



Valenciana

ISSN: 2007-2538

revistavalenciana@gmail.com

Universidad de Guanajuato

México

Cohen Dabah, Esther

De cómo y cuándo el arte dejó de ser sólido

Valenciana, núm. 15, enero-junio, 2015, pp. 83-96

Universidad de Guanajuato

Guanajuato, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360335555004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# De cómo y cuándo el arte dejó de ser sólido

Esther Cohen Dabah  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Resumen

El presente trabajo parte de la noción de “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman para proponer que el periodo de las vanguardias del siglo XX es el punto de partida de la *liquidificación* de las condiciones del arte.

Palabras clave: modernidad líquida, vanguardias, violencia, desperdicio humano.

## *Abstract*

*This paper departs from the notion of “liquid modernity” of Zygmunt Bauman to suggest that the avant-garde period of the twentieth century is the starting point of the liquidification of art conditions.*

*Keywords: Liquid modernity, Avant-garde, Violence, Human waste.*

*La ciudad de Leonia se rehace a sí misma todos los días: cada mañana la población se despierta entre sábanas frescas, se lava con jabones apenas salidos de su envoltorio, se pone botas flamantes, extrae del refrigerador más perfeccionado latas aún sin abrir, escuchando las retahílas del último modelo de radio.*

*En los umbrales, envueltos en tersas bolsas de plástico, los restos de la Leonia de ayer esperan el carro del basurero. No sólo tubos dentífricos aplastados, bombillas quemadas, periódicos, envases, materiales de embalaje, sino también calentadores, enciclopedias, pianos, juegos de porcelana: más que por las cosas que cada día se fabrican venden compran, la opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes, o no más bien el expeler, alejar de sí, purgarse de una recurrente impureza.*

ITALO CALVINO

A casi cuarenta años de la publicación de *Las ciudades invisibles*, en que la imaginación visionaria de Calvino se detuvo ante la cultura del desperdicio de objetos, no dudaría en pensar, conociendo los procedimientos de despojo de desechos humanos de la segunda guerra mundial, que Calvino podría haber imaginado sus ciudades a partir de aquello que dejó de ser un estado de excepción para convertirse en los siglos XX y XXI en la regla. Si bien es decididamente actual la descripción de la ciudad de Leonia, habría que añadir que nuestra época, ahora llamada líquida por Zygmund

Bauman, introduce un elemento central en el presente que Calvino, quizás por pudor, no se atrevió o no quiso imaginar: la producción en serie de desperdicios humanos. La experiencia de los campos de concentración, cámaras de gas y crematorios no parece haber pasado la prueba de la experiencia transmitida (*Ehrföhrung*, para decirlo con Benjamin), por lo que la violencia, en pleno siglo XXI, se nos ofrece como el pan de cada día, sólo que no la observamos a pesar de verla a diario y no somos capaces de escucharla de manera crítica. Ni siquiera las combativas redes sociales, me atrevería a decir, la perciben en toda su dimensión como para darle voz a quienes desde su nacimiento no la tienen ni la tendrán.<sup>1</sup> No la tienen ni la tendrán ya que, a final de cuentas, son vidas ocultas en las sombras del anonimato y la inmundicia. Porque de lo que se trata ahora es en realidad de una forma inédita de violencia silenciosa, invisible y cotidiana que extiende subrepticamente su dominio, dejando a tres cuartas partes de la población mundial, pertenecientes al precariado, hundidas en los basureros desbordados de “personas que no aportan nada a la vida de la sociedad, excepto lo que sale ganando la sociedad cuando se desprende de ellas” (Bauman, 2009: 101).

La televisión inunda nuestra mirada cotidiana, muestra una violencia espectacular y mediática de cuerpos decapitados, de mujeres obscenamente maltratadas y bombas que estallan destrozando todo a su alcance; ¡sangre!, gritan al unísono emisor y espectador. Está comprobado: la violencia vende. No obstante, la otra violencia, a la que Bauman se refiere, no aparece en la televisión, no se escucha en la radio ni se vende como entretenimiento en forma de videojuego; difícil sería encontrarnos con la imagen de un niño somalí muriendo de hambre en ningún juego de consola, ¿qué gusto provocaría matar a alguien que desde su nacimiento no forma parte de la vida, está muerto, es puro y simplemente

<sup>1</sup> El caso de Ayotzinapa es una excepción a la regla.

desperdicio humano? No nos equivoquemos, la violencia de este siglo no es sólo la que nos muestran los medios, ésta es sólo la punta del iceberg, la otra, la del siglo XXI, no está en ninguna parte, “no existe”, porque la gente que la padece no ha nacido ni nacerá nunca. Está condenada a llenar el basurero de aquellas vidas que no merecen ser lloradas, como diría Judith Butler (*cf.* 2009, 31-32).

