

EL ARTE COMO POST-ESPECTACULO EL OBJETO DE LA POSCRITICA

Los textos de Craig Owens y de Gregory Ulmer sitúan el debate actual a propósito de la post-modernidad, a partir de una crisis de la representación y de la función de la crítica. En Owens esta crítica se anuncia a través de la deslegitimación de las narrativas dominantes; en Ulmer se relaciona con la transgresión de la modernidad estética mediante la transformación de los procedimientos y de las convenciones de la crítica por la intervención de estrategias textuales tales como el collage cubista, la desconstrucción derrideana y la alegoría de Walter Benjamin.

Según una consecuencia mayor de este ejercicio de la post-crítica, la relación con la tradición se hace negativa -estamos en el fin de la historia-; pero, además, (la post-crítica) se desliza en una “escena” que pierde sus límites por simulación, convertida en un pastiche cinematógrafo, al infinito, donde el sujeto se transforma, según Baudrillard, en un “esquizo”, una “pura pantalla... para las redes de influencia”.

Se aclara así, retrospectivamente, el objeto de la poscrítica tal y como lo establece Ulmer, al situar el debate actual en el contexto del modernismo y del post-modernismo artísticos. La poscrítica delimita su trabajo por referencia al contraproyecto estético de las vanguardias de comienzos de siglo, como una extensión tardía en el campo de la representación crítica de las rupturas que revolucionaron las artes modernas o “modernistas”, fundamentalmente, Dada, Cubismo, Futurismo, Surrealismo

Estos modos de representación constituyen para Hayden White la base de la poscrítica “modernista-estructuralista”; en especial, la pareja collage/montaje. El collage, introducido en las artes por Picasso y por Braque consiste en tomar ciertos elementos de textos, obras, objetos, “mensajes preexistentes”, e integrarlos en un nuevo conjunto original “que manifiesta rupturas de varias clases”, fundamentalmente en relación con el campo estético. Integrarlos, es decir, montarlos.

El collage, como modo de la poscrítica es pues la transferencia de materiales y de elementos de un lugar a otro, de un contexto a otro: arrebato descontextualizador y citacional. Mediante el régimen de corte y de resemantización, la poscrítica asume también el modo de la fotografía y del cine, como “simulacros de la vida y del mundo”. El estilo de collage mezcla para injertar y confundir los géneros, los estilos y los tiempos. Se llega así a hablar con Ulmer de “remedio mímico textual” y de alegoría narrativa, destacada previamente por Owens a propósito de los escritos de Derrida y Paul de Man. La alegoría juega más allá del formalismo al problematizar la actividad de referencia. De este modo, se genera un tipo muy particular de texto que sobreabunda en el juego del significante “a expensas de los significados”, un texto polívoco, polifónico o diseminado.

DE LA SEDUCCION

La estética se transforma así en una religión del artificio y de la seducción, en una exaltación de la prótesis además.

Sabemos con Baudrillard, que la seducción ya no diferencia entre belleza natural y belleza artificial. Es también una cuestión estilística de moda o de feminidad, de simulación. “Esta proposición referente a lo femenino, que incluso la distinción entre lo auténtico y el artificio carezca de fundamento, también es curiosamente la que define el espacio de la simulación: ahí ya no hay tampoco distinción posible entre la realidad y los modelos, no hay otra realidad que la segregada por los modelos de simulación, como no hay otra femenidad que la de las apariencias. La simulación es también insoluble. Esta curiosa coincidencia devuelve lo femenino a su ambigüedad: es al mismo tiempo un testimonio radical de simulación y la única posibilidad de ir más allá de la simulación – precisamente- con la seducción”¹

Este más allá de la simulación es entonces un “principio de incertidumbre” como lo denomina Baudrillard, parodiando probablemente la expresión de Heisenberg a propósito de la física teórica. Esta incertidumbre se hace mayor en relación con los “artefactos simbólicos”, con los “signos icónicos”.

