

INVESTIGACIÓN

Ainhoa Akutain Ziarrusta

Leioa

Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Arte Ederren Fakultatea / Facultad de Bellas Artes

1987: RESISTANCE (ANTI-BAUDRILLARD)

Esta investigación se adhiere a la actual reflexión en torno a la crisis de confrontación en el ámbito artístico contemporáneo, recurriendo para ello al análisis de la estrategia apropiacionista iniciada oficialmente con la exposición Pictures en el Artists Space de Nueva York (1977) y así dar paso a la muestra colectiva organizada por Group Material, una década después, en el espacio alternativo de arte White Columns y que llevaría como título Resistance (Anti-Baudrillard), donde no se pretendía reprochar a Baudrillard, sino a todos aquellos artistas sucesores del apropiacionismo que se acogieron a la idea elusiva de la inexistencia de lo real para banalizar el pensamiento crítico en el arte. Episodio que sin embargo, no ha evitado una respuesta similar desde la artisticidad contemporánea, embelesada aún hoy por la teoría situacionista, que pretende propiciar una interesada complicidad crítica a sus obras presentándolas como détournements.

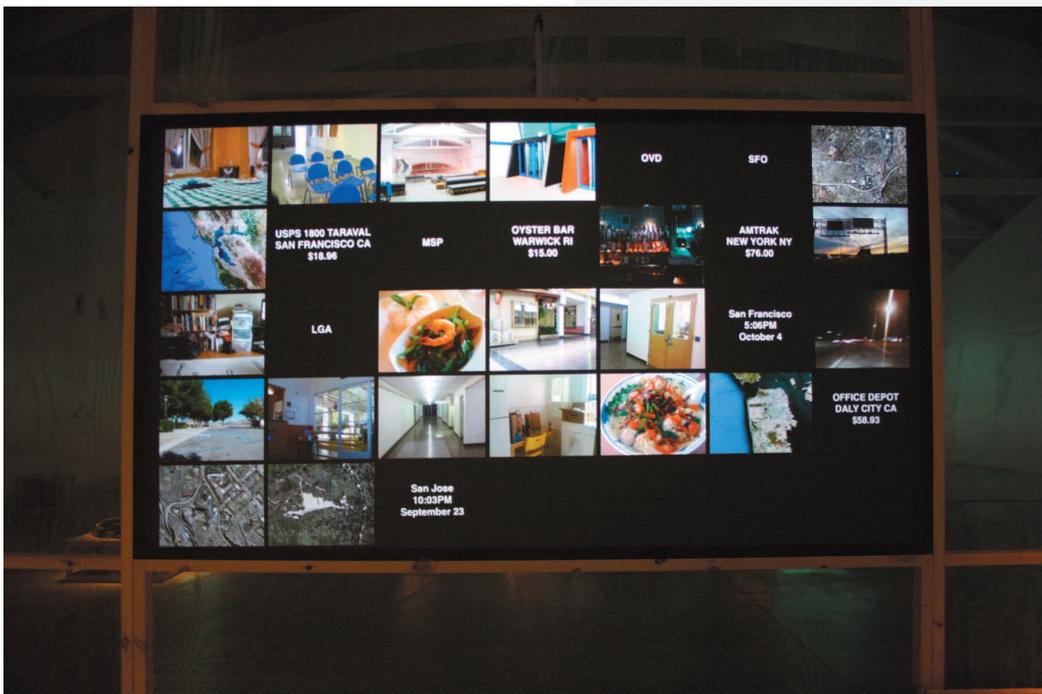
The objective of this research is to analyse the appropriationist strategy officially launched with the exhibition Pictures at Artists Space, in New York (1977) and so give way to the group show organized by Group Material, a decade later, in the alternative art space White Columns, which was entitled Resistance (Anti-Baudrillard). An exhibition that was not intended to criticize Baudrillard, but all those artists, successors of the appropriationist art, that benefited from the elusive idea of the lack of reality to trivialize critical thinking in art. This episode however, has not prevented a similar response from contemporary artisticity.