Entonces, ¿cómo reconocer esa violencia que azota al mundo en su totalidad, si no la vemos, si su voz se hace cada más inaudible a pesar de su volumen? La idea que Bauman propone al caracterizar nuestros tiempos como líquidos es aterradora porque, en efecto, esta vez trata de ir más allá y dar cuenta de que no se habla de cosas sino de vidas humanas, de lo efímero y superfluo de la existencia de millones de seres humanos. Lo líquido es la cancelación de la promesa de una vida, aunque precaria. De ahí que el tardocapitalismo líquido ya no plantee la idea de la mera acumulación del capital, sino que agregue la velocidad con que una persona puede adquirir y deshacerse de bienes de consumo, incluidos los humanos. En *Vida líquida*, Bauman lo define sin metáfora alguna: “La velocidad, y no la duración, es lo que importa. A la velocidad correcta, es posible consumir toda la eternidad dentro del presente continuo de la vida terrenal” (2006: 17).

En este sentido, la idea del progreso como catástrofe y acumulación de ruinas, señalada por Walter Benjamin en sus *Tesis*, es hoy más que entonces acertada y no hay nada más cerca de esa idea que lo que expresa Bauman en *Tiempos líquidos*: “un resultado de lo más funesto, posiblemente la más funesta consecuencia del triunfo global de la modernidad, es la aguda crisis de la industria de destrucción de ‘desperdicios humanos’, ya que cada nueva posición que conquistan los mercados capitalistas añade otros miles de millones de individuos a la masa de hombres y mujeres privados de sus tierras, de sus talleres y de sus redes de seguridad colectiva” (44); agregaría: privados de la vida misma.

La modernidad líquida es, en palabras de Bauman, “una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener una forma más tiempo, porque se descomponen y se derriten” (2009: 7). Es, también, una forma de vida que compartimos globalmente y que afecta todas las esferas del quehacer humano. Resulta prácticamente imposible huir de las inestables condiciones financieras y laborales mundiales, de la avidez de consumir productos que están destinados desde su nacimiento a la obsolescencia, de la incertidumbre de las relaciones interpersonales, del vértigo de un tiempo que se escapa de las manos y de las formas de violencia (una mediática-espectacular y otra silenciosa-terrible).

En este contexto, ¿podemos dejar de lado las actuales condiciones del arte y todo lo que ello implica? Griselda Pollock, colega y adherente de las ideas de Bauman, sostiene que el paso de lo sólido a lo líquido en la esfera del arte está marcado por el fin de las vanguardias artísticas (Bauman, 2007: 32). Me pregunto si la propuesta radicaría justamente en el planteamiento opuesto: ver en el inicio mismo de las vanguardias al “avisador de incendio” que notifica la llegada inminente de sombras asesinas como la de *Nosferatu*, de Murnau, la del *Dr. Caligari*, de Lang, o los cuerpos desarticulados de los cuadros de Grosz y Beckman. Entre los años 1919 y 1933, el cine, la fotografía y la pintura ocupan un lugar de relieve, único en la historia alemana, convirtiéndose en actores políticos de un clima que avizora la catástrofe por-venir. ¿Cómo dejar de pensar en el cine de Fritz Lang, empezando por el *Dr. Mabuse* (1922), cuyas casi cinco horas de duración, anuncian de manera obscena, la llegada del *profesor asesino*? Y qué decir del *Gabinete del Dr. Caligari* (1921), obra maestra del cine universal dirigida por Paul Weine, que pone al descubierto el mundo que Kracauer

describe “como el mundo nazi, el de Caligari sobreabunda en portentos siniestros, actos de terror y arranques de pánico” (Kracauer, 1985: 74s); también, esa feria en la que Caligari manipula a una especie de *golem* monstruoso para matar en la oscuridad; “no es la libertad” donde cada uno sabe hacer lo que le corresponde, “sino la anarquía, que trae aparejado el caos” (Kracauer, 1985: 74). La magnificente sombra de *Nosferatu* que Murnau nos muestra (1919), con sus garras asesinas y su imponente presencia surge en ese juego de luz y oscuridad, donde el mal desde su sombra se vuelca sobre la mujer que intercambia su sangre para salvar al pueblo y anuncia la inminente llegada del asesino. ¿No es acaso Murnau una especie de profeta del desastre, como lo fueron Franz Kafka, Joseph Roth<sup>1</sup> y el mismo Walter Benjamin? <sup>1</sup> “It happens from time to time that I fail to distinguish a cabaret from a crematorium, and pass certain scenes actually intended to be amusing, with the quiet shudder that the attributes of death still elicit” (Roth, 2003: 115).



