

Recepción estética y función mediática de la obra de arte en la postmodernidad: las propuestas de W. Benjamin y P. Bürger

Juan Luis MARTÍN PRADA
Universidad Europea de Madrid CEES

Resumen

Este artículo analiza el concepto de función mediática de la obra de arte según fue propuesto por Walter Benjamin y su pervivencia en algunas manifestaciones artísticas recientes, sobre todo las que pretenden una ruptura de los procesos institucionalizados de recepción de los contenidos de las obras de arte del pasado. El artículo presta una especial atención a la revisión del concepto de recepción estética en los textos de Peter Bürger así como a la importancia de este concepto en el debate abierto entre Modernidad y Postmodernidad.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Estética, Recepción estética, Postmodernidad.

Abstract

This article analyses the concept of mediatic function of the work of art as proposed by Walter Benjamin and its survival in some recent artistic practices, particularly the ones that intend to break institutionalized processes of art works reception. The article focuses on the revision of the concept of art reception in Peter Bürger's texts and in the relevance of this concept in the debate Modernity and Postmodernity.

Key words: Contemporary Art, Aesthetics, Art reception, Postmodernity.

Para Jürgen Habermas la experiencia estética no es sólo capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades a la luz de lo que percibimos en el mundo, sino que también sería capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las

experiencias normativas, transformando la manera en que estos elementos se refieren unos a los otros¹. No es extraño, por ello, que la postura de Habermas opte, al considerar la obra de arte, por ver en ella una posible función de *mediación*.

Habermas sostiene que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes entre sí. Esto significa que los discursos estético, práctico-moral y «factual» no están separados entre sí por un abismo, sino que están ligados de múltiples formas —y ello aunque las pretensiones de validez estéticas, práctico-morales y cognitivas representan diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una única categoría².

El ejemplo que propone Habermas es el de la novela de Peter Weiss *La estética de la resistencia*³. Lo que plantea Habermas es la posibilidad de que las obras de arte, perdida su aura, puedan «recibirse de maneras iluminadoras», un intento de reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana, a la manera propuesta por Brecht y Benjamin⁴. La recepción del arte sería uno de los tres aspectos incumplidos del Proyecto de la Modernidad y la gran insatisfacción de la Vanguardia.

Para Peter Bürger el receptor de las obras de vanguardia descubre que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se ha formado para las obras de arte orgánicas es ahora inadecuado. El receptor no se puede resignar sencillamente a describir el sentido de una parte de la obra; intentará entender el propio carácter enigmático de la obra de vanguardia. Para ello ha de situarse en otro nivel de la interpretación⁵. Esto produce un «shock» en el receptor. Tal negación de sentido es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular *praxis* vital y se plantee la necesidad de transformarla: «El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores»⁶. Sin embargo, esta función mediática de la obra de arte de vanguardia se demuestra ineficaz. Aceptando incluso que a través de la problemática del «shock» se pueda conseguir la ruptura de la inmanencia estética, de ésta no se deriva una determinada tendencia en los posibles cambios de con-

¹ Jürgen HABERMAS, «Modernity versus Postmodernity», *New German Critique*, núm. 22, 1981.

² *Ibid.*, pág. 138.

³ *Die Ästhetik des Widerstands*, Suhrkamp, vol. I (1975), vol. II (1978), vol. III (1983).

⁴ J. HABERMAS, «Modernidad versus Postmodernidad» cit., pág. 100.

⁵ Peter BÜRGER, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, pág. 147.

⁶ Sobre el concepto del «shock» ver W. BENJAMIN, «Über einige Motive bei Baudelaire» en *sus Illuminationen, Ausgewählte Schriften* (I) ed. S. Unseld, Frankfurt, 1961, págs. 201-245.

ducta de los receptores. Según Peter Bürger aunque el público contesta a la provocación de los dadaístas con un furor ciego «apenas se dan cambios de conducta en la *praxis* vital de los receptores, incluso debemos preguntarnos si la provocación no refuerza más bien las actitudes vigentes que se expresan notoriamente en cuanto se les da ocasión»⁷. Una situación que, incluso, se agrava más cuando el «shock» es esperado, cuando a través de la repetición se institucionaliza y se convierte en un objeto más de consumo. Por ello, para Bürger, la «neovanguardia» institucionalizaría la vanguardia como arte y negaría así las genuinas intenciones vanguardistas. Precisamente la práctica de apropiación postmoderna se concentra fundamentalmente en la reflexión sobre este proceso de institucionalización de la intención de «shock» vanguardista. Las repeticiones de los «happenings» y «performances» de Yves Klein por parte de Mike Bidlo a principios de los años ochenta son buenos ejemplos de ello. La intención de «shock» y la apertura de vías emancipatorias a través de la recepción de la obra de arte o el acontecimiento artístico queda, en estas apropiaciones, relegada a un plano secundario frente a una reflexión sobre aquellas como prácticas de innovación lingüística.