Por un camino que es el de la desviación y el de la extensión del campo sémico al infinito, una “semiosis infinita”, la seducción transforma la red de lo sígnico en un “laberinto transductivo” donde lo que seduce y lo seducido es el signo mismo.

Baudrillard habla así del trasvestismo como de un enamoramiento del signo y una pasión por “seducir a los mismos signos”. Hay allí una irrupción de la máscara, del maquillaje, de la escena; un juego de la feminidad que es una actuación obsesionada por el sexo, por la seducción. Toda seducción es, de algún modo, sexual “sensual”, “ritual”.

El trasvesti como parodia o simulacro de lo femenino, mezcla la fascinación artificiosa a la transgresión de la ley, para exacerbar en él la hipersimulación de la femenidad sobrepasada.

Esta hipersimulación sobrenatural y excesiva marca también el sentido escénico del artista post-moderno.

Así, Andy Warhol, en la Factory de la calle 47 o en el cuarto piso del edificio de la Unión Square, prolonga una imagen del artista probablemente inaugurada ya por Vaché, Duchamp, y Dalí, como antihéroe de la decadencia, del satanismo y del trasvestismo; sacerdote de la incertidumbre generalizada: “No sé si estoy vivo o muerto. Antes no tenía miedo, y habiendo muerto ya una vez no debería tenerlo ahora, pero sin saber por qué, tengo miedo”.²

En la obra de E. Kienhollz y de Mel Ramos, esta hipersimulación se convierte en una irónica crítica de la vida urbana o del objeto publicitario. Por su parte C. Oldenburg y Robert Rauschenberg introducen en el arte el elemento de la simulación como happening, incorporando, a su experimentación con nuevos materiales de la era post-industrial, una cierta actuación de guión cinematográfico, de Star, que seduce antes que convence, que se diluye en una “apariencia brillante y superficial, que es una superficie seductora”.

DEL FLÂNEUR AL ESQUIZO

La imagen del artista moderno se avenía con cierta tipología citadina caracterizada por Walter Benjamin como la del Flâneur, el transeúnte que “vagabundeaba”, “callejeaba”, el paseante que oficia como cronista y filósofo de la ciudad. La calle define, como escena y como ritmo, el elemento del artista moderno que vaga por el panorama urbano. El Flâneur hace de la fisiología de la ciudad el elemento privilegiado de una teatralización de la vida a través del ocio. Sin embargo con el Flâneur también devienen las fisiologías reductoras de la nueva vida, las fisiologías comerciales,

1 BAUDRILLARD. *De la seducción*, P. 18

2 WARHOL, Andy. Citado en *Movimientos Pop*, p. 66



del consumo, del nuevo entorno relacional donde el artista moderno “se extravía” y se fragmenta.

Cuando el trazado de la ciudad y su ritmo se hacen laberínticos, cambia la relación del Flâneur con el entorno urbano, dejando ya de considerarlo su elemento o su hábitat. Esta experiencia negativa de la modernidad urbana se percibe por ejemplo en las llamadas vanguardias históricas de comienzos de siglo, particularmente Dada y Surrealismo, encontrando su cenit en Schwitters. Para el artista post-moderno, los contextos urbanos comienzan a funcionar diseminados, resemantizados, recitados, reciclados en pequeños relatos colectivos como artefactos simbólicos o como conjuntos plásticos. La narración urbana como escena o cinema excede y reifica la idea puramente funcionalista o la sola estilística arquitectónica. Se llega así a una afirmación aporética, contradictoria, de la metrópolis como laberinto y fragmentación, pero también como espacio de seducción generalizada y de encuentro-reconocimiento de los fragmentos flotantes.

