acción se convertía así en la piedra en el zapato que provocaba el estado de aletheia heideggeriano (develamiento oportuno), la visibilización acodada en la indagación profunda y desestabilizadora de cualquier sistema normativo. Su sentido desnaturalizador de lo entendido como arte y praxis vital desplazaba cualquier autoridad crítica previa. Hay un libro que está por escribirse y debería tomar como punto de partida el célebre ensayo de Arthur Danto. Quien “murió” no fue el arte –como señalara el crítico a partir de evaluar su desarrollo más contemporáneo-, más bien morían o entraban en crisis la teoría y la crítica de inicios del siglo XX, mucho antes de que la neovanguardia iniciara su despliegue impudoroso de revivals, y ante la imposibilidad instrumental de atender a un accionar radicalmente desestabilizador. “La indagación, aún iniciática, me conducía a una reveladora observación: la insistencia de la crítica y la teoría acerca de la supuesta emergencia y auge de la práctica performativa en los años 60 del siglo XX escondía una razón de corte ilustrado: intentar demostrar que los acontecimientos sociales y políticos de la Guerra Fría, en el marco de los movimientos contraculturales, habían condicionado estas acciones (performances, happenings, intervenciones) y que, de alguna manera, esta producción siempre respondería más a un contexto de activismos asociados a la represión, intervención policial, reformas políticas, que a un ámbito estético donde, el propio arte, podría dar pie a pronunciamientos de cualquier índole. Solo hay que revisar someramente a las primeras vanguardias para encontrar las performances más irreverentes e iconoclastas de la historia del arte. Como cuando los surrealistas presentan en el Théâtre du Châtelet en París el ballet Parade (1917), con música de Erik Satie, texto y escenografía de Jean Cocteau, composición

de Serguei Diaghilev, vestuario y escenografía de Pablo Picasso y coreografía de Léonide Massine (quien también bailó). La pieza consistió en un simulacro de desfile que termina siendo confundido con un acto de circo. La intención era que el público se sumara a la acción entrando a la carpa en un ejercicio de happening; sólo que a pesar de los llamamientos no se incorporaron. Y así podríamos mencionar también a Relâche, las acciones de Georg Grosz, y muchas otras que formaron parte del accionar posdisciplinar de todos estos movimientos.

¿Qué factores debieron dar pie al tránsito desde el engagement hacia el art business? Evidentemente los efectos del fascismo en Europa jugaron un rol fundamental respecto a las posibilidades “democráticas que ofrecía EE.UU. en el contexto posguerra.

Vale recordar que, aunque el fascismo cae en 1918, en Alemania perduró una oposición por parte de la clase académica hacia todo lo que se asociara con la sociedad de masas gracias a su autoconsideración de “resguardadores” del espíritu y las tradiciones de la filosofía alemana, una suerte de corazón intelectual de la nación. Se sentían definidores dentro de las instituciones que otorgaban títulos universitarios y hacían patente que eran diferentes a sectores económicos diversos que no poseían título académico alguno. Éste será uno de los factores incidentes en el desplazamiento cultural que se produce desde Europa hacia EE.UU.

No resulta fruto del azar el surgimiento de una institución como Black Mountain College en Asheville en 1933, donde el estudio del arte era el eje central de la educación, bajo los principios de John Dewey, quien, a su vez, se inspiraba en la filosofía platónica.

Con este experimento interdisciplinar donde los medios más tradicionales se conjugaban con otros saberes dentro de una perspectiva humanista en maridaje con el progreso tecnológico, y donde el principio socrático respecto a propiciar que el estudiante sea el centro de la educación y no el contenido ni la metodología del profesor, se contribuía a apuntalar la propaganda mediática respecto al modelo de democracia norteamericano que emergería unas décadas después.

László Moholy Nagy, quien había sido fundador de la Bauhaus alemana, crea La Escuela de Chicago (Nueva Bauhaus) en 1937, institución que se convierte en pionera de la renovación arquitectónica en EE.UU. (International Style). Una arquitectura fría, impersonal y abstracta se apodera del gusto burgués. Como señala Wolfe: “¿Existe otro lugar en el mundo donde tanta gente rica y poderosa haya costado y soportado tanta arquitectura que tanto detesta como el que abarcan nuestras benditas fronteras?

