

REFLEXIONES SOBRE LA JERARQUÍA SOCIO-CULTURAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Jesús Rubio Lapaz

RESUMEN

La proyección y recepción diversificada del arte contemporáneo en cuanto lenguaje visual se convierte en un medio idóneo de incalculable valor en la política cultural de los poderes dominantes en el seno de la sociedad contemporánea. El análisis de la naturaleza estética en su dialéctica de singularidad y populismo, irreproductibilidad y medios de masas o en su carácter dirigido o independiente, son hechos que ofrecen un especial interés en la investigación sobre arte y poder. Los nuevos medios artísticos, los más recientes lenguajes, así como la especificidad del discurso estético, son elementos a estudiar en la jerarquía visual-artística que nos impone el mundo de imágenes en el que vivimos. Conceptos como los del neocapitalismo, época neobarroca, kitsch, las pretensiones político-sociales de los grandes acontecimientos artísticos —magnas exposiciones retrospectivas— o el análisis de si la relación arte-poder en el contexto actual es un hecho nuevo o repite planteamientos históricos, todos ellos son puntos a tratar y tener en cuenta en el análisis reflexivo del arte contemporáneo.

SUMMARY

The diffusion of contemporary art as an example of visual language has been seen as an extremely useful means of spreading political values by the dominant powers in contemporary society. Any investigation into the relationship between art and power must be specially interested in an analysis of the dialectics of singularity and populism, of mass media and irreproducible originality, of controlled «versus» independent art. The study of new artistic media and languages together with a specific aesthetic discourse leads to a consideration of the visual hierarchy that the world of images in which we live imposes on us. Such concepts as neocapitalism, the neo-baroque and kitsch, together with the aims of large-scale artistic events such as great retrospective exhibitions, etc., must be addressed. As must the question of the present relationship between art and power: does it represent something new or does it constitute a repetition of previous phenomena?

La creación artística se ha venido caracterizando a lo largo de la historia por su naturaleza compartida entre los clásicos componentes del «docere et delectare». Esta dialéctica interna horaciana se sigue manteniendo hasta el día de hoy, lo que siempre ha planteado de entrada una importante dificultad a la hora de los juicios globales, ya que el «delectare» es una cuestión eminentemente subjetiva e individual donde no rigen las normas genéricas. A pesar de ello intentaré realizar un repaso de los condicionantes globales haciendo mayor hincapié en los fundamentos del «docere» que toda actividad artística conlleva. Me refiero a la problemática que presentan cuestiones como la estratificación socio-cultural en la recepción del mensaje artístico, la diferenciación entre arte elitista o minoritario y arte masificado o popular, la enorme variedad de concepciones o actitudes teóricas dentro de nuestro siglo, ya que mientras unas propuestas se realizan desde un planteamiento racional o global, otras se desarrollan desde un plano particular o sentimental, a lo que se puede añadir también la diferente apreciación de la propia obra de arte, unas veces considerada como algo acabado en sí mismo y otras concebida como medio hacia otras realidades.

En un primer momento la configuración o creación de un nuevo ciclo artístico responde a una actitud revolucionaria en la que el arte toma el papel rector como guía del mundo en una postura utópica con respecto a un nuevo modelo socio-cultural donde esa idealidad manifiesta traduce una irrealidad con respecto a la concreta situación político-social en la que se desarrolla. Para la conformación de este nuevo sistema, el arte no duda en aliarse con la ciencia o la tecnología (identificándose con la idea de progreso), adoptando para sí los valores propios de estas disciplinas. En el momento de las vanguardias se le otorga al arte un papel secularizado donde la confianza utópica y moral reemplaza la irracionalidad idealista decadente y conservadora a la que había conducido la tradición decimonónica, en una postura donde la actividad estética acoge valores redentores que se manifiestan en el carácter de autenticidad que define este momento.

Pronto se romperá esa utopía revolucionaria que los primeros momentos iban elaborando. La confrontación con la dura realidad político-social acabará dando al traste con los planteamientos iniciales, obligando a cambiar violentamente las actitudes artísticas tras el duro encuentro con la situación real del mundo. Estos ideales acaban sucumbiendo en gran medida tras acontecimientos como las dos Guerras Mundiales, dando lugar al inicio de un proceso de crisis ideológica que se traduce en un mayor interiorismo o introspección de esas inquietudes como consecuencia de la frustración que provoca la evidencia de los hechos. Todo esto tiene bastante que ver con la aparición del Dadaísmo, Surrealismo o Expresionismo Abstracto. Se rompe la armonía entre arte y técnica (progreso) que hasta entonces existía, radicalizándose las posturas hacia un subjetivismo místico-crítico donde desaparece lo científico (Rothko o las creaciones objetuales) o se cae en un racionalismo académico-formal que repite de una forma consciente los modelos anteriores debidamente desprovistos ahora de las connotaciones utópicas globales (Abstracción Pospictórica y Minimal) en un proceso en el que cada vez se hace más patente su supeditación a los poderes dominantes (el neocapitalismo).