La “desconstrucción” de la ciudad moderna y su estallido, sembrado sobre una inseguridad territorial, tiene un momento negativo fundamental con el desplazamiento del monumento como referente de la memoria colectiva, símbolo depositado en el espacio social con todas las connotaciones de la historia. La técnica destroza o deshace un territorio, como afirma el urbanista Paul Virilio en su entrevista Velocidad, guerra y video; deshace la memoria con sorpresa y rapidez, transformando la experiencia del entorno urbano en la de una territorialidad fragmentada y repetitiva; sorpresiva porque infinita. Sabemos con Rosalind Krauss que la desconstrucción del monumento corresponde a la desconstrucción de la escultura en el campo expandido, a través de la borradura o la transgresión de los referentes figurativos hacia una masa informe, sin lugar, destacada por su condición negativa respecto del conjunto arquitectónico urbano: como una espacialidad inútil que no pertenece ya ni al orden del paisaje ni al orden de la arquitectura, ni a la naturaleza ni al artificio, y que más bien ejerce una constricción visual o espacial como “elemento autorreferencial”.

Esta expansión es también la de la escultura social de Joseph Beuys, que rompe los límites de la escultura convencional y de los géneros estéticos, a través de una obra y de un gesto paragonables a los de Marcel Duchamp. “Esto me ha inducido a decir que debe acuñarse otro concepto de arte que se refiera a todo el mundo y no sea únicamente cosa de los artistas, sino que sólo pueda declararse antropológicamente. Es decir: todo hombre es un artista en el sentido de que él puede configurar (gestalten) algo... y que en el futuro se habrá de transformar en aquello que se denomina escultura de calor social”³,

El concepto ampliado de plástica social apela a toda materia y a toda actuación creadora como elementos de una Gestaltung generalizada y transformadora, puesto que es posible que “todos los problemas del hombre... sólo sean problemas de configuración (Gesaltung).

³ STACHELHAUS, Heiner. . Joseph Beuys, p. 80

La Gestaltung es ya el antecedente genealógico de nuestra práctica contemporánea de la Instalación, que indudablemente, posee un significativo parangón en los ready mades duchampianos, y en las máquinas irónicas de F. Picabia.

La ciudad deshabitada por el monumento se ve ahora intervenida en su espacio público por una Gestaltung generalizada que muestra el carácter incierto del territorio. Este territorio es a su vez el elemento de la técnica hiperrápida, el de la velocidad y el de la telemática. En esta situación con Virilio, hay una verdadera “guerra civil del movimiento” y la velocidad se convierte en un medio “cuyos vehículos son las teorías”. El lenguaje de lo urbano que prolifera en torres de hormigón, de cristal y de hierro, configura una extraña poética de la ciudad, un imaginario urbano que sirve de elemento de reconocimiento y de “inspiración” a las vanguardias suprematistas, constructivistas y minimalistas.

Prevalece aquí el concepto de monumentalidad funcionalista, acogida como lenguaje por los futuristas y por los teóricos de la Bauhaus. “Debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista: debe ser como un lugar inmenso, tumultoso, lleno de vida, dinámico en todas sus partes; la casa futurista debe ser como una enorme máquina”.⁴

Para las vanguardias suprematistas, el triunfo de la nueva arquitectura determina un modo o una estilística de vida.

La metrópolis produce así, como un simulacro o una segregación de su arquitectura, a sus habitantes. Esta producción es también un anonadamiento en un nuevo entorno objetual caracterizado por la sobreabundancia de servicios y de bienes. Ahora bien, la primera imagen de ciudad suprematista marcada negativamente por la ausencia de todo referente escultórico, monumental u ornamental, va a acoger un doble movimiento que la transforma: de un lado, la desconstrucción del mito arquitectónico urbano (moderno) mediante estrategias retórico-poéticas de orden visual, como las desplegadas

por el grupo Site; y de otro lado, retomando paródicamente al monumento y a la obra de espacio público, pero como un simple señalizador o una alegoría que hace su cosecha de los fragmentos de la historia, de los monumentos, ruinas, “basurales”, “enigmas”.