Lo mismo podríamos afirmar del potencial político del *ready-made*. La ruptura de los convencionalismos en la recepción de la obra de arte que pretendía el desplazamiento de un objeto de uso cotidiano hacia la definición de «arte» aparece también como proyecto insatisfecho o incumplido, asimilado a la pretensión de una continuidad en el desarrollo del lenguaje estético:

«El *objet trouvé*, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la *praxis* vital, hoy es reconocido como obra de arte. El *objet trouvé* ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra autónoma que tiene un sitio, como las demás, en los museos. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometándose a él, no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la propuesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica»⁸.

Las acumulaciones de objetos en las series de *Compositions trouvée* de Guillaume Bijl (Bélgica, 1946) por ejemplo, serían un buen y reciente ejemplo

⁷ Peter BÜRGER, *Teoría de la Vanguardia*, cit., pág. 147.

⁸ *Ibid.*

de esta reflexión sobre la neutralización del carácter antiartístico del *ready-made*, que sólo se podía canalizar a través de la sustitución del objeto no artístico por el objeto «convencionalmente artístico» que es producido por la industria de la decoración a través de reproducciones e imitaciones: bustos de escayola, figuras decorativas para el jardín, etc.

No obstante, existe una vía dentro de la práctica apropiacionista crítica que sigue empleando algunos de los recursos desarrollados por Brecht de cara a la conservación de una cierta función mediática de la acción artística. Ésta va a estar basada en la ruptura de los procesos institucionalizados de recepción de los contenidos simbólicos de las obras de arte y los objetos culturales. Asumiría su más alto interés en la reflexión sobre los procesos de recepción conflictiva del espectador de los contenidos políticos y simbólicos de una obra. Esta práctica consistiría en introducir el sistema de rupturas y dislocaciones brechtiano en la recepción de objeto cultural. Esta estrategia tiene un modelo ejemplar en la obra de Krysstof Wodiczko.

Esta práctica presupone una redefinición del poder y una comprensión de sus conexiones con la representación institucional. Ésta está íntimamente relacionada con la visión de Michael Foucault del poder como una cambiante red de relaciones históricas específicas⁹.

La obra de Krysstof Wodiczko se desarrolla a través de una práctica apropiacionista del monumento y del edificio público y su intervención a través de la proyección de diapositivas que se superponen a su materialidad física¹⁰. Este enfrentamiento crítico alerta de la capacidad del monumento no sólo de memorar sino también de movilizar y confirmar creencias e idearios políticos. El objetivo de Wodiczko es el de dislocar la labor ideológica del monumento, evidenciando la vigencia de los idearios tradicionales y la permanencia de los mismos

⁹ Ver Michael FOUCAULT, *History of sexuality* (vol. 1), Pantheon, N.Y. 1980, págs. 92-93, y su «Space, Knowledge and Power» en *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, Pantheon, N.Y., 1984, págs. 99-100.

¹⁰ Durante los últimos años, muchos monumentos de guerra en Toronto, Stuttgart, Dayton y Ohio han sido sometidos a la crítica de este artista. En la *Documenta 8* Wodiczko presentó tres proyecciones, una en una iglesia luterana, otra en la fachada del Fredericianum y una tercera en el monumento de Federico II en la Friedrich Platz. Otras intervenciones especialmente polémicas han sido la intervención en 1985 titulada: «New year's Eve projection on Soldiers and Sailors Memorial Arch» en la Grand Army Plaza de Brooklyn de Nueva York en 1985. En ella un misil americano y otro ruso unidos por unas cadenas aparecían proyectados sobre el monumento. En el verano de 1985, coincidiendo con su obra en la columna de Nelson en Trafalgar Square de Londres, el artista decidió apoyar una manifestación anti-Apartheid que tenía lugar en frente de la Casa de Sudáfrica, también en Trafalgar Square. Wodiczko utilizó algunos de sus proyectores para proyectar una imagen de una cruz gamada sobre la fachada clásica del edificio. La analogía era particularmente remarcable pues el gobierno de Thatcher acababa de rechazar el empleo de sanciones económicas para presionar a Sudáfrica sobre su política Apartheid.

intereses económicos, sociales y políticos a través del tiempo. La función mediática de la propuesta de Wodiczko reside en que trata de activar la recepción distanciada del monumento. Las apropiaciones de Wodiczko pretenden que el espectador sea consciente de las relaciones e intereses que subyacen bajo la memoria colectiva¹¹ y la estética supeditada a ella.