La incidencia de los grandes acontecimientos históricos negativos es siempre un hecho trascendental en la crisis de los planteamientos utópicos del arte. La evidencia terrible de los sucesos actúa con toda su fuerza destructiva en la conciencia idealista del creador ante el fracaso de la proyección social generalizada con que se concebían sus planteamientos innovadores. La desconfianza y la desilusión hacen que las introspecciones estéticas se dirijan hacia el interiorismo místico individualizado, hacia el frío racionalismo académico desprovisto de connotaciones utópicas globales y hacia la supeditación absoluta a las directrices ideológicas que imponen los órganos de poder¹. Así, señala Cirici que la sociedad posterior a 1945, «basada en el capitalismo autorregulado, produce un eficaz sistema de escucha y de adaptación de todo lo existente al sistema establecido, que deja sin defensas a los promotores de las vanguardias. La única alternativa está entre adaptarse o pasar a otro nivel subterráneo, para superar lo real en beneficio de lo posible»².

La primera postura a adoptar por los neovanguardistas es la acentuación de las posibilidades subjetivas en sentido místico con una fuerte carga de protesta individualizada fruto de una considerable crisis personal interna. Aquí asistimos al desdén de la idea de progreso y como tal al abandono de los planteamientos de la alianza con la técnica o la ciencia que había sido un hecho habitual en el periodo precedente dentro de la consideración de la unión armónica de ambas actividades en el proyecto global común. Estos fundamentos ya empiezan a enunciarse,

en cuanto al siglo XX, en los movimientos coetáneos y posteriores a la I Guerra Mundial, fundamentalmente en el Dadaísmo y Surrealismo³. No obstante, este proceso se irá acentuando paulatinamente, afianzándose la subjetividad y el misticismo, donde la identificación con el progreso no se menciona para nada y la protesta individualizada y personal se plantea fuera de todo intento por concebir una alternativa universalista o global tal y como ocurría en la Vanguardia. Dentro de estos parámetros socio-culturales hay que comprender en gran medida las producciones de los expresionistas abstractos, el arte povera, el movimiento hippie, el arte psicodélico o las mitologías individuales⁴.

Otra postura adoptada ante la crisis de los valores utópicos globales es la valoración fundamental de la forma, cayendo en un «academicismo» caracterizado por un arte frío o racional donde se aprovechan los logros ya conseguidos en una pasada y revolucionaria edad anterior. En esta vía se pierde el subjetivismo o individualismo del artista que se supedita a la elaboración genérica de unos planteamientos globales pero ya carentes de cualquier fundamento utópico o redentor, sino simplemente exterior o impersonalizado dentro de la más pura investigación «científica». Nos encontraríamos con la continuación de la línea de desarrollo estilístico en su apariencia más formalista donde la investigación llevada a cabo carece de connotaciones redentoras en un sentido más vinculativo y utópico⁵. Ilustra esta posición la evolución de las vanguardias «rationales» abstractas en la Abstracción Pospictórica, en el Minimal, en el Op-art o en el Cinético.

Íntimamente ligada a este carácter racional y «funcional» que define una gran parte de las producciones neovanguardistas, se encuentra la vinculación con las fuerzas que sustentan sus prácticas⁶. De esta manera, cada vez se va constatando más la supeditación del arte a las directrices que imponen los poderes dominantes, ya sea aglutinando las obras que contienen una crítica o protesta mayor al sistema⁷ o acogiendo las grandes contradicciones internas que esta situación conlleva en su seno⁸. Nos encontramos, pues, en los comienzos de una de las características que van a definir de forma más clara un tercer periodo en la evolución del arte del siglo XX: la íntima relación entre arte y sociedad de cara a legitimar los programas «oficialistas». Relación que se conforma ahora pero que habrá que esperar hasta el arte más reciente para asumir su máximo esplendor⁹.