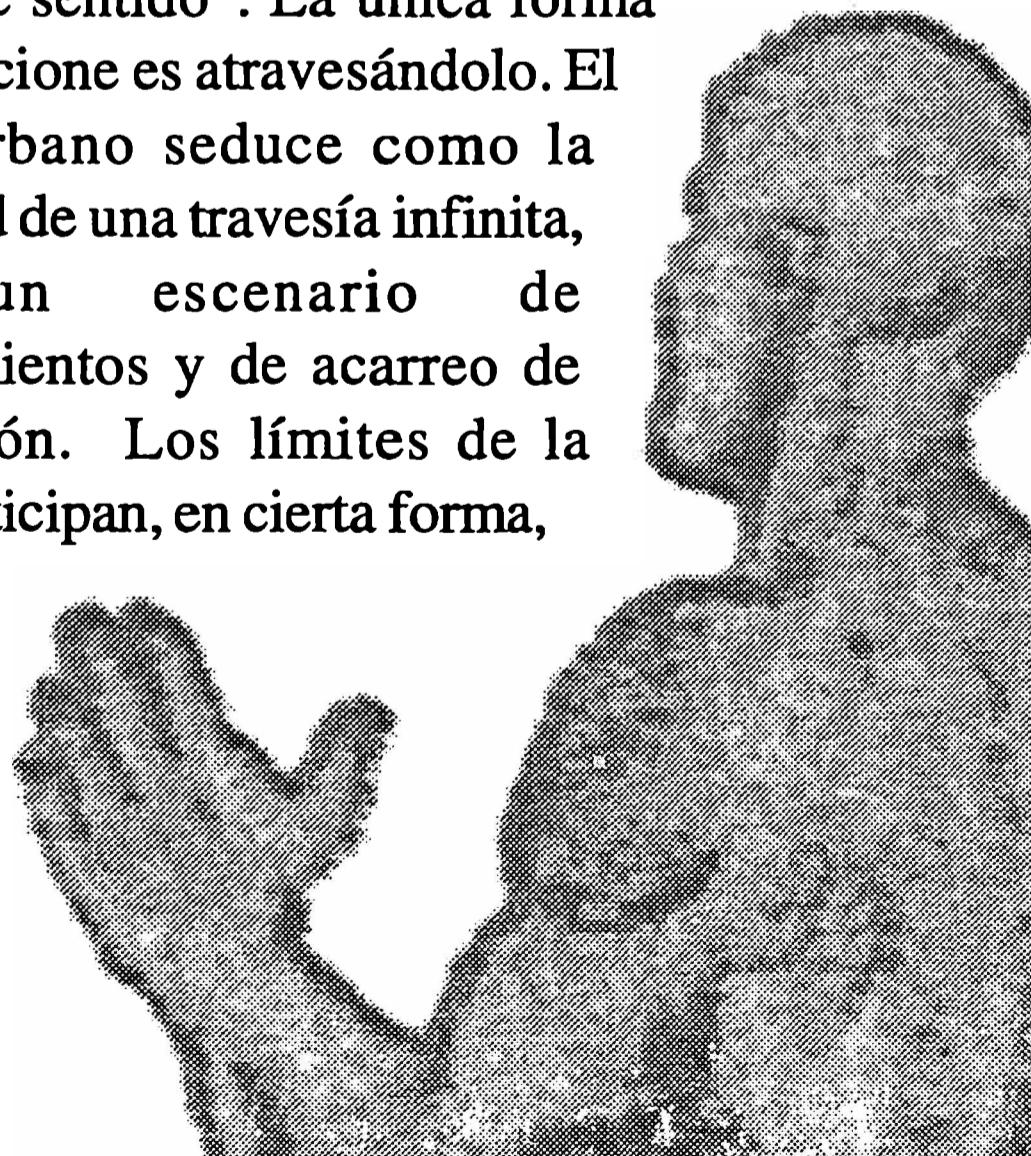
Se trata pues de una megalópolis desencantada pero que posee sus centros imaginarios, sus escenas, sus contornos clásicos; una melancolía que retorna se apodera de todo, marcando esta vez la labor del arista alegórico que tampoco espera ya una manifestación de lo impresentable. La alegoría desdobra el mundo en un mundo atormentado y desantropomorfizado. “Mundo en ruinas, abierto al infinito del espacio y del tiempo melancólico: “el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía que se posa en todos los objetos”. Transitoria, polimorfa, la alegoría no se organiza más en torno a la mirada humana, escapa a la subjetividad segura de sí, desantropomorfiza un mundo cuya medida ya no es más el hombre divino. Multiplica las almas, dispersa los sentimientos; hace de cada cosa un objeto atormentado que toma de aquí y de allá en un estado libre e irónico, los signos del alma”.⁵