Imagen 1. *Nosferatu* (1919), de Murnau

Las vanguardias que definieron nuevos rumbos para el arte del siglo XX son manifestaciones de las nuevas condiciones de la modernidad. Recordemos la propuesta de Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en donde la fotografía y el cine, fundamentales para las vanguardias, juegan un papel sustantivo en el cambio de nuestra percepción y experiencia estética. También, y no menos importante, es el hecho de que las vanguardias surgieran en el seno de la Primera guerra mundial, o como la denomina el historiador Enzo Traverso: la Guerra Civil Europea. Este conflicto, que había ensayado su armamento durante las campañas coloniales de finales del siglo XIX, fue un hito en la historia europea, porque mostró la capacidad de la técnica no para lograr un progreso ilusorio sino para perpetrar la destrucción masiva. La ruptura que supuso la técnica y sus ambiguas conquistas fueron el escenario de las vanguardias. El futurismo cantó al ascenso de la destrucción y el dadaísmo ofreció la nada como refugio de la misma en Zúrich. La violencia y el arte de vanguardia estuvieron íntimamente ligados.

En Berlín, de 1918 a 1920, el dadaísmo se convirtió en una palestra política, “Los ataques de los dadaístas berlineses al sistema político podían ser a menudo excepcionalmente corrosivos. Llegaron incluso a amenazar con destruir la República de Weimar” (Elger, 2006: 18). Aunque fue un movimiento de duración limitada, muchos dadaístas alemanes encontraron en el expresionismo la continuidad de sus ideas. Ahí nos muestran un mundo dislocado y una representación grotesca de lo humano, porque era el modo en el que el arte podía denunciar la monstruosidad de los tiempos por venir. Es justamente el periodo de las vanguardias el que anuncia que el mundo ha cambiado radicalmente y que el arte, con él, no volverá a ser el mismo.

¿Acaso el cuadro blanco sobre blanco de Malévich no nos dice ya que el arte ha llegado a un punto muerto o, si se quiere, que



ha llegado el momento en que la pintura se abre a un abismo? Puro valor de cambio o de colección. No obstante, después del abismo, nos preguntamos: ¿qué? Si de algo habla el suprematismo de Malévich es de la supremacía de la nada. También se podría hablar de la descripción que el mismo Kandinsky hace de uno de sus cuadros al referirse a la disolución de la figura humana. “Y así es como durante año y medio se adhirió a mí, extraño a su imagen interior, el elemento de la catástrofe que se llama diluvio” (2004: 134). Aún con espíritu benjaminiano, escuchemos a Jean Arp expresarse sobre el dadaísmo: “Para el dadaísta el progreso es la mentira más escalofriante. El progreso es el anuncio de la bomba atómica” (Rodríguez Prampolini, 2006: 80).

En el cine, *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, muestra el ambiguo papel que desempeña la máquina y la tecnología, a la vez que pone el dedo en la llaga: son los que viven en el inframundo de las ciudades, los que trabajan días enteros sin reposo alguno, quienes habitan la oscuridad, los que dan luz a ese paraíso de la superficie donde viven felices los amos. Baste ver la primera escena de la película, donde los obreros, ordenados en filas perfectamente simétricas, abordan, silentes y con la cabeza baja, esa especie de montacargas que los conduce al subsuelo de la vida. Obedientes, sin alzar la voz, sin reclamo alguno se dirigen a una muerte segura, para no morir, paradójicamente, de hambre. Con una lucidez asombrosa, Fritz Lang logra poner en imágenes la realidad de una sociedad que no da para más, a punto de explotar y de tomar venganza por mano propia. Sin embargo, la historia no le dará la razón. Ese pueblo de obreros acabará creyendo en un futuro que le prometerá otra vida a cambio de su alma, a la manera de Fausto y Nosferatu. Estos seres oprimidos son la personificación del desecho humano que acabará por volverse, no un estado de excepción, sino la regla misma del siglo XXI.