A través de la estrategia del montaje Wodiczko introduce elementos extraños en la estructura original del monumento, produciendo una imagen extrañamente coherente y natural. La estrategia de Wodiczko coincidiría, en este sentido, con la actuación de Jeff Koons en el espacio público y con su intención de abrir una vía de investigación en torno a la psicología de la recepción del monumento y a las modificaciones en su percepción habitual. El espectador queda inseguro sobre la naturalidad del nuevo «cuerpo» que se produce, quedando expuesto a los contenidos latentes en el monumento. La recepción habitual, acostumbrada, queda interrumpida.

La recepción de la obra monumental planteada por Wodiczko sigue algunas de las propuestas de Bertold Brecht, especialmente su estrategia del «extrañamiento». Wodiczko llega incluso a describir su trabajo como «teatro épico arquitectónico»¹². No obstante, y en vez de crear «un espectáculo que comenta las condiciones sociales» lo que hace es «exponer el espacio social en sí mismo como espectáculo», es decir, interviene el lenguaje de los edificios y monumentos «interrumpiendo su complicidad con otros sistemas envueltos en el mantenimiento del poder.»¹³

En cuanto a la intervención del espacio ideológico del monumento, las apropiaciones de Wodiczko deben ser diferenciadas de las desarrolladas por Christo. Mientras que en el primero la intervención del monumento es selectiva y actualizadora de la memoria colectiva, Christo emplea los mismos procedimientos tanto para el Reichstag de Berlín como para el Pont-Neuf de París, oscureciendo las diferencias entre ellos: «Silencia su elocuencia como formas culturales»¹⁴. Lejos de explicar revelar o alterar el significado lo «reestetiza».

No obstante, la reflexión del apropiacionismo crítico postmoderno sobre la función mediática de la obra de arte tiene su potencial principal en un tercer frente, relacionado con el concepto de pérdida de autonomía del hecho artístico que propuso Benjamin a través de los medios técnicos de reproducción.

¹¹ En torno a 1985 inició una investigación sobre la forma en la que el turismo emplea los monumentos. Especialmente ejemplar de esta nueva serie es su participación en la Bienal de Venecia del 86 donde proyectó imágenes de cámaras de fotos y «souvenirs» sobre los principales monumentos de la ciudad.

¹² Ewa LAJER-BURCHARTH, «Urban Disturbances», *Art in America*, noviembre 1987.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

En el fondo late un problema previo que es la misma intencionalidad social del artista, ya que, para Benjamin, su compromiso depende de una apropiación de los medios de producción, una apropiación técnica en su sentido más amplio.

No es extraño, por ello, que Benjamin criticase la dualidad común a la hora de hablar de un cierto compromiso en arte, en virtud de la cual «por una parte ha de exigirse de la ejecución del poeta la tendencia correcta, y por otra parte se está en el derecho de esperar calidad de dicha ejecución». Para Benjamin «Esta fórmula es, desde luego, insatisfactoria, en tanto que no nos percatamos de cuál es la interconexión que existe entre ambos factores, calidad y tendencia»¹⁵.

El concepto de *tendencia* en Benjamin va más allá de lo que es una mera manifestación de intenciones. También va más allá o de un posicionamiento frente a la realidad social ante la cual se ha de suscitar un impulso crítico o reformador concreto y cuyo vehículo es el artístico. Para Benjamin la concordancia política de una obra literaria, por ejemplo, sólo se da si existe *concordancia literaria*:

«esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta*, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria.»¹⁶

Ésta última consiste, para Benjamin, en un progreso o un retroceso de la técnica literaria. Por esta razón en el concepto de *técnica*¹⁷ reside la posibilidad de «que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato y, por tanto, materialista»¹⁸. Ello permite, a su vez, «superar la estéril contraposición entre forma y contenido»¹⁹.