La deslegitimación de los grandes relatos de la modernidad, según la expresión de Lyotard, trae consigo esta contemplación nihilista de un mundo en ruinas; una contemplación desencantada de un modo de civilización arrasado por sus propios fantasmas y “abandonado por sus ideales”.

La “mancha urbana” ha perdido su centro o su núcleo lógico. El paisaje excede de tal manera todo intento de apropiación que no hay ya forma de “cohesionarlo” para “darle sentido”. La única forma de que funcione es atravesándolo. El paisaje urbano seduce como la posibilidad de una travesía infinita, como un escenario de desplazamientos y de acarreo de información. Los límites de la ciudad participan, en cierta forma,

4 CONRADS. U. *Programas y manifiestos en la arquitectura del siglo XX*, p. 36

5 HOCQUENHEM. *El alma atómica*, citado en *Situación Postmoderna del Arte Urbano*, Jaime Xibillé, p. 282



de un carácter simbólico, artificial y cambiante. Ellos se desplazan en realidad, vertiginosamente, en todas las direcciones, incluyendo hacia arriba y hacia el subsuelo... el metro es en efecto, la ciudad que se desplaza confundiendo sus lenguajes, sus lugares y sus tiempos. La ciudad carece de lenguaje estructurado; pronuncia simultáneamente todos los nombres con todas las voces imaginables, componiendo una imagen del caos, del "exuberante desorden" que fragmenta y moviliza a través de sus atmósferas y de sus señalizadores. Juan Villoro nos refiere que a comienzos del Siglo XX Doblin, Marechal y Dos Passos, escriben novela urbana marcando justamente este desafuero de voces simultáneas y galerías, de medidas invisibles, de fragmentos y de periferias. "Ciudad: lugar para perder la brújula de las calles y de uno mismo. Babilonia, Sodoma, Babel son otros nombres para estos paisajes de extravío y de caída. La selva de hierro y argamasa es un reto moral y recibe las inventivas de "monstruo", "hidra", "puta". En sus arrabales sin término el ciudadano se expone a cautivadoras amenazas; los muros lo aíslan, las máquinas lo desviven, la muchedumbre borra su rostro, el trabajo lo enajena".⁶

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BUDRILLARD. De la seducción, Edicc. Cátedra, Madrid, 1998

ULMER, G. El objeto de la Poscrítica. Ensayo tomado de la Antiestética, Edit. Kaidós, Barcelona, 1985.

OWENS, C. El discurso de los otros: Las feministas posmodernismo. Ensayo tomado de la Antiestética. Kaidós, Barcelona, 1985.

XIVILLE, J. La situación posmoderna del arte urbano, I Edit. U. Nacional de Colombia, Sede Medellín, 1995.

BENJAMIN, W. Poesía y Capitalismo

KRAUSS, R. La escultura en el campo expandido, Ensayo tomado de la Antiestética.....

STACHELHAUS, H. Joseph Beuys, Traducc. Joan Godo Corta, Edicc. Parsital, Barcelona, 1990.