Como venimos señalando, la identificación mayor entre arte y poder se lleva a cabo en un tercer momento, según un proyecto en el que se produce la integración jerárquica de la sociedad a través de las artes, auténtico medio de consumo privilegiado para conseguir tal fin. Éste es el programa que desarrolla en su aspecto más global, totalitario, masificado y reaccionario el poder dominante, el neocapitalismo actual. Todo este ambicioso plan se realiza a través de la intensificación de la estética de la apariencia donde la escenografía es una de las armas principales por su cualidad de desarrollar un arte total en el que se amplíen las receptividades estéticas en la integración de las diferentes disciplinas artísticas. Cada vez más al artista se le va a enjuiciar no por la moralidad de sus fines, sino por la eficacia de sus medios, desapareciendo paulatinamente cualquier protesta frontal contra el sistema. Esto conduce a que dichas protestas se encaucen hacia cuestiones particulares o lingüísticas, sin que se pongan en peligro los fundamentos de ese poder totalitario que son los intereses mercantiles o consumistas del neocapitalismo. A partir de aquí, el despliegue de medios de propaganda es la vía idónea para esta acción a través de la difusión de estas obras, lo que lleva a la valoración

de elementos como los mass media, publicidad, diseño o kitsch en la época actual, factores todos ellos que inciden de una forma directa en la asimilación y el consumo de una retórica cultural totalitaria perfectamente jerarquizada en la que los intereses de los poderes quedan garantizados por unas manifestaciones artísticas que a ello invitan por medio de un bombardeo de imágenes que sustentan su mantenimiento.

A la hora de hablar de momentos históricos en los que la actividad estética se concibe como medio de intervención social por parte de los poderes dominantes, hay que analizar lo que se entiende por producción artística. En este sentido, nos preguntamos con Gillo Dorfles «¿dónde comienza, entonces, y dónde acaba el campo que hay que atribuir al arte?, ¿dónde se sitúan sus confines y sus límites?»¹⁰, y también con él responderemos que «debemos observar que la mente humana se alimenta de un inmenso universo de señalizaciones y de estímulos —tanto sonoros como visuales y formales en general— y que dichos estímulos, tanto los ‘desinteresados’ atribuidos al arte como los utilitarios debidos a agentes que no se suelen considerar como artísticos, intervienen eficazmente en la germinación de las constantes formativas que siempre han dominado la actividad humana y de las cuales extraen su principio las diferentes manifestaciones estéticas»¹¹. De esta manera, hay que considerar el espectro estético no sólo como el arte de una élite, sino como la totalidad de las manifestaciones que visualmente influyen en los comportamientos culturales del conjunto de la población.

Tal y como lo han hecho Walter Benjamin o Juan Antonio Ramírez¹², es preciso no admitir como patrón de juicio los elementos convencionales de la historia del arte tradicional y rechazar, como señala Ramírez, la construcción ideológica basada en axiomas que responden a las necesidades de la pantalla cultural correspondiente que siempre está determinada por las exigencias sucesivas de las clases dominantes, siendo un subproducto marginal de sus intereses¹³.

Lo que en definitiva explica este hecho es la jerarquización de la cultura artística, ya que cada sector social o cultural exige su producción específica, practicándose una distinta lectura del suceso estético según el estrato que lo recibe. Así, hay que considerar como arte el conjunto de todas estas manifestaciones y no solamente el determinado por los juicios de una minoría de «connoisseurs» que desde un punto de vista elitista pretenden imponer sus estimaciones al resto de la sociedad. Ésta es una cuestión que se va comprendiendo y aceptando actualmente con una mayor amplitud¹⁴.

En los periodos donde se produce una mayor proyección social del arte a través de los medios de masas, éstos quedan rápidamente absorbidos en su control por las fuerzas dominantes, como ya hemos señalado, y por tanto, su papel «es creciente en tanto que mecanismos de control y alienación utilizados a gran escala por el sistema... Esto se convierte en norma si nos acercamos a la ‘industria cultural’ cuya primera finalidad es modelar el comportamiento de las masas y articular el desarrollo de los mitos colectivos»¹⁵.

Este programa político-estético, por otra parte, no es exclusivo de los tiempos actuales, sino que se produce, casi sistemáticamente, con los poderes absolutistas a lo largo de la historia. Así, por ejemplo, tanto el siglo XVII —época de la política cultural contrarreformista— como los últimos años de nuestra centuria quedan caracterizados en gran medida por este hecho¹⁶. Con la dinámica entre arte de élite y arte masificado popular establecido por necesidades del sistema, se crea la contradicción que señala Ramírez de que «un mismo sistema social logra

vender un valor-arte (circuito comercial) que a la vez es negado rotundamente como tal (circuito cultural)»¹⁷.

Asistimos en ambos periodos al apogeo de un fenómeno de capital importancia como es el kitsch. El kitsch no es sino la garantía del mantenimiento de la posición elevada de las ideas estéticas tradicionales al irradiar a la sociedad masificada el valor del «gran» arte, según un planteamiento usual tanto en el Barroco como en la era del neocapitalismo, como fieles contenedores de la paradoja que supone la consolidación de una cultura jerárquica donde muchas de sus intervenciones se realizan con un fuerte sentido masificado popular¹⁸. Aquí se entiende el papel de los mass media como difusores sociales de las obras tradicionales o como contenedores de un sistema propio de estética que acompaña siempre su labor retórico-persuasiva. Asistimos, así, al desarrollo de los cuatro caracteres que Maravall establece para la sociedad barroca: cultura dirigida, cultura masiva, cultura urbana y cultura conservadora¹⁹, todos ellos profundamente interrelacionados entre sí.