Es verdad que el caso del arte líquido como lo plantea Bauman no estaba presente a principios del siglo XX, el confinamiento en museos de gran parte del arte generado en este periodo prueba su

condición todavía aurática y las grandes sumas que aún alcanzan en subastas internacionales son la evidencia de que siguen siendo una sólida inversión. Estas condiciones no han impedido que el arte de las vanguardias sea vocero de un nuevo orden, la mirada privilegiada de un tiempo de cambio que tristemente se concretó en el siglo XXI. Si Baudelaire, para Benjamin, “ha mostrado el precio al cual se conquista la sensación de la modernidad: la disolución del aura a través de la ‘experiencia’ del *shock*” y su poesía, por lo mismo, “brilla en el cielo del Segundo Imperio como un astro sin atmósfera” (Benjamin, 1999: 41), el arte contemporáneo también ha pagado un alto precio por la lucidez de su mirada en las vanguardias: brilla también como un astro sin atmósfera.

El arte ya no expresa, como en los *readymades*<sup>2</sup> de Duchamp, la condición arbitraria de la modernidad, sino que el arte mismo es ya un *readymade* cuya vida esta condenada a la banalidad y la rápida caducidad. Una de las empresas más importantes de *reality shows* en Estados Unidos lanzó en 2011 su programa *Work of Art: The Next Great Artist*, en donde 14 artistas emergentes contendían cada semana, produciendo una obra por encargo, juzgada por un trío de expertos y un artista invitado. El jugoso premio de 100,000 dólares sólo estaba destinado al ganador. La idea, como en todo concurso de estas características, no era explorar el discurso de los artistas ni sus propuestas estrictamente estéticas, sino medir su capacidad de producción de objetos de exposición en el menor tiempo posible, aun cuando éstos fueran pintas en paredes destinadas a desaparecer u objetos promocionales que pudieran ser vendidos a los paseantes de un parque neoyorkino.

<sup>2</sup> Definido en el diccionario sobre surrealismo de André Breton y Paul Éluard como “un objeto ordinario elevado a la dignidad de una obra de arte por la mera elección de un artista”. Cf., *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003.

El otro caso, no menos curioso, es el del galerista inglés Charles Saatchi. En 2009, en coproducción con la BBC, lanzó su programa *School of Saatchi*, donde seis artistas emergentes tenían que vivir en un estudio al este de Londres durante tres meses, para generar una obra lo suficientemente interesante para ser expuesta en el Museo del Hermitage en San Petersburgo, donde Saatchi muestra cada año su colección más importante. El premio, además de la muestra en Rusia, consistía en el alquiler, durante tres años, de un estudio en Londres. Los esforzados artistas mostraban cada semana sus avances a los ojos de un grupo de expertos. Una búsqueda aleatoria y sin un sólido discurso dieron paso a la ganadora: una de las concursantes, a pasar por un parque, observó un árbol cuyo tronco había crecido entre los barrotes de una cerca; para su fortuna el árbol iba a ser podado y consiguió que le permitieran conservar el fragmento que terminó en una de las hermosas salas del Hermitage.

En estos casos extremos, el arte se ha vuelto mercancía pura, no obstante, una mercancía que parte de los principios de productividad que la asemejan a la fabricación de un objeto muerto y va-cío, como cualquier otro. Aquí también, el artista es un producto al que seguimos en su representación de una falsa intimidad como uno de los ingredientes que asegura el *rating* del programa. La precariedad del artista y del arte se pone de manifiesto en su inclusión mediática, que ejerce sobre ellos la violencia que las vanguardias denunciaban. El arte contemporáneo difícilmente escapa a la condición de liquidez de la modernidad.

Por principio no me atrevería a calificar todo el arte contemporáneo como violento, aunque, ciertamente, sí líquido. Es cierto que Bauman asocia estos dos calificativos para referirse a la realidad social y económica actual: economía de desechos humanos, la llama él. Sin embargo, habría que pensar con mayor profundidad en qué sentido el arte también ha sido arrastrado a un estado de

liquidez. El binomio violencia-liquidez no es tan obvio, a pesar de que existen elementos para pensar lo contrario. La exhibición del grupo SEMEFO, que expone la putridez de carne de caballo en su fase de descomposición como un intento por confrontarnos con la miseria de la muerte, podría dar cuenta de ello. No obstante, considero que lo que arte contemporáneo muestra de manera más clara es el binomio líquido-efímero: instalaciones que se componen y recomponen de un día a otro, composiciones en las que lo que cuenta es el proceso y no el resultado, ya que este último es y será siempre el mismo: el basurero. Como escribe Bauman en *Arte, ¿líquido?*: “Los artistas diseñan y montan instalaciones que son *happenings*: duran lo que dura la exposición, acabada ésta se desmontan y desaparecen”, y continúa: “el resultado es que convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa” (41s). Reconozco en esas manifestaciones artísticas las características de lo líquido, su velocidad de producción y consumo, pero debo decir que mi aproximación al arte, al menos en este espacio, no pretende desenmascarar la violencia que pueda implicar el apremio por deshacerse del producto-arte, sino más bien concentrarme en las genealogías de la descomposición del arte como punto de partida de una violencia que va más allá de él y que lo trasciende.