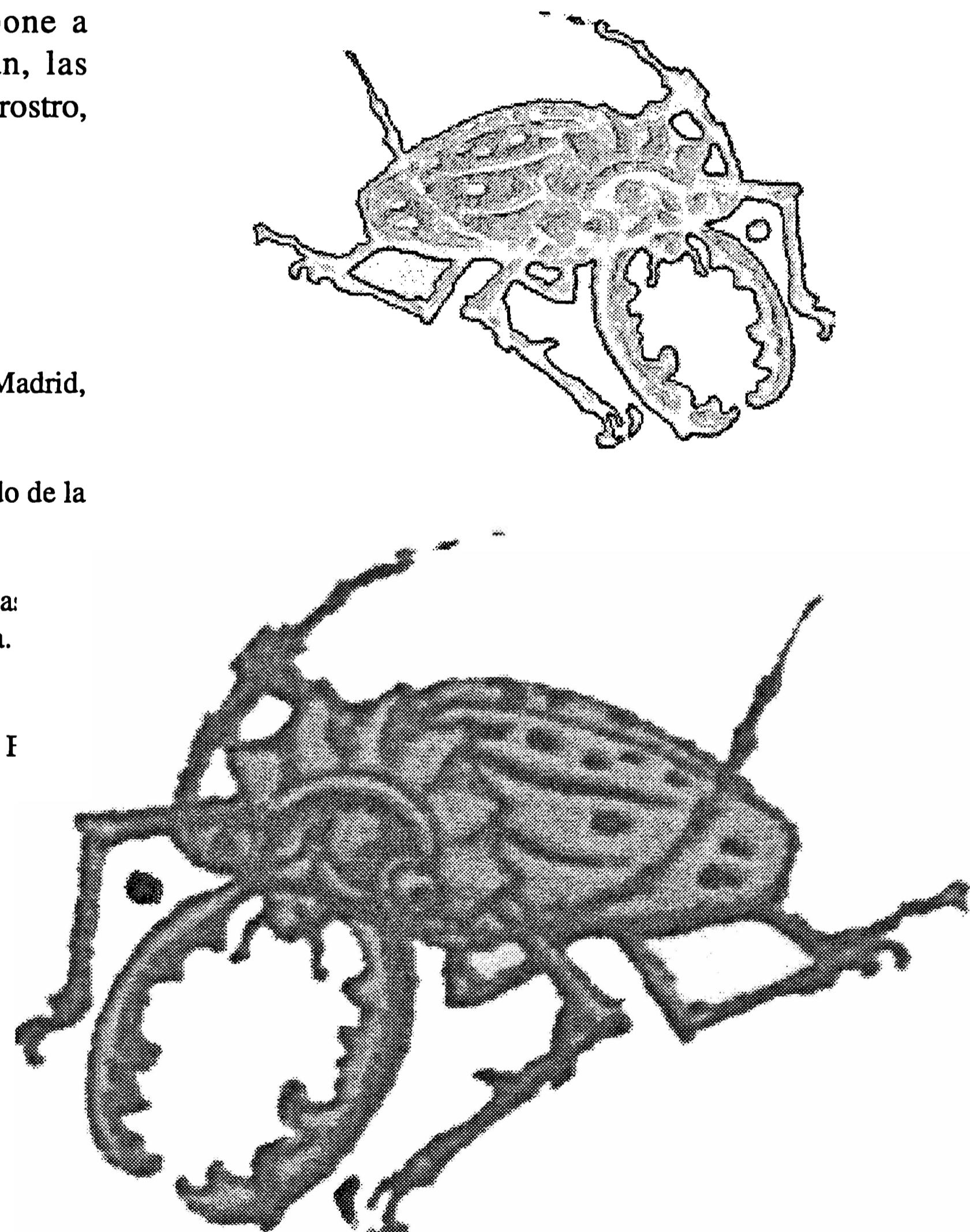
CONRADS, U. Programas y manifiestos en la arquitectura del siglo XX, Historia del Arte Salvat, tomo 2, Barcelona, 1976.

VILLORO. Juan. La ciudad es el cielo del metro, en Revista Número, #10, Santafé de Bogotá, 1996.

SALABERT, P. La verdad en el espejo y la comida de aire, prefacio del texto La situación postmoderna del arte urbano, o.c.

WARHOL, A. Citado en Movimientos Pop, ECO. Umberto. Salvat Edic., Barcelona, 1973.

VIRILIO, P. Citado en Revista Número, o.c.



⁶ Villoro, Juan. *La ciudad es el cielo el metro*, p. 44