En la política estética actual se produce la supuesta unión integradora de la sociedad en el marco de las experiencias artísticas masificadas, en los grandes acontecimientos artísticos actuales como las magnas exposiciones antológicas retrospectivas —Velázquez, Van Gogh, Picasso²⁰—. Se produce, pues, una ambigüedad dialéctica entre elitismo y masificación, entre jerarquía y fusión, ya que la lectura que cada clase saca de estos acontecimientos es muy distinta²¹. El sentido totalitario se muestra asimismo en la tendencia hacia la integración de las distintas artes²² donde la participación del espectador es otro de los fundamentos principales, pudiéndose afirmar que en ambos momentos se puede encontrar en estas actividades estéticas la segunda apertura que indica Umberto Eco, en cuanto que no se trata de obras concluidas, sino con la posibilidad de varias organizaciones según la iniciativa del espectador.

La escenografía y la apariencia se erigen así en baluartes del retórico programa que desarrollan los poderes dominantes²³, todo ello sin escatimar medios para conseguir la absoluta sumisión de los distintos sectores sociales a la ideología imperante, en una posición donde se aglutinan y asumen los aspectos más polémicos de las actitudes anteriores (vanguardistas) de cara a conseguir la funcionalidad del programa²⁴. También la protesta, o simplemente el recuerdo y orgullo del carácter libre e insumiso que la actividad estética llevaba en su planteamiento idealista, se enfoca hacia actitudes formalistas o marginales que en ningún momento se presentan como aspectos de oposición al sistema imperante²⁵. Asistimos, de esta manera, a la absoluta adecuación entre artista y poder dominante que define el panorama artístico de las producciones actuales, concibiéndose al artista como un miembro más del proyecto «oficial» que trata de legitimar de una forma retórica a un nivel social masificado la ideología conservadora de los poderes dominantes²⁶.

En definitiva, podríamos concluir afirmando que «si en principio, los artistas proyectaron servirse de la industria para llevar a efecto una educación estética de la sociedad, fue la industria la que acabó usando a los artistas para mejorar la estética de sus productos, incorporándoles así un nuevo elemento de sugestión ante el consumidor»²⁷.

NOTAS

1. En este sentido, podemos traer en primer lugar la interrelación que nos señala GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid, Herman Blume, 1987, cuando nos indica: «El arte siempre ha estado relacionado con el entorno social; nunca ha sido neutral. Puede reflejar, reforzar, transformar o repudiar algo, pero siempre mantiene una relación de necesidad con la estructura social. Siempre se da una correlación entre los valores, la dirección y los motivos de una sociedad y el arte que ésta produce» (p. 49).

2. CIRICI, A. «Libertad y servidumbre del arte en la sociedad contemporánea», en *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pp. 189-223, la cita es de la p. 208.

3. Así lo señala GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?*, cuando al referirse a las vanguardias indica que «la tradición era reaccionaria. Sólo la modernidad era revolucionaria.

Pero entre aquella época, y el final de la primera guerra mundial en 1918, se estableció un nuevo tipo de desencanto. En los años 20, la generación de postguerra de los dadaístas empezó a preguntarse si era viable, o incluso si estaba moralmente justificado, hacer arte... Con las consecuencias catastróficas de la guerra, se había perdido la fe en un futuro sensato y pacífico. Una civilización que había tolerado tales atrocidades, no merecía la reconciliación del arte; había perdido su credibilidad... Los dadaístas y los surrealistas querían infiltrarse en un mundo trastornado, para así poder destruir todas sus normas y todas sus realidades acumuladas, aun las más coactivas y autoritarias» (p. 108).

4. En cuanto a la protesta que estos movimiento efectúan en relación al carácter tecnológico del sistema capitalista señala DORFLES, G. *Las oscilaciones del gusto*. Barcelona, Lumen, 1974, al referirse al povera, happenings, body art, hippies, etc., que «es cierto que dichos movimientos —como muchos de los que se rebelan contra nuestra ‘civilización de consumo’, contra el propio mundo de la industria y de la técnica— revelan en los jóvenes de hoy [1969] una voluntad de liberarse de la esclavitud más férrea y sólida de la máquina, del computador, de las programaciones y de todo el aparato económico-social que, a través de dichas máquinas y dichos mecanismos, está en manos de un poder autoritario, ya sea de origen neocapitalista o bien de origen paleocomunista» (p. 141).