Con modelos pedagógicos donde el estudiante adquiere verdadera autonomía universitaria ya se habían suscitado otros anteriores a la llamada Bauhaus norteamericana. Tal es el caso de La escuela Summerhill de Alexander Sutherland Neill en Inglaterra, 1921. “En ambas los estudiantes participaban activamente en el diseño de los planes de estudio y en todos los asuntos de la universidad”. Era menester precautelar que este proyecto se mantuviera en EE.UU. mientras se creaban las condiciones favorables para que la fuga de cerebros encontrara un ámbito propicio de desarrollo y si fuera necesario generara también fuga de capitales. Recordar el caso de Mark Rothko, quien inició su carrera en 1925 y se convierte en figura central de la aún no bien ponderada Escuela de Nueva York. El sentimiento antisemita al que se referían Adorno y sus colegas en el Instituto de marras ya aseguraba desde las primeras décadas del siglo pasado que las ganancias estuvieran a disposición del American way of life.

En el caso de los pintores rechazan desde el Expresionismo Abstracto, la abstracción geométrica utópica que había predominado en la Segunda Guerra Mundial, anteponiendo a ella nuevos lenguajes abstractos que comunicaran sus sentimientos más profundos. Como la mayoría de los artistas vivía en Nueva York, el grupo pasó a ser conocido como Escuela de Nueva York. “Su visión del mundo era existencialista, es decir, creían que la condición del artista era de aislamiento y desesperanza”. Influyeron en este despegue el crítico Robert Coates, quien acuñó la etiqueta Expresionismo Abstracto en 1947; Harold Rosenberg, quien señalaría al propio Jackson Pollock como pintor de acción o action painter; Robert Motherwell, quien se referiría en los años 50 al movimiento como Escuela de Nueva York; y, su más asiduo apologista, Clement Greenberg, quien colaboraría desde la crítica a que este “nuevo lenguaje” se convirtiera en el estilo mercenario. Nadie podía encarnar mejor este rol que el hijo de dos judíos lituanos. También para este tiempo artistas como Max Ernst y Salvador Dalí, obligados por las circunstancias al exilio terminan viviendo en Nueva York. Tanto Arshile Gorky, Mark Rothko y el mentor del movimiento tenían el común el pasado judío y el peso del genocidio en sus vidas. A ellos se suman Barnett Newman, hijo de militantes polacos de procedencia judía, y Adolph Gottlieb, también de ascendencia judía.

“El museo de mamá” que contribuyó a la pax americana

Greenberg asume una postura radical en su texto “La pintura moderna y otros ensayos” al arremeter contra el kitsch como el elemento que advierte “engañoso” y que podría representar la banalización de la cultura, cuando en realidad su intención apuntaba a desacreditar la postura subversiva de las vanguardias y de las nuevas tendencias de posguerra, más enfocadas en cuestionamientos socio-políticos al status quo.

Las tendencias formalistas cobrarían auge con la apología del crítico judío, quien en su pretensión de apostar por el “nuevo lenguaje” formulaba que en la vanguardia “tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como la peste”.

¿Qué alianzas políticas buscaba la crítica cómo para permitir que pasaran desapercibidos los movimientos contraculturales, el aliento insurgente de las tendencias que actuaban desde la visceralidad de los cuerpos, o las que apostaban en contra de la acumulación material desmedida? ¿Quién desconoce de las relaciones del Expresionismo Abstracto, y en especial de Rothko, con los museos norteamericanos? MoMA, Whitney Trust, Whitney Foundation y Whitney Museum of American Art colaboraron con la CIA durante la guerra fría. Varias figuras contribuyeron a dibujar este paisaje: John Hay Whitney, dueño del museo que lleva su nombre, miembro de la dirección del MoMA y amigo de Nelson Rockefeller, su primo Cornelius Vanderbilt Whitney, productor de cine. ¿Desconocemos acaso que Nelson llamara a la institución “el museo de mamá”, por ser esta una de sus fundadoras? ¿Fue labor altruista el interés de ambos por “ganarse” a los artistas de izquierda y hacerlos creer que su labor social continuaría dentro del “siglo americano”? El encargo a Rivera del mural para el Rockefeller Center de Nueva York se encuentra dentro de los ejemplos. De manera similar contribuyeron René d’Harnoncourt, William Paley (dueño de la CBS), Henry Luce (dueño de Time o Life), quienes fueron consejeros del MoMA, colaboradores de la CIA y discretos mecenas del Expresionismo Abstracto. La oposición al realismo socialista estaba garantizada. En una revista citada por Frances Stonor, la periodista inglesa, se menciona “una tramoya de dollars, doodles and death”.