El artista ha de mostrar su solidaridad con el proletariado no según su propio ánimo, sino como productor: «el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo

¹⁵ Ibid., pág. 118.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Para De Paz «En la perspectiva de la desalienación y de la descodificación (perspectiva que constituye uno de los caracteres fundamentales de la antropología dialéctica marxista) cada objeto puede y debe convertirse en «objeto de los sentidos», objetivación de las fuerzas esenciales y subjetivo-objetivas del hombre social. Gracias al despliegue integral de las fuerzas de la técnica, los hombres que han superado la alienación podrán gozar con sus sentidos, con el auxilio de sus representaciones, de todos los objetos del mundo real (...) es así como se transforma la esencia del arte en beneficio de la técnica, y al mismo tiempo, se desarrolla toda una serie de técnicas literarias y artísticas». *La crítica social del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, pág. 42

¹⁸ W. BENJAMIN, «El autor como productor», en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 119.

¹⁹ Ibid.

podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción»²⁰. Benjamin consideraba errónea la postura de la literatura activista de la época manifestada por autores como Döblin, que sustituyeron la dialéctica del materialismo por una posición «espiritualista» y en donde el socialismo se presentaba como un cierto distanciamiento de la teoría y *praxis* del movimiento obrero radical. La posición de tal escritor se limitaba a adoptar un lugar «junto al proletariado» llevando a cabo un «mecenasgo ideológico»²¹ que Benjamin llega a calificar de reaccionario.

La crítica de la literatura radical de izquierdas de autores como Erich Kästner o la de publicistas como Mehring o Tucholsky se dirige en Benjamin hacia la «complacencia contemplativa» en que convierten a la lucha política. Ésta, un medio de producción, se transforma en artículo de consumo.

Benjamin apuesta por el concepto de «transformación funcional» acuñado por Brecht. Éste surge como la modificación de las formas y de los instrumentos de producción en el sentido de «una inteligencia progresista». Este enfoque, evidentemente, está en contra de toda «renovación espiritual» que no puede sino armar, abastecer al sistema de producción de material revolucionario sin transformarlo. La justificación de esto para Benjamin consiste en la enorme capacidad del sistema burgués de producción y publicación para asimilar y propagar temas revolucionarios sin poner en peligro su misma consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.

Benjamin aprecia el vigor revolucionario del dadaísmo, con su crítica a la autenticidad del arte y su proposición fragmentaria que perdura en tiempos de Benjamin en los fotomontajes de J. Heartfield «cuya técnica ha hecho de las cubiertas de los libros un instrumento político»²². El empleo de los medios fotográficos en la línea de autores como Renger-Patsch es, sin embargo, fuertemente criticado por parte de Benjamin, por participar de esa función económica que ofrece la fotografía y que es la de llevar a las masas aquellos elementos que «se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros)»²³. La crítica de Benjamin a la Nueva Objetividad va aún más lejos, considerando que ésta ha hecho objeto de consumo a la misma «lucha contra la miseria (...) renovando desde dentro el mundo tal y como es (...) renovarlo según la moda»²⁴. Precisamente la proposición apropiacionista de la artista norteamericana Sherrie Levine en su serie *After Walker Evans* (1981) apunta precisamente hacia este proceso de estetización del conflicto, esa capacidad de renovación

²⁰ Ibid, pág. 123.

²¹ Ibid, pág. 124.

²² Ibid, pág. 126.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid, pág. 128.

inmutable del mundo que proporciona un determinado empleo de los medios técnicos de producción²⁵.

Para Benjamin el empleo de los nuevos medios, ya fuera la fotografía o los medios de difusión gráfica como el periódico, debían estar orientados a suscitar el fin de las distinciones convencionales de los géneros artísticos o literarios, de las funciones de investigador y divulgador, o la diferencia entre lector/espectador y autor:

«sólo la superación en el proceso de la producción espiritual de esas competencias que, en secuela de la concepción burguesa forman su orden, hará que dicha producción sea políticamente adecuada; y además dichas barreras competitivas de ambas fuerzas productoras, levantadas para separarlas, deberán quebrantarse conjuntamente.»²⁶

La solidaridad del especialista con el proletariado no podría ser así sino mediada²⁷. Para Benjamin los activistas y los representantes de la nueva objetividad «no pudieron abolir el hecho de que la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario» precisamente porque «la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base

²⁵ En la primavera de 1982 expone en Metro Pictures 26 fotografías de fotografías tomadas de la serie que Walker Evans realizó durante los años de la depresión económica. Levine ha realizado obras similares con Andreas Feininger, y Eliot Porter, a los que se siguieron otras series de collages fotográficos incluyendo *After Franz Marc* (1982), en la que Levine realiza varios «collage» con reproducciones de las pinturas de Marc.