5. Los comentarios sobre este aspecto son numerosos y clarividentes. Así, SUBIRATS, E. *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona, Anthropos, 1991, señala que «la evolución hacia una creciente formalización no sólo del diseño, sino incluso del arte, ha sido un factor predominante a lo largo de las últimas décadas... Y se trata, en fin, de un formalismo que ha desposeído la forma artística, desde Mondrian hasta el Minimal art o el racionalismo hermético de Rossi, de sus componentes reflexivos» (p. 217). GABLIK, S. *¿Ha muerto...*, indica también que «en el arte moderno tardío de los años 60 y 70, surgieron cada vez más ejemplos de un formalismo centrado en sí mismo, que despojaba al arte abstracto de todo papel o postura disidente dentro del marco social... El arte sólo es lo que es, y su acción es limitada y escasa».

Esta vinculación entre vanguardia y neovanguardia la desarrolla más minuciosamente COMBALÍA, Victoria. *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona, Blume, 1980: «La segunda constatación a señalar es la de que las propuestas posteriores a la II Guerra Mundial no son, objetivamente, más que relecturas de aquella que instauraron las primeras vanguardias: Pop art y arte conceptual basan sus premisas en aspectos parciales introducidos por el Dadaísmo o Duchamp; el expresionismo abstracto retoma la categoría de expresión con formas abstractas derivadas de Miró, Kandinsky o Picasso utilizando el filtro metodológico del automatismo introducido por los surrealistas; la pintura/pintura se presenta como voluntariamente deudora de las propuestas que sobre el color y la superficie pictórica introdujeron Matisse y Cezanne» (p. 126).

6. SUBIRATS, E. *Metamorfosis...*: «La estética funcionalista parte de una revalorización económica de la forma que en su día contó con legitimaciones tanto de orden artístico como social y ético. Pero el concepto estrictamente teórico o estético del funcionalismo, por ejemplo el que acuñó Adolf Loos en su apasionada actividad publicista, oculta lo que tanto desde la perspectiva de la práctica del diseño en todos sus modos como desde un punto de vista social, constituye su punto de apoyo real: la subordinación de la forma artística a una economía racionalizada congruente en primer lugar con las exigencias de su reproducción técnica» (p. 218).

7. COMBALÍA, V. *El descrédito...*: «A partir de la II Guerra Mundial la existencia de grupos aislados, enfrentados a la sociedad, adquirirá una perspectiva particularmente distinta. Entre ellos y el mundo se alzarán ahora un tamiz: se trata del filtro corrector que ejercen las instituciones, sean éstas galerías, críticos o políticas museísticas. Ellas son las verdaderas gestoras de los nuevos movimientos» (p. 124).

8. Las contradicciones son de primer orden en cuanto que, en sus actitudes, los artistas se someten a un afán de racionalidad más o menos universalista con una proyección social importante, con lo que ello conlleva de subordinación al poder dominante y de merma de la libertad del creador. Por otra parte, se aferran a la consideración individualista y libre de la creatividad estética donde no se puede interferir para nada en el sublimado concepto de la producción artística y donde el creador no está dispuesto a desprenderse de los valores de prestigio que ello conlleva.

Los ejemplos en este sentido son numerosos. Así, en relación a las neovanguardias es interesante destacar lo señalado por Juan Antonio Ramírez para el Pop-art: «Si analizamos a fondo el comportamiento de casi todos los pintores pop, observamos que se mantienen dentro de los canales tradicionales de realización y distribución de la obra artística. En los años sesenta y setenta la cultura de masas sólo pasa a través del contexto del arte si renuncia a su efectividad social y si se conforma con una crítica para entendidos dentro del ámbito de una élite que no parece dispuesta a que una revolución de la práctica artística acabe favoreciendo una revuelta de la praxis social... Cuando el 'pop' y otras tendencias figurativas o no (minimal, nueva abstracción, etc.), han realizado 'series' por procedimientos artesanales o semiindustriales (los famosos 'múltiples'), no han tratado de utilizar ninguna de las premisas de la moderna sociedad de masas y sí de manipular una falsa noción de difusión que es, de hecho, muy restringida, con el fin de ampliar el volumen de negocios frente a una clase social en trance de ascensión y que necesita o puede necesitar símbolos evidentes de prestigio cultural», RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 254-255.

9. Los inicios de esa relación entre el arte y su mayoritaria proyección social hay que buscarlos en la clara pretensión de acabar con la separación entre arte elitista y sociedad. Este hecho se produce fundamentalmente con los dadaístas, sobre todo en la actuación de Marcel Duchamp y sus «ready-mades», en su propósito de acercar el arte a la vida tras el desencanto del momento, social y artísticamente hablando.