TAGS

détournement Resistance (Anti-Baudrillard)

arte apropiacionist simulacro pictures

metacuerpo normas de género cyborg



Comunicado

1987: RESISTANCE (ANTI-BAUDRILLARD)

Esta investigación se emplaza en la constatación recurrente por la cual se evidencia que el objeto de reflexión en el ámbito artístico ha ido modificando sus intereses paralelamente a los cambios políticos y sociales. En este sentido, el desarrollo del pensamiento estético se presenta idóneo para la comprensión del proceso que ha provocado lo que Robert Hughes definió como “*anesthetic revolutionary practice*”¹. Así, comprobamos que las prácticas artísticas actuales pretenciosamente subversivas se remiten a la experiencia creativa asentada a mediados del siglo XX, manteniendo las estrategias de la apropiación, superposición o deconstrucción para ofrecer una maraña de convenciones predecibles en el terreno de la crítica sobre lo establecido.

La tradición historicista implicaba la responsabilidad de estas estrategias al *readymade* duchampiano, sin embargo, voces actuales coinciden en derivar dicho adeudo interesado a su reactualización con el concepto del *détournement*, formulado por la Internacional Situacionista (IS) para provocar la reflexión sobre nuestro modo de habitar el mundo.

Es cierto que, si bien su dominio ha sido tradicionalmente relacionado con el activismo transversal –es decir, esquema cultural enfrentado a la cultura oficial-, teóricos como *Sadie Plant* (Plant and López Gallego 2008, 309) han atribuido al *détournement* su responsabilidad en el surgimiento de la posmodernidad ya que, conjuntamente a su interés por destruir el sistema establecido y en consecuencia dismantelar la modernidad -la norma cultural exponente del sueño del capitalismo industrial-, se reconoce en la posmodernidad la continuidad de su legado de imaginería alegórica.

Los situacionistas reconocen que la maquinaria ideológica del estado -nación, ley, familia, religión y cultura- monopolizan con su presencia las representaciones propiamente culturales, de modo que los anuncios, el cine, el arte y la ficción popular acarrear una fuerte carga ideológica. Los situacionistas resuelven los efectos negativos de dicha representación con la creación del *détournement*, provocando la reflexión hacia la representación y exigiendo su validación a través de la reclamación de otra realidad; una posición de claro enfrentamiento con la hegemonía cultural (tradición transmitida y todas sus formas de permanencia). De modo que con el *détournement*, la IS plantea una estrategia de resistencia, entendida como un palimpsesto o una suerte de alegoría -el “error estético” de Borges-, capaz de articular las ambigüedades de la producción cultural mediante la incorporación de sus contradicciones y extenderla a todos los ámbitos de la vida social, es decir, la distorsión del significado y uso original de un objeto, alejada de la mera afirmación cómplice, para producir un efecto crítico que debería de invertir la pasividad producida por el consumismo capitalista en la sociedad.

Su esplendor coincidirá con un periodo -los años sesenta- que verá posible la afirmación de una revolución, y a su vez, favorecerá un enfoque interdisciplinar de las dinámicas de la representación con pensadores como Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida, Guilles Deleuze y Michel Foucault, entre otros, ejerciendo una considerable influencia en la expresión plástica, especialmente en el movimiento surgido a finales de los años setenta conocido posteriormente como tendencia apropiacionista: estrategia artística dirigida a la industria de los medios y la publicidad a partir de un proceso enfocado a la crítica de la representación, no en vano, Sylvère Lotringer, editor de *Semiotext(e)*, lo definió como “*la rabia, como si fuera posible emplear la estrategia situacionista del ‘détournement’ dentro de la industria cultural*” (Lotringer 2003).

¹ Juego de palabras entre “estética” (aesthetic) y “anestésica”, cuya ortografía más frecuente en el inglés estadounidense es anesthetic. Robert Hughes, “El Ascenso De Andy Warhol,” in *Arte Después De La Modernidad : Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación*, ed. Brian Wallis, Carolina del Olmo, and César Rendueles, Vol. 7 (Tres Cantos Madrid: Akal, 2001), 53.; *ibid.*

Ciertamente, estos artistas pretendían recuperar el sentido de la distancia que posibilitara el discurso crítico y se sumaron a la técnica de la usurpación en calidad de yuxtaposición discordante, augurando, como señala Abigail Solomon-Godeau, *“una práctica artística crítica, socialmente fundada y potencialmente radical”* (Solomon-Godeau 2001, 80). El crítico Douglas Crimp, defensor fehaciente de esta nueva generación de artistas, reclutó sagazmente a Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith para la exposición que estaba esbozando en el Artists Space de Nueva York, al que le puso de nombre *Pictures* (traducido, Imágenes) y que vendría a sugerir esta ambigüedad o inexactitud de sentido relacionada con el posmodernismo, ya que su connotación en inglés abarca un abanico más amplio que hace referencia tanto al proceso mental como a la producción de un objeto estético (en su forma verbal significa pintar, describir o imaginar).