Como parte de esta estrategia la CIA promueve una organización llamada Congreso por la Libertad Cultural, instancia que se encargó de promover a los artistas del movimiento por el viejo continente en un intento por combatir al comunismo en los medios intelectuales de todo el mundo. Tal organización disponía de un Comité de Artes donde tenían responsabilidades entidades como Musée National d'Art Moderne de París, el Museo Guggenheim, la Caballeria Nazional d'Arte Moderna de Roma, o el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, entre otros. Esta labor se enriquecía con publicaciones, conferencias y exposiciones que intentaban influir, por ejemplo, en el gusto de los jóvenes polacos.

Figuras como Alexander Calder, Robert Motherwell, Pollock y Baziotos formaron parte del Comité Americano por la Libertad Cultural, y otros artistas aceptaron el dinero sucio y la prostitución artística que suponían las manos ocultas de la CIA. Se cuenta que el único que no renunció a su ideología de izquierda fue Ad Reinhardt. Dicen que este último llamaba a Rothko "fauvista de agua dulce de la revista Vogue". El mecenazgo clandestino brindó sus frutos con creces. Pronto apenas quedaban vestigios de la iconoclasia de las primeras vanguardias.

La lista de artistas, científicos, escritores y músicos europeos que contribuyeron a fomentar las actividades promocionales del Congreso de marras sería demasiado extensa para reflejarla en este espacio. He preferido fijar la atención en cómo el grupo de expresionistas abstractos, con marcado peso del componente judío (incluido su mentor), allanó el camino de la pax americana, que permearía de tal manera el escenario artístico al punto de convertir el lenguaje en la moda pauta y permitía a sus seguidores acceder a los espacios legitimadores: bienales, megaexposiciones y mercado.

Apuntes profanos sobre "economía naranja"

Si en un país como México los aportes de las industrias creativas al PIB se manejan estadísticamente alrededor de un porcentaje de 4,8 %, no podemos decir que el mapa de la "economía naranja" arroje similares estándares en el resto del continente. Un analista como Michael Keane en "Why is the creative economy 'taking off' in Asia" ha argumentado el notable despegue de la economía creativa en la región a partir de analizar cómo un buen número de ciudades se han sumado a la producción creativa industrial que espera "triplicarse" para el 2020. Y en el mismo informe se subraya: Este modelo de crecimiento (...) se ha acompañado de un crecimiento urbano extremadamente rápido, con sus consecuencias negativas de embotellamientos, aumento de los precios de la vivienda, barrios marginales, crimen, degradación medioambiental, declive de la calidad de vida urbana y crecientes desigualdades entre ciudades, así como un creciente potencial de corrupción.

Si se tratara simplemente de crecimiento del mercado de consumidores y de la economía nacional no habría que preocuparse por nada; pero, en realidad lo que habría que atender es: ¿Aportan sensiblemente, patrimonialmente y emocionalmente estas industrias a las grandes masas? De manera similar a China está ocurriendo en la India, donde el mercado televisivo es el tercero más grande del mundo y ni qué mencionar de la industria del cine, con una producción que supera las 800 películas anuales.

Y he tomado como ejemplo el informe del 2013 porque, hasta cierto punto, mantiene aún cierto aliento crítico. ¿Qué opinar del reciente informe del 2018 realizado en Suiza por la Escuela Superior de Artes y la Universidad de Artes de Zúrich sobre economía creativa, pletórico de

referencias a artistas europeos o inmigrantes de clase media, o clase media alta, con acceso a internet, salidos de la enseñanza superior en arte u otras ramas del conocimiento, y que son avalados en dicho reporte por el simple hecho de ser influencers de la moda, la fotografía o la música en Instagram? ¿Cómo promover reflexión y pensamiento crítico en niños, jóvenes y adultos, desde la educación en artes, si nos invade la legitimación de “prospectos” de la “economía naranja” que son avalados por un conjunto de voces “autorizadas”? ¿Entonces qué valor agregado le concedemos a la “industria creativa”? ¿Hacia dónde apunta la socialización de la producción, distribución y alcance de los bienes culturales referidos en el informe si no circulan fuera de los ghettos que les dan origen? Las ganancias de la “economía naranja” deberían medirse de acuerdo a los porcentajes de empoderamiento, inclusión, mejora de los estilos de vida de grupos sociales sin acceso habitual al arte y la cultura, y no como índice general dentro del producto interno bruto. El libro de Buitrago y Duque solo alcanza a ser una posibilidad finita, endeble y exclusiva. La frase de Belisario Betancur que preside tal obra me parece de lo más engañoso y sesgado que puede mostrarse al mundo como semblanza del crecimiento cultural contemporáneo.