Estos hechos establecen la relación intensa entre arte y realidad en la cual se pierde y se prescinde de cualquier componente utópico, aprovechando los poderes dominantes de esa realidad la posibilidad que se les brinda con un medio tan valioso que ahora se puede proyectar en un sector masivo de la sociedad. A partir de aquí los fenómenos del diseño, los mass-media, la imagen publicitaria, son fácilmente entendibles. En ese sentido se pronunciaba ya Walter Benjamin cuando señalaba que «desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena... Últimamente el dadaísmo ha rebosado de semejantes barbaridades. Sólo ahora entendemos su impulso: el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca en el cine», BENJAMIN, W. «La obra de arte en la época de su reproductividad técnica», en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, p. 49.

10. DORFLES, G. *Las oscilaciones...*, pp. 19-20.

11. *Ibidem*, p. 20. También Dorfles en *Naturaleza y arte*. Barcelona, Lumen, 1972, señala, al referirse a los medios de masas, que «hasta hace poco tiempo tratar temas como éstos, vinculados —quíerese o no— a factores decididamente utilitarios, prácticos, económicos, parecía indigno de una disciplina tan 'pura' y 'desinteresada' como la estética. Pero éste era el gran engaño: no percatarse de que, en nuestros días, es precisamente a través de los canales de los mass media (radio, televisión, revistas) que se podrá llegar más eficazmente a influenciar la opinión y el gusto del gran público (que no debe ser necesariamente considerado como 'vulgo')» (p. 155).

12. BENJAMIN, W. «La obra de arte...». RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas...*

13. *Ibidem*, pp. 277-279.

14. Según SUBIRATS: «Los espacios arquitectónicos, los sistemas de comunicación de masas, los objetos de nuestro uso doméstico y de nuestra ornamentación están mediados por principios estéticos, en general derivados de las mismas leyes técnicas de reproducción que exigen los grandes sistemas técnicos de producción. Este poder que las formas y normas estéticas ejercen sobre las formas y normas de la existencia humana apenas es cuestionado, ni desde un punto de vista artístico ni desde un punto de vista filosófico. Pero esta paradoja, esta contradicción moderna entre el sentimiento de crisis o de obsolescencia del arte y de la estética, frente a un desarrollo sin límites de la reproducción técnica de las formas, no termina aquí», *Metamorfosis...*, p. 220.

15. BONET, J. M. «Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social», en *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pp. 225-246. La cita es de la p. 229. Continúa hablando de este tema: «Una de las características del capitalismo avanzado es la incorporación sistemática de

todos los sectores de la realidad (incluido el campo cultural) a su esfera de acción. Esto no se ve sólo en el incremento de la especulación y el negocio sobre obras de arte, o en los grandes festivales, sino también en nuevas actuaciones» (p. 241); para concluir con que «los circuitos culturales destinados a las masas son objeto de un control bastante serio por parte del sistema» (pp. 242-243).

16. El Seiscientos, aunque no se puede comparar lógicamente de una forma cuantitativa a nuestros tiempos, sí responde a una semejante política retórica de la imagen cuya función se establece desde unos planteamientos absolutamente masificados. Así lo resalta Ramírez, *Medios de masas...*, cuando señala que «el siglo XVII ha desarrollado más de lo que a veces se supone la teoría de las jerarquías de la imagen» (p. 32). En relación a los últimos años indica también Ramírez que «una de las premisas de los que practican 'nuevos comportamientos artísticos' es, desde luego, la preocupación por 'la socialización de la creación y distribución'... Dicho de otra manera: ciertas prácticas se orientan a la producción de fotografías, films o programas televisivos que son considerados por muchos como las verdaderas obras. En las tendencias englobadas, más o menos vagamente con el epíteto de 'conceptuales', el proceso puede iniciarse a través de un medio masivo de comunicación (anuncio en el periódico, publicación de una fotografía, etc.), o bien tiende a producir una acción con repercusiones en los medios informativos, una acción noticiable ('pop art', o arte provocación)» (pp. 255-256).

17. *Ibidem*, p. 265.

18. En este sentido algunas manifestaciones son concluyentes. MARCHAN, S. «El objeto artístico tradicional en la sociedad industrial capitalista», en *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, pp. 15-68, señala: «El monopolio de las clases dominantes sigue encumbrando 'ideológicamente' los valores estéticos y culturales de una igualdad formal —instauradora de un sistema de cambio minoritario y restringido, que oculta una desigualdad clasista— bajo la proclama oficial de un valor estético —socialmente muy poco operante o sirviendo de estímulo y legitimación a otros valores—. La recepción democrática permanece en los marcos económicos e ideológicos de la cultura clasista. De hecho, refleja una contradicción entre su idealidad y su realidad» (p. 40). También Ramírez hace relación de estas cuestiones dentro del marco contemporáneo: «Arte y kitsch son dos términos necesarios e interdependientes en el plano económico y en el conceptual... He aquí por qué es necesario el kitsch, la noción del kitsch: cuanto más abundante sea éste más brillará la autenticidad del 'arte'; cuanto más divulgado, más resaltará el carácter aristocrático del poseedor del 'arte'. El kitsch se define frente al 'arte' y éste frente a aquél», *Medios de masas...*, p. 265.

Por su parte Maravall establece significados bastante similares en la noción del kitsch barroco, cuando anota que «con el Barroco, por una serie de razones sociales, surge el kitsch, y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo» (p. 187), llegando a planteamientos muy semejantes: «Como el kitsch de nuestro tiempo, el Barroco vulgar no es una contracultura popular —nada más lejos de ello—, ni propiamente un sucedáneo de la cultura, aunque esta expresión pueda emplearse en términos de mercado, atendiendo a sus posibilidades de consumo. Es más bien una cultura de baja calidad, que puede llegar a ser una pseudocultura, un pseudoarte, etc. Puede tratarse, incluso, de una cultura mala, pero siempre con suficiente parecido con la superior cultura para que puedan designarse con la misma palabra: cumplen, en fin de cuentas, la misma o muy parecida función y, en definitiva, si ello es así, es porque responden a una demanda de igual naturaleza» (p. 188) o: «Si las consideraciones demográficas, económicas, técnicas, del siglo XVII posibilitaron un arranque de 'industria de la cultura' o, lo que viene a ser equivalente, de kitsch, y si los que llevaron un papel dirigente —no sólo política sino socialmente— en el ámbito de los pueblos europeos de aquella centuria comprendieron los efectos que de ello podían sacar, tendremos que aceptar que, alrededor de las grandes obras que algunos hombres fueron capaces de crear en el siglo XVII, creciera por todas partes una cosecha de midcult y de mass-cult, cuyos productos van a ser empleados en la manipulación de esas masas de individuos sin personalidad, recortados en sus gustos y en sus posibilidades de disfrute, pero incapaces de renunciar a una opinión, aunque ésta no fuera más que una opinión recibida. Estas masas son el público.

El problema estaba, entonces, en acertar a formar una opinión que fuera la que las masas recibieran o, mejor dicho, que fuera idónea para ser masivamente recibida. Lo que en el Barroco hay de kitsch es lo que en el Barroco hay de técnica de manipulación; por tanto, lo mismo que hace de aquél... una 'cultura dirigida'» (pp. 196-197); MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel, 1975.

19. *Ibidem*.

20. Baste el ejemplo de que en 1980 más de un millón de personas visitaron la exposición retrospectiva

de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo que supone una asistencia de siete mil personas diarias. Datos de GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?*

21. La diferente lectura o mensaje de las producciones artísticas según la cultura del receptor la estudia DORFLES, G. *Naturaleza y artificio*: «El mensaje entonces —y es éste el aspecto estéticamente más interesante— deberá resultar necesariamente descodificable con respecto a un código convencional que sea conocido tanto por el emisor como por el destinatario; mientras que la obra de arte podrá incluso —y se trata de una de las peculiaridades de gran parte del arte moderno— no resultar a primera vista descodificable, instaurando un nuevo sistema signado 'inventado' por el artista y que sólo en un segundo momento se convertirá en 'instituto lingüístico» (p. 143).

22. En el arte más reciente está clara la superación de las disciplinas para crear un ambiente íntegro, ya sean las más minoritarias expresiones del performance o fluxus, o las sometidas a una ideología neocapitalista que concibe la envolvente publicidad. POPPER, F. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal, 1989, señala que «llegamos a la conclusión de que una formación pluridisciplinar debía presidir necesariamente toda actividad creadora futura a nivel individual y colectivo» (p. 201). BARILLI, R. *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*. Milano, Feltrinelli, 1987, apunta en el capítulo «Tutte le arti tendono alla performance» que «il caso più clamoroso resta senza dubbio quello che si è verificato nelle arti visive, più di dieci anni fa, e che ha visto da parte di queste l'abbandono del quadro, o più in genere della superficie, e l'invasione dello spazio e del tempo reali» (p. 79).