Esta exposición de *Pictures* es recordada mediante una revisión tardía del catálogo realizada por el propio Crimp (publicado en *October* en la primavera de 1979) y en ella sustituye la obra que expuso Smith por la de Cindy Sherman, dando a entender que las pinturas de Smith desentonaban en su nueva articulación sobre el proyecto posmoderno. A su vez, añade críticas hacia la autoría y la política de identidad, temas directamente no localizados en la muestra original pero que se adecuaban mejor a las necesidades teóricas del momento: una defensa contra la necesidad de producir arte original en una época de inflación y de reproducción artística, bajo el paradigma de la innovación radical. Paradigma que sin embargo, dejaba inmune a la representación, debido quizás, como indica Thomas Lawson (Lawson 2001, 153-165), al carácter declarativo demasiado explícito de gran parte de las obras, incapaces de propiciar la reclamada duda inquietante, provocada por un desafío limitado a la actitud irónica que ha quedado subsumida por el descreimiento generalizado de *“mi postura política es la de los demás”* (Cixous 1981)(Horsfield and Spero 1983; Horsfield and Spero 1983). A este respecto, David Rimaneli (Rimaneli 2001), se remite a *Pictures* como prototipo de una ambigüedad fríamente calculada que, con su aparente ironía desprendida a través de su adhesión a la baja cultura e insistencia en la construcción de identidades, funcionó bien con los fenómenos cínicos de esos años marcados por un rechazo generalizado hacia el gobierno de Reagan, aunque no respondiese a ninguna agenda política más específica, sino más bien al viso sentimental y estético de la mercancía a través del universo publicitario .

En este sentido, los esquivos *Simulacros* de Jean Baudrillard llegaron en el mejor momento, puesto que reforzaban con una teoría las reclamaciones de estos artistas a discurrir sobre el mundo circundante como algo en el fondo no real, como un tejido de representaciones ilusorias, desterrando cualquier tipo de actitud crítica debido a su supuesta imposibilidad.

Esta posición teórica de Baudrillard es en realidad una continuación posmoderna del “espectáculo” situacionista y nos viene a indicar la incapacidad de la conciencia de distinguir la realidad de la simulación e imitación de lo real, donde el dominio de las formas mediáticas embelesan y homogeneizan a través de una red interactiva rígidamente metódica. Para los intelectuales más cercanos al pensamiento de Deleuze, Félix Guattari o Paul Virilio, Baudrillard no merecía más respeto que el de un provocador imprudente pero, como nos da a entender Lotringer, la teoría de Baudrillard, apadrinada por la publicación *Artforum*, fue convertida en best-seller por la gestante producción artística, sobre todo la orientada al mercado, gracias a que *“se trataba de una filosofía popular que no requería de ninguna habilidad especial y sin embargo seguía siendo tentadoramente elusiva”* (Lotringer 2003), ofreciéndoles la oportuna reflexión acomodaticia que justificara la propicia continuidad referencial de veleidad tras veleidad.

Ante esta situación de celebración frívola del simulacro, cuarenta artistas convocados por Group Material - entre los que se incluían Leon Golub, Hans Haacke, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Nancy Spero y Krzysztof Wodiczko - organizaron la exposición *Resistance*

(*Anti-Baudrillard*) en el espacio neoyorkino White Columns, coincidente con la aclamada visita de Baudrillard al Museo Whitney de la misma ciudad. Esta muestra realmente, más que contrariar al filósofo, pretendía denunciar a ciertos artistas apropiacionistas como Sherrie Levine, David Salle, Mike Bidlo, Jeff Koons o Ashley Bickerton, que habían potenciado lo que se denominó arte simulacionista y demostrado la facilidad con la que se podía convertir en fetiche cualquier teoría “sesuda”, por muy contestataria que ésta fuera. A lo que añaden:

“Si Ashley Bickerton es proclamado repentinamente un artista contestatario, entonces qué tipo de artistas hay en Guerilla Art Action Group?”(Harper 1998, 230)

Para Group Material era imprescindible situar correctamente cada producción cultural en el discurso que le correspondía, sobre todo para evitar la desaparición de lo político en la repetición mediática de sus formas. No obstante, este episodio de la historia del arte no ha evitado que se haya producido una respuesta similar desde la artisticidad contemporánea, cautivada por una bizarra atracción lucrativa hacia lo que se está haciendo llamar entretenimiento radical –o culture jamming-, que pretende propiciar una interesada complicidad crítica a sus estrategias disfuncionales presentándolas como détournements.

Disociadas de cualquier tipo de alegoría crítica, sus rechazos se han convertido en repeticiones rituales que no consiguen acercarse a la disciplina reflexiva. Por otro lado, los métodos y los objetivos que establecen estos activistas mediáticos contemporáneos ocupan una posición política desconocida, que ni es izquierda ni es derecha, tal y como se entienden estas ideologías. Tampoco se definen como una posición cultural, aunque sus actitudes de resistencia a la hegemonía cultural se hayan caracterizado como una forma de activismo público contrapuesto al consumismo y a los vectores de la imagen corporativa en el sentido de la subversión, eso sí, limitado al carácter jocoso.

Con este telón de fondo, Ken Knabb (Knabb) señala que los situacionistas, como reinversores de las riquezas culturales del pasado, una vez se ha perdido el uso de estas riquezas, se unen a la sociedad espectacular como simples promotores de cultura. El proceso de la revolución moderna (la comunicación que contiene su propia crítica, la dominación continua del presente sobre el pasado) engrana con el de una sociedad que depende del movimiento continuo de mercancías, donde cada nueva mentira critica a las anteriores. En este sentido, Knabb observa que aunque los situacionistas tengan razón al subrayar los elementos desviados de sus predecesores, al hacerlo consiguen simultáneamente un lugar para ellos en el espectáculo pues, debido a su grave carencia de lo cualitativo, aprueban la afirmación de que se puede encontrar algo entre los bienes culturales que ponen en el mercado. El fragmento desviado se redescubre como fragmento; cuando el uso desaparece, el consumo permanece y los desviadores son desviados.

Referencias

- Cixous, Helene. "Castration Or Decapitation?" *Signs : Journal of Women in Culture and Society* 7, nº. 1 (1981, 1981).
- Harper, Glenn. *Interventions and Provocations : Conversations on Art, Culture, and Resistance*. SUNY Series, Interruptions--Border Testimony(les) and Critical discourse/s. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.
- Horsfield, Kate and Nancy Spero. "On Art and Artists: Nancy Spero." *Profile* 3, nº. 1 (enero 1983, 1983).
- Hughes, Robert. "El Ascenso De Andy Warhol." In *Arte Después De La Modernidad : Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación*, edited by Brian Wallis, Carolina del Olmo and César Rendueles. Vol. 7, 53. Tres Cantos Madrid: Akal, 2001.
- Knabb, Ken. "Bopsecrets [En Línea]." <http://www.bopsecrets.org/> (accessed 2010, June 19th, 2010).
- Lawson, Thomas. "Última Salida: La Pintura." In *Arte Después De La Modernidad : Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación*, edited by Brian Wallis, Carolina del Olmo and César Rendueles. Vol. 7, 153-65. Tres Cantos Madrid: Akal, 2001.
- Lotringer, Sylvère. "My '80s: Better than Life." *Artforum* (abril 2003, 2003).
- Plant, Sadie and Guillermo López Gallego. *El Gesto Más Radical : La Internacional Situacionista En Una Época Postmoderna*. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- Rimanelli, David. "Sign of the Time." *Artforum* (octubre 2001, 2001).
- Solomon-Godeau, Abigail. "La Fotografía Tras La Fotografía Artística." In *Arte Después De La Modernidad : Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación*, edited by Brian Wallis, Carolina del Olmo and César Rendueles. Vol. 7, 80. Tres Cantos Madrid: Akal, 2001.