Planteamos así que el fin de las vanguardias no marca el inicio de la *liquidificación* del arte sino que, justamente, su aparición es ya su punto de partida. Como lo ha dicho el historiador Hobsbawm, entre otros, 1914 irrumpe violentamente para instaurar el comienzo del “breve siglo XX”. También, con esta irrupción de la violencia, como escribe Walter Benjamin en “El narrador”: “Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente ante la intemperie, [...] rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano” (112). En este sentido, insistiría en que el expresionismo y las vanguardias

del siglo XX, en general, abren el abismo de la catástrofe. El arte moderno hará explosión a partir de una *Katastrophenpolitik*. Habrá que repensarlo todo, desde la literatura, la pintura, el cine, hasta la filosofía y la forma de ejercer la crítica. Ya en 1900, Freud había introducido con la publicación de *La interpretación de los sueños* el quiebre de un sujeto que se desdobra entre su Yo y su inconsciente; Schönberg en los años veinte revoluciona el concepto de tonalidad y marca el principio de la música dodecafónica; Georges Grosz, a su vez, ejerce su trazo expresionista para mostrar la descomposición y decadencia de una humanidad que se dirige hacia el abismo, y lo hace mediante la descomposición misma de la figura humana así como a partir del dislocamiento de la perspectiva. De la misma manera lo harán Otto Dix y Max Beckman que incursionan en las entrañas de la vida más sórdida y sombría. El expresionismo alemán aporta su pincel para desequilibrar la figura, para desarticular el espacio, para romper con toda perspectiva; se trata de provocar una implosión desde dentro del arte, hacerlo hablar de otra manera, sacudirlo de y contra la catástrofe; “organizar el pesimismo”, de la misma manera en que será necesario hacer de la crisis una crítica.

Me atrevo a pensar que las vanguardias no sólo anticipan sino ya dan cuenta de una descomposición radical en el ámbito de lo social, de la misma manera en que el historiador Enzo Traverso ubica al colonialismo occidental del siglo XIX como antesala del totalitarismo nazi: “Obviamente, las guerras coloniales —*small wars* según la jerga militar de la época— desplegaron recursos humanos y militares en menor proporción que la Gran Guerra. Sin duda, su objetivo no fue cambiar radicalmente el conjunto de las estructuras y de las relaciones sociales de los países europeos, y sus víctimas —al menos las causadas por los conflictos armados— fueron muchas menos que las millones de muertes ocurridas en la matan-

za que tuvo lugar entre 1914 y 1918. Sin embargo, su concepción ya ponía de manifiesto el principio de la guerra total” (2003: 75).

Arte y sociedad corren paralelas y con frecuencia es el arte el que tiene la capacidad de vislumbrar los mundos por-venir.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt, 2009, *Tiempos líquidos*, Carmen Corral (trad.), México, Tusquets.
- , 2006, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- *et. al.*, 2007, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur.
- Benjamin, Walter, 1999, “El narrador”, en *Por una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- , 1999, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán.
- , 2005, *Tesis sobre la historia y varios fragmentos*, México, Contrahistorias.
- Butler, Judith, 2009, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- Calvino, Italo, 1972, *Le città invisibili*, Turín, Einaudi. Elger, Diemar, 2006, *Dadaísmo*, Colonia, Taschen.
- Hobsbawn, Eric, 1995, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica.
- Kandinsky, 2004, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Francia, Folio essais.
- Kracauer, Siegfried, 1985, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán [1947]*, Barcelona, Paidós.

Rodríguez Prampolini, Ida, 2006, *Arte contemporáneo*, México, UNAM, IIE.

Roth, Joseph, 2003, *What I Saw: Reports from Berlin 1920-1933*, trad. Michael Hofmann, Granta Hardback.

Traverso, Enzo, 2003, *La violencia nazi: una genealogía europea*, Madrid, FCE.

Recibido: 27 de julio de 2014

Aceptado: 25 de noviembre de 2014