²⁶ Walter BENJAMÍN, «El autor como productor», cit., pág. 127. En el caso de la fotografía, se plantea, además, la necesidad de derribar la barrera entre escritura e imagen: «Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario. Pero con mayor insistencia que nunca plantearemos dicha exigencia cuando nosotros, los escritores, nos pongamos a fotografiar» (Ibid.) Una disolución de barreras que también será exigida en otros ámbitos artísticos como la música. Para Benjamin la labor del artista ha de estar aplicada a los medios de producción. Esta vinculación a ellos es precisamente la que garantiza lo que es, quizá, el elemento más importante de la práctica artística para Benjamin: su función organizadora. La crítica de Benjamin a muchos de los artistas que manifiestan una marcada tendencia se produce por el hecho de que éstos limitan «su utilidad organizativa a la propagandística» concluyendo que «La tendencia sola no basta». Para Benjamin la tendencia es «condición necesaria pero no suficiente, de una función organizadora de las obras. Ésta exige, además, el comportamiento orientador e instructivo del que escribe.» Ibid., pág. 127.

²⁷ Benjamin encuentra en el teatro épico de Brecht un verdadero modelo de su propuesta. Brecht busca la confrontación, aplicando las nuevas pautas que imponen los nuevos medios de difusión, renuncia a acciones de vasto alcance, logrando modificar la interdependencia entre todos los elementos que intervienen: escena-público, texto-puesta en escena, director-actores; renuncia a desarrollar acciones y opta por exponerlas, mediante el sistema de la interrupción de la acción que se deriva del montaje y que evita todo proceso de ilusión en el público para conseguir tratar la realidad con intenciones probatorias, alejado al espectador de las acciones y permitiendo que éste tome una postura sobre el suceso y el actor sobre su papel.

del privilegio de haber sido educado, le hace solidario de ella, y más aún a ella solidaria de él»²⁸.

La eficacia mediadora que se exige Benjamin del artista contradice también la postura destructora a la que se limitaban autores como Maublanc. La propuesta de Benjamin es conseguir la transformación funcional de la obra, organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción y lograr la socialización de los medios espirituales de producción²⁹. Por ello, cuanto más adecuadamente sea capaz el artista de orientar su actividad a esta tarea más justa será su tendencia y más elevada su calidad técnica³⁰.

Las apropiaciones («refotografías»³¹) de Levine, referidas a la perversión de esa propuesta de Benjamin, asumen una trágica conciencia de un final, la sumisión postmoderna de ese descrédito del pensamiento moderno sobre pérdida de la autonomía del arte y su vinculación inmediata con el espacio social tras la eliminación de toda barrera aurática. Sus fotografías de fotografías de Walker Evans exigirían del espectador la reflexión sobre un empleo de los medios de producción no mediático ni organizativo. Su desviación alude irónicamente a la propuesta de una recepción de las obras de arte como *apropiación*, a la manera como Benjamin propusiera.

²⁸ W. BENJAMIN, «El autor como Productor» en *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, pág. 134.

²⁹ Convertir a los trabajadores en productores de arte, y liberar al artista y al intelectual del lugar imposible del benefactor y patrón ideológico es, para Hal Foster, una propuesta insuficientemente dialéctica, y ha incitado diversas falacias: por ejemplo, la noción brechtiana de que la negación de las convenciones burguesas (el ilusionismo en pintura, entre ellos) es una crítica política, o la falacia «barthesiana» de que el arte «productivista» está libre de ideología porque es una actividad que compromete a lo real («For a Concept of the political in Art» en *Art in America*, Abril 1984.)

³⁰ BENJAMIN, W., «El autor como Productor» cit., pág. 134.

³¹ Los términos «rephotography» y «rephotographers» han sido muy extensamente utilizados por Hal Foster especialmente en su *Recordings: art, spectacle, cultural politics* (Port Townsend, Washington, Bay Press, 1985). La efectividad crítica de esas prácticas ha sido ya objeto de diferentes reflexiones. Abigail Solomon Godeau discute la cuestión de la efectividad crítica de la reciente práctica fotográfica (aludiendo a un ensayo de Rosler) en «Living with contradictions: critical practices in the age of Supply-side aesthetics», en Andrew Ross, *Universal abandon? The politics of Postmodernism*, University of Minnesota Press, 1989, págs. 191-213.