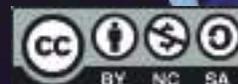


LOS NUEVOS DECORADOS DEL ARTE

Artículo de reflexión

DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a09

SECCIÓN
TRANSVERSAL



Carlos Fajardo Fajardo

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / carfajardo@hotmail.com

Poeta y ensayista. Filósofo de la Universidad del Cauca, Colombia; Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y Doctor en Literatura de la UNED (España). Es profesor de planta de la Maestría en Comunicación-Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá.

Fajardo, C. (2015) Los nuevos decorados del arte Calle14, 10 (15) pp. 102 - 113

LOS NUEVOS DECORADOS DEL ARTE

RESUMEN

El presente artículo pasa revista y analiza algunas de las tesis que Jean François Lyotard, Fredric Jameson y Jean Baudrillard construyeron para dar cuenta de las consecuencias de la llamada crisis de la modernidad y sus repercusiones en el arte. Se presta especial atención a categorías estéticas que surgieron a partir del resquebrajamiento de los pilares del edificio estético de Occidente bajo la globalización y la posmodernidad. De Lyotard se abordan su reflexión sobre la crisis de los grandes relatos y su noción de lo sublime, de Jameson sus apreciaciones sobre el pastiche, la moda retro bajo las lógicas culturales del capitalismo avanzado, y, de Baudrillard, los conceptos de transestética y estetización, y la pérdida de ilusión estética en la sociedad tecno-mediática y de mercados.

PALABRAS CLAVES

Posmodernidad, sublime, pastiche, moda retro, estetización.

MUSO ALLI CHIKUNA

SUGLLAPI

Kai kilkape willakume imasam kai kimsa runakuna Jean Francois Lyotard, Fredic Jameson y Jean Baudrillard rurankuna tukui mana allilla kaskakunata Kawangapa imasam kunaorra, ruranchi, paikuna allilla ñawe churranaku Kawangapa imasam kunaorra ruranchi, paikuna allilla ñawe shuranaku Kawangapa mana paquerechu tuku, kaibe willaku llukanchi llullarenga Allila mana kai atun llakiikuna pasarrengapa mana chingarrengachu Tukui allila ruranakuska tukui runakunamanda.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Nespa musukauangapa, atun iuiiai, kauaskatak rurangapa, kunaorra musu Kauai, retro, estatización.

THE NEW SCENERIES OF ART

ABSTRACT

This article reviews and discusses some of the theses that Jean Francois Lyotard, Fredric Jameson and Jean Baudrillard advanced to account for the consequences of the so-called crisis of modernity and its impact on art. Special attention is given to the aesthetic categories that emerged from the breakdown of the pillars of the Western aesthetic building under globalization and postmodernity. From Lyotard, the article picks up his reflections on the crisis of the grand narratives and his notion of the sublime; from Jameson, his theoretical insights on the pastiche and the retro in fashion under the cultural logic of advanced capitalism; and from Baudrillard, the concepts of transaesthetics and aesthetization, and the loss of the aesthetic illusion in the techno-media and market society.

KEYWORDS

Postmodernism, sublime, pastiche, retro fashion, aesthetization.

LES NOUVEAUX DÉCORS DE L'ART

RÉSUMÉ

Cet article examine certaines des thèses que Jean François Lyotard, Fredric Jameson et Jean Baudrillard ont élaborées pour tenir compte des conséquences de la dite crise de la modernité et de son impact sur l'art. Une attention particulière est donnée aux catégories esthétiques qui ont émergé de l'effondrement des piliers de l'édifice esthétique occidental dans le cadre de la mondialisation et du postmodernisme. De Lyotard on aborde sa réflexion sur la crise des grands récits et sa notion du sublime ; de Jameson ses vues sur le pastiche et la mode rétro dans la logique culturelle du capitalisme avancé, et, de Baudrillard, les concepts de transesthétique et esthétisation, et la perte de l'illusion esthétique dans la société techno-médiatique et des marchés.

MOTS CLÉS

Postmodernisme, sublime, pastiche, mode rétro, esthétisation.