23. En las prácticas actuales hay que anotar la función en este sentido de elementos como la fotografía, el propio entorno publicitario, los medios de comunicación de masas —televisión, radio, prensa—, el diseño, etc. Juan Antonio Ramírez se expresa así al hablar de la actualidad: «Pocas veces la imagen se ha hecho tan indispensable para el mantenimiento de un sistema político-económico, como en las sociedades del capitalismo tardío: la incitación al consumo indiscriminado que permite la ampliación constante de los mercados, los mitos políticos, los sueños eróticos y los 'ideales colectivos' son producidos y alimentados por la imagen. Ésta es un arma poderosa, catapultada por una sofisticada tecnología y por la violencia represiva que mantiene el 'terrorismo oficial'», *Medios de masas...*, p. 152.

Todos estos medios se dirigen siempre a la parte menos racional del receptor, ya que la irracionalidad y la búsqueda de los sentimientos constituyen los objetivos de esta política masificada, dirigida y conservadora, para que, así, el espectador oponga la menor resistencia posible a su inclusión dentro del sistema ideológico imperante. Gillo Dorfles nos relata que «solamente a través del arte —como a través del rito y del mito— se puede producir una comunicación a nivel irracional, parcialmente inconsciente, y ello explica la importancia vital del arte en todos los sectores de nuestra actividad relacionados con el sentimiento, con la educación, con la sociabilidad. Al utilizar un tipo de comunicación que puede saltar a pies juntillas la barrera de la racionalidad, que engaña a la razón, que incluso prescinde de nuestra consciencia, el arte está en condiciones de actuar en profundidad, de adoptar un tipo de información que se ejerce preferentemente sobre nuestros sentimientos, pero que no por ello es menos vital y necesaria», *Las oscilaciones del gusto*, pp. 111-112.

24. En cuanto a la necesidad de tener que adecuar la actividad artística a unos requerimientos que impone el sector social masificado, se puede ver en BENJAMIN, W. «La obra de arte...», al anotar que «la orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación» (p. 25) y también: «La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación» (p. 52).

La ofensiva de los poderes dominantes tras la crisis de los primeros y utópicos planteamientos, hace que se asuman los caracteres más revolucionarios de los primeros postulados, pero ya perfectamente encauzados en el planteamiento ideológico conservador ahora dominante. Esta actitud es fácilmente rastreable, como señala COMBALIA, V. *El descrédito...*: «Las condiciones han cambiado lo suficiente como para que los aparatos ideológicos, en el terreno artístico, acaben aceptando, incluso de buen grado, los actos de repulsa contra su propio sistema» (pp. 126-127).

25. Este hecho se aprecia claramente si comparamos la actitud revolucionaria de los proyectos de las vanguardias (futurismo, neoplasticismo, experiencias rusas, cubismo, etc.) con lo que será posteriormente la supeditación en época de las neovanguardias hasta hoy. Nos encontramos en la paulatina subordinación del arte al «mecenazgo».

La supeditación del arte al poder hace que la función contestataria o de protesta que conlleva el arte quede reducida a un nivel formalista. No se trata ahora de realizar ninguna concepción alternativa ni de criticar los males del sistema en el que se desarrolla la actividad artística.

También se puede constatar este hecho en el tema del diseño, como señala GIRALT-MIRACLE, D. «Diseño industrial y diseño gráfico en la sociedad contemporánea», en *El arte en la sociedad contemporánea*, pp. 159-187, al indicar que «el diseñador queda totalmente mediatizado, su oposición o reserva es mínima frente a una cadena de necesidades superior a sus fuerzas y que le necesita sólo en un eslabón de relativa importancia» (p. 166) y: «Los móviles que han llevado a las empresas a utilizar el diseño gráfico y el industrial, no han sido otros que los de encontrar una argumentación publicitaria que 'visualmente' ocultara las intenciones egoístas de la ley de oferta y demanda. El diseño actúa como auténtico modo de represión en la sociedad, valiéndose de uno de los medios de comunicación que mayores servicios podría prestar a la pedagogía, a la información y los servicios en general» (pp. 184-185). El libro de GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?*, profundiza sobre la sumisión actual del arte al poder económico del neocapitalismo, considerando que «los artistas se han hundido progresivamente en una situación a la vez irremediable e inevitable en la que dependen cada vez más del complicado mecanismo burocrático que organiza y administra el consumo del arte en nuestra cultura. Este instrumento no se conforma con organizar ni administrar; también condiciona de antemano la energía y las ambiciones de aquellos cuyo bienestar promueve. Fomenta la adaptación y la aceptación de los valores predominantes en nuestra sociedad y de esta forma ha conseguido socavar las bases de la alienación artística... El rechazo y la oposición se han convertido en aceptación y confabulación» (p. 53).

26. Gablik señala que «como les ocurre a muchos científicos de hoy, a los ejecutivos se les suele juzgar no por la moralidad de sus fines sino por la eficacia de sus medios», *¿Ha muerto...*, p. 60.

27. CONTRERAS, E. «EL arte y la industria de la cultura», en *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 128.