OS NOVOS ENFEITES DA ARTE

RESUMO

O presente artigo passa revista e analisa algumas das teses que Jean François Lyotard, Fredric Jameson e Jean Baudrillard construíram para dar conta das consequências da chamada crise da modernidade e suas repercussões na arte. Presta-se especial atenção a categorias estéticas que surgiram a partir do rachamento dos pilares do edifício estético do Ocidente sob a globalização e a pos-modernidade. De Jameson suas apreciações sobre o pasticho, a moda retro sob lógicas culturais do capitalismo avançado, e, de Baudrillard, os conceitos de trans-estética e estetização, e a perda de ilusão estética na sociedade tecno-mediática e de mercados.

PALAVRAS CHAVES

Pos-modernidade, sublime, pasticho, moda retro, estetização.

Recibido 26/08/2015

Aceptado 20/10/2015

Un nuevo decorado

En el libro *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (1979), Jean-François Lyotard “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos” (1989: 9.). Dicha crisis de los relatos unificadores y universalistas va a poner en funcionamiento las ideas de fragmentación, ruptura, liquidación y el fin de paradigmas, pues, en palabras del propio Lyotard “en la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura posmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (1989: 73). Para Lyotard, con la crisis de los relatos, la cultura entra a una especie de relajamiento frente a los paradigmas dinámicos modernos debido a los procesos de resquebrajamiento de los discursos tensos y “duros” de una modernidad activa y vanguardista, promotora de las ideas de emancipación, revolución y utopía. Los relatos modernos han regido el pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX, sintetizados en la idea de emancipación que, al decir de Lyotard:

Se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor; relato *aufklärer* de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial. Entre todos estos relatos hay materia de litigio, e inclusive, materia de diferendo. Pero todos ellos sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no queda esperar, se llama libertad universal, absolución de toda la humanidad (1989: 36).

Estos relatos no han sido abandonados, ni olvidados, sino, según Lyotard, liquidados. Desde esta mirada, al cuartearse el edificio de Occidente, se han resentido no solo sus paradigmas más sustanciales, sino los cimientos mismos, sus fundamentos: el esencialismo primero; el pensar dicotómico legitimador y excluyente; el determinismo metafísico; en fin, el Logos, la Ratio primera. Así, se han operado rupturas profundas en las peticiones teleológicas y en el trascendentalismo racional. En el transcurso del siglo XX, los grandes relatos

de emancipación fueron deslegitimados, sobre todo después del campo de exterminio de Auschwitz, donde se ensayó destruir la idea moderna de pueblo soberano y se llevó a cabo un genocidio. Sobre estos escenarios se presentan nuevas formas de tragedias y melodramas, escritas por un guionista caótico, para el cual ya no son posibles las descripciones últimas del mundo. Sin unidad, y estando dispersos, extraviados en las búsquedas, se ha proseguido con lámparas apagadas en el encuentro de tradicionales salidas, pero las señales se han desvanecido y solo quedan irreconocibles rasgos de lo que antaño fueran. La posmodernidad se constituye en un tramo donde los viejos mitos y dogmas modernos se diluyen por la pérdida de confianza en la razón como guía.

De modo que “la realidad exige un rostro paradójico. Desde las perspectivas de la teoría del Caos, esta realidad se deshace, en el nivel micro-cósmico, en cascadas idénticas de rostros (como sucede, por ejemplo, con el brócoli o la coliflor)” (Fischer *et al.*, 1997: 14). La imagen del brócoli nos catapulta a la des-realización de la idea de una racionalidad activa, unitaria y universal. Por supuesto, el siglo XX puso en tela de juicio dicha idea. Des-realización tanto de los principios hegelianos, como de las formulaciones marxistas y positivistas. He aquí que surge entonces la pérdida de la creencia:

La carta de triunfo de los posmodernos respecto a los modernos serán, entre otras cosas, la pluralidad y la heterogeneidad de los juegos del lenguaje, la muerte del sujeto, el pensamiento de la diferencia y de lo otro: en síntesis un “pensamiento débil” (Vattimo), para el cual la hipotética fuerza del pensamiento fuerte, que buscaba la fundamentación última constituye una exigencia excesiva (Fischer *et al.*, 1997: 16).

Pensamientos fuertes fueron los que se elevaron desde los paradigmas de la Ilustración y el Iluminismo. Ellos llevan a cabo las ideas últimas de linealidad temporal del Ser histórico y autónomo, de emancipación, de futuro como trascendencia, progreso, libertad, pueblo, desarrollo. Tensiones que reclamaban una acción y un pensador como el de Auguste Rodin. Escuchemos a Lyotard:

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están dominados por la Idea de la emancipación de la humanidad. Esta Idea es elaborada a finales del siglo XVIII en la filosofía de las Luces y en la Revolución Francesa. El progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas liberará a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo y no solo producirá hombres felices sino que, en especial gracias a la Escuela, generará ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino (Lyotard, 1996: 97).

Frente a esta utopía moderna vino luego la relación. Se palpó la crisis de aquella pretensión de construir historia con base en los absolutismos y totalitarismos tanto políticos como filosóficos. No es de extrañar que la crisis de los relatos esté unida a la desconfianza. Sin embargo, solo creemos en los discursos si son funcionales, operativos, es decir, efectivos para el mercado. Lyotard, en carta a Jacques Enaudeau el 15 de mayo de 1984, lo expresa de esta forma: “El clasicismo era metafísico y daba, por consiguiente, esta razón primera. La modernidad, una modernidad por lo menos (Agustín, Kant), es crítica; es decir, elabora la finitud, da la razón que prohíbe razonar acerca del fundamento del razonamiento. La posmodernidad será más bien empírico-crítica o pragmatista (...) Lo que digo es más verdadero que lo que tú dices porque con lo que yo digo puedo ‘hacer más’ (ganar más tiempo, llegar más lejos) que tú con lo que tú dices” (1996: 75). La evidencia de esta situación en la cual nos encontramos “en medio de una melancolía vaga ‘finisecular’, inexplicablemente aparente”, al decir de Lyotard (98), es la transformación de la sensibilidad y de los imaginarios expresados en las producciones estético-poéticas de los últimos años.

De modo que los fundamentos esencialistas, dicotómicos, trascendentales del Logos occidental han entrado en tensión y sus propuestas naufragan en un mar de inquietudes. Esto no quiere decir que la modernidad haya muerto del todo; por el contrario, “con lo moderno acaecerá algo que ya aconteciera con el clasicismo: su alargada sombra se cernirá de continuo sobre nuestras cabezas”, tal como lo afirma Simón Marchan Fiz (1997: 225). La fuerza de los metarrelatos modernos ha caducado, algunos de ellos siguen su curso y apareciendo, aunque no se les otorga más crédito. Pero, según Lyotard, “esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimadora. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana” (Lyotard, 1996: 31).

Por lo visto, se ha ido lentamente instalando un nuevo decorado. El desencanto crítico demuestra que existe un “malestar de la modernidad”. Desencanto ante los proyectos de una racionalidad calculadora y utilitaria, de un urbanismo que produce anomia, extrañamientos e incomunicación; de una sociedad disciplinada de control y vigilancia, con propuestas de uniformidad y autocensura: desencanto ante la secularización de la cultura y la naturaleza; desconfianza en la idea de una linealidad histórica. Desde el resquebrajamiento de la modernidad, ¿qué ha pasado con el sujeto autónomo moderno? ¿Acaso su legitimidad eufórica, responsable, autoconsciente y “mayor de edad” no fabricó

su propia condena? Parece que se ha pasado del sujeto soberano moderno al individuo descentrado; del sujeto histórico al individuo de la instantaneidad; del sujeto con sentido crítico al individuo relajado; del sujeto estético al individuo estetizado.

Así las cosas, la posmodernidad es un abanico abierto aguantando el sopor de estos tiempos. “En este sentido [afirma Lyotard] la perspectiva se abre entonces sobre un vasto paisaje: ya no hay más horizonte de universalidad o de universalización, de emancipación general, ante los ojos del hombre posmoderno, en particular, ante la mirada del arquitecto. La desaparición de la Idea de un progreso en la racionalidad y la libertad explicará que haya cierto ‘tono’, un estilo (...) diría yo una especie de *bricolage*; la abundancia de citas, de elementos tomados de estilos o de períodos anteriores, clásicos o modernos” (90).

El posmodernismo como pauta cultural del capitalismo avanzado

Por esta misma vía se dirigen las apreciaciones teóricas del norteamericano Fredric Jameson, para el cual el posmodernismo corresponde a una lógica cultural del capitalismo avanzado, donde “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y experimentación estética” (Jameson, 1995: 18). Es este uno de los aspectos que más le interesa a este teórico: los resultados de los impactos que el capitalismo avanzado ha operado en el arte en los últimos años. En su análisis comparativo entre la pulsión moderna y subjetiva de Van Gogh y la pérdida de los afectos en la obra de Andy Warhol, Jameson hace énfasis en las diferencias patéticas de estos dos artistas. Al analizar el cuadro “zapatos de labriego” de Van Gogh, ve que en esta obra se manifiesta una transformación del mundo del campesino en un

gesto utópico; un acto compensatorio que termina produciendo todo un nuevo reino utópico para los sentidos, o al menos para el sentido supremo – la visión, el ojo–, que reconstruye para nosotros un espacio cuasi-autónomo y autosuficiente: se parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, de una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente, que responde a las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, y al mismo tiempo se busca, precisamente en esa fragmentación, una desesperada compensación utópica de todo ello (1995: 25).

Esto indica que el análisis de Jameson reivindica los “zapatos de labriego” como un hito de la modernidad estética, como utopía, proyecto crítico y fundación de nuevas realidades. Sin embargo, los “zapatos de polvo de diamante [de Andy Warhol] ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh: en realidad, casi me atrevería a decir que no hablan en absoluto. No hay en este cuadro nada que suponga el más mínimo lugar para el espectador; un espectador que se enfrenta a él, al doblar una esquina del pasillo de un museo o de una galería, tan fortuitamente como a un objeto natural inexplicable” (Jameson, 1995: 27).

Es este distanciamiento teórico y de sensibilidades entre la modernidad y el arte de la era del capitalismo avanzado, es decir, esta distancia entre el arte moderno, aún de vanguardias, y el sentido conciliador capitalista, manifiesto en la posmodernidad, lo que Jameson pone en cuestión:

En efecto, la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización, y las grandes carteleras de la botella de Coca-Cola o del bote de sopa Campbell, que resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición del capitalismo avanzado (...). Pero hay otras diferencias notorias entre la época modernista y la posmodernista, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol, en las que hemos de detenernos brevemente. La primera y más evidente es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos (Jameson, 1995: 28-29).

La situación ha llevado a lo que Jameson llama “el ocaso de los afectos” como una decadencia de las más álgidas conquistas de la subjetividad autónoma, autodeterminada y crítica de la modernidad. Ocaso que bien podría comprenderse como crisis y fragmentación de los Grandes Relatos y como relajamiento de las pretensiones vanguardistas, que están manifiestas en el cuadro *El grito* de Edvard Munch. Dicho cuadro es “sin duda una expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento; es casi un emblema programático de lo que suele llamarse la era de la ansiedad” (Jameson, 1995: 31-32).

Este ocaso de los afectos y de la subjetividad inventiva y crítica moderna ha mutado los conceptos de angustia, originalidad, alienación, sentimiento de lo sublime, de autenticidad, estilo personal, gusto estético que en la posmodernidad entran en conmovición. De allí, que afirmemos con Jameson que:

Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación (...). Y este lenguaje nos conduce a los temas que ha puesto de moda la teoría contemporánea –el de la ‘muerte’ del

sujeto como tal o, lo que es lo mismo, el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués– y a la insistencia, consustancial, a estos temas, en el *descenramiento* de la *psyché* o del sujeto anteriormente centrado, ya sea como un nuevo ideal moral o como descripción empírica (1995: 37).

Todo esto provoca una hipótesis de trabajo sobre la pérdida del sujeto-centrismo, de la disolución de la “pincelada individual distintiva” (Jameson), como también de la subjetividad monocentrada que gestó la estética moderna vinculada a la concepción de un yo que forja un estilo único, inconfundible, lo que ha hecho que en la posmodernidad se registre una sensibilidad distinta a la de la práctica artística moderna. La disolución de este subjetivismo creativo moderno y el desvanecimiento del estilo personal “han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*” (1995: 41). Por lo tanto, es este, según Jameson, uno de los rasgos más sobresalientes en el posmodernismo. El *pastiche* está unido a la concepción de la “muerte del sujeto” y a la liquidación del estilo personal moderno, “tan único e inequívoco como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo propio. (Lo que) “ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global (44)”¹.

El *pastiche* y su práctica han desembocado en la llamada “moda retro” o “moda nostálgica”, como la llama Jameson, una especie de museificación de la historia pasada, guardada ahora en un cuarto de San Alejo para ser reutilizada cuando lo queramos. Es, como si “por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual” (Jameson, 1986: 174).

1. En palabras de Jameson “Lo que debemos retener de todo esto es más bien un dilema estético; porque si la experiencia y la ideología del yo único, una experiencia e ideología que informaron la práctica estilística del modernismo clásico, está terminada y agotada, entonces ya no está claro lo que se supone que hacen los artistas y escritores del presente periodo. Lo que está claro es solo que los antiguos modelos –Picasso, Proust, T.S. Eliot– ya no funcionan (o son positivamente perjudiciales), puesto que nadie tiene ya esa clase de mundo y estilo únicos, privados, que expresar (...). De aquí, una vez más, el *pastiche*: en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero eso significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una manera nueva; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado. (Jameson 1986: 171-172).



▲ Florecimiento. Laura Castro Sanabria. Reproducción de moldes en yeso. 2015

O bien, también significa una “pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (Jameson, 1995: 52).

Estos rasgos no son algo totalmente nuevo, sino que se manifestaban ya en las estéticas de la modernidad, pues varios artistas estuvieron interesados en el pastiche y en la “moda retro” (Thomas Mann, James Joyce, Gertrude Stein, Proust, Flaubert, Mallarmé, por ejemplo). Así, la gran mayoría de estas transformaciones ya se encontraban en una modernidad triunfante, con lo cual se comprueba que algunas de las nociones que los posmodernos presentan como innovaciones no representan rupturas significativas y radicales². Tal como lo sugiere Lyotard, lo posmoderno también “forma parte de lo moderno (pues) el posmodernismo no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y ese estado es constante” (1989: 164). Por lo tanto, la posmodernidad no significa que algo siga a la modernidad, sino que se manifiesta como una condición que ha vivido dentro de ella como una preparación para algo posterior. Así, en esta confrontación “una investigación rigurosa de uno u otro rasgo de lo posmoderno apenas revelará nada importante sobre la propia posmodernidad, pero, contra su voluntad y sin que sea ésa su intención, dirá mucho sobre lo moderno propiamente dicho; y quizá también resulte cierto lo contrario, aunque no habría por qué pensar que ambos son términos simétricamente opuestos” (Jameson, 1996: 96).

Las categorías de pastiche y de moda retro, señaladas por Jameson como puntos centrales de las

estéticas de la posmodernidad, son las que sirven para comprender los procesos del arte en ese periodo. Al mismo tiempo, las consideraciones de Jameson sobre lo que ha llamado “la ruptura de la cadena significante”, donde plantea una serie de categorías diversas surgidas en las producciones culturales y artísticas posmodernistas (tales como lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio) ayudan a estudiar el descentramiento múltiple de las sensibilidades modernas y la crisis de la tradicional idea de la unicidad orgánica del arte. A su vez, la revisión a la cual somete Jameson la categoría moderna de lo sublime, ayuda a comprender las mutaciones de lo sublime en la era de la globalización posindustrial. Así, lo sublime, es decir, “lo otro de nuestra sociedad, ya no es, como en las sociedades pre-capitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aún debemos identificar” (Jameson, 1995: 78). Jameson lo identifica con la “euforia de las intensidades”, en una era de máquinas de reproducción más que de producción, que van cambiando la noción de lo sublime. Desde una concepción dialéctica histórica, procede a explicarse estas transformaciones en la sociedad del capitalismo avanzado:

Podemos considerar nuestra época como la tercera (o incluso la cuarta) era de la mecanización; y en este punto hemos de reintroducir el problema de la representación estética, desarrollado explícitamente en el primitivo análisis kantiano de lo sublime; pues es lógico suponer que las relaciones que mantenemos con las máquinas, y nuestra manera de representárnoslas, han de transformarse

dialécticamente en cada una de estas fases cualitativamente distintas del desarrollo tecnológico. (Jameson, 1995: 82)

¿Cómo se ha mutado el sentimiento de lo sublime que tanto para Burke como para Kant significaba el asombro ante la naturaleza y la historia, aquello que sobrepasaba toda dimensión humana, el placer de una pena? “En los textos posmodernistas más potentes [nos dice Jameson] vemos aparecer algo distinto: la impresión de que, más allá de toda temática o contenido, la obra parece trascender las redes de los procesos reproductivos y permitirnos, así, vislumbrar un sublime tecnológico o posmoderno cuya potencia o autenticidad queda probada por el éxito alcanzado por tales obras en la construcción de todo un nuevo espacio posmoderno que emerge a nuestro alrededor” (1995: 84).

Desde esta perspectiva Jameson dialoga con Lyotard, pues el segundo analiza lo sublime y el cambio que dicha categoría ha tenido en la época posmoderna como un proyecto de relajamiento de las subjetividades modernas. En su opinión, lo sublime en el mundo de la tecnocultura ha cambiado de rol, pues, “el mundo tecnocientífico posindustrial no tiene por principio general que haya que presentar algo que no es presentable y por tanto representarlo” (Lyotard, 1998: 131). Para el filósofo francés, lo que buscó el arte moderno de la vanguardia por mucho tiempo fue presentar algo impresentable, hacer visible lo invisible. Angustia metafísica que se encarna en los espíritus y sensibilidades de la modernidad. Escuchemos a Lyotard:

Un pintor de vanguardia se siente en primer lugar responsable ante la demanda que emana de su misma actividad, esto es: ¿qué es la pintura? Y lo que su trabajo pone en juego esencialmente es hacer ver que en lo visual existe lo invisible (...) Lo impresentable es lo que es objeto de Idea, y de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo, caso, y ni siquiera símbolo. (Por lo tanto) lo sublime no es un placer, es el placer de un pesar: no se logra presentar lo absoluto y eso significa un displacer, pero se sabe que hay que presentarlo, que se apela a la facultad de sentir o imaginar para hacer que lo sensible (la imagen) presente lo que la razón puede concebir; y aun si no logra hacerlo y sufrimos a causa de ello, en oportunidad de esta tensión se experimenta un placer puro (1998: 129).

Sin embargo, es la globalización del mercado donde se puede observar que la concepción de lo sublime moderno ha sido mutada por un sublime tecnológico y mediatizado, situación que ejerce una fuerte presión hasta “des-responsabilizar a los artistas con respecto a la cuestión de lo irrepresentable” (Lyotard, 1998: 131).

Los dos teóricos aquí esbozados son punto de apoyo para las exploraciones del arte en la época

de la globalización. Por una parte los análisis de Lyotard sobre la crisis y la fragmentación de los relatos legitimadores, universalistas y unificadores modernos posibilitan abrirse a nuevas fronteras y a otros horizontes estéticos y culturales. Por otra, las nociones de las transformaciones que se están operando en los conceptos de obra, autor y receptor en la era del capitalismo avanzado, analizado por Fredric Jameson, facilitan entender las pluralidades posmodernas.

Tanto Lyotard como Jameson, nos dan a entender que la confrontación modernidad/posmodernidad no se puede observar como una ruptura total de la una con la otra, sino más bien como la continuidad de un proceso de rupturas manifiestas en la modernidad misma. De este modo, entre una y otra, se dan estadios de eclecticismo e hibridaciones, lo que hace que la posmodernidad no se sitúe ni después de la modernidad ni antes, ni siquiera en contra de esta; más bien, se entiende como un proceso que estaba ya contenido en la modernidad, pero de manera oculta, como sugiere Lyotard³.

La cultura después de la orgía

Si fuese preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas,

2. Como ya hemos enunciado, los “rasgos, que en un periodo o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios. En ese sentido, todo cuanto hemos descrito aquí puede encontrarse en periodos anteriores y, sobre todo, dentro del mismo modernismo” (Jameson, 1986: 183).

3. Esta situación también es analizada por Albrecht Wellmer, para quien las propuestas teóricas, tanto de modernos como de posmodernos, se explicarían mejor si las ubicáramos en un proceso dialéctico entre ambas mentalidades, entendiendo que “el posmodernismo en la medida en que no es solamente un programa, una novísima vanguardia o una moda teórica, es la conciencia todavía difusa de un final y de un tránsito. Pero ¿final de qué? ¿Un tránsito hacia qué?”. Por lo mismo, la dialéctica moderno/posmoderno se manifiesta para Wellmer sobre todo en los procesos de crítica de la razón y del sujeto, con lo que se podría comenzar a aclarar las contradicciones e identidades entre lo uno y lo otro. “La dialéctica de modernidad y posmodernidad, dice, está todavía por escribirse. Pero sobre todo requiere ser puesta en práctica (...) La posmodernidad, entendida correctamente, sería un proyecto. El posmodernismo, empero, en la medida en que sea algo más que una moda, una expresión de regresión, o una nueva ideología, cabe entenderlo como una búsqueda, como una tentativa de registrar las huellas del cambio y de permitir que aparezca con más nitidez el perfil de ese proyecto”. (Wellmer, 1989: 354)



liberación de la mujer; del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. (...). Ha habido una orgía total, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis de crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la reproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA? (Baudrillard, 1995: 9).

Son palabras de Jean Baudrillard sobre la situación mundial al inicio de la década de los noventa. Su trabajo explora la expansión de las fronteras de los cánones, paradigmas estéticos y culturales, la condición transestética y de estetización de la cultura globalizada.

La transestética, para Baudrillard, es el resultado de un proceso de fragmentaciones en la modernidad, resultado de la crisis de los relatos que sostuvieron a la estética orgánica, unitaria y universalista. Esta disolución de la “*magna aisthesis*” y su transformación en *estetización* cultural, es uno de los puntos de partida de Baudrillard:

Vemos proliferar el Arte por todas partes, y más rápidamente aún el discurso sobre el arte. Pero en lo que sería su genio propio, su aventura, su poder de ilusión, su capacidad de denegación de lo real y de oponer a lo real otro escenario en el que las cosas obedecieran a una regla de juego superior; una figura trascendente en la que los seres, a imagen de las líneas y colores en una tela, pudieran perder su sentido, superar su propio final y, en un impulso de seducción, alcanzar su forma ideal, aunque fuera la de su propia destrucción, en esos sentidos, digo, el Arte ha desaparecido. Ha desaparecido como pacto simbólico por el cual se diferencia de la pura y simple producción de valores estéticos que conocemos bajo el nombre de cultura: proliferación hacia el infinito de los signos, reciclaje de formas pasadas y actuales. Ya no existe regla fundamental, criterio de juicio ni de placer. Hoy, en el campo estético, ya no existe un Dios que reconozca a los suyos (1995: 20).

El arte está en un campo abierto a las fusiones y confusiones de signos y sentidos; en un ambiente propicio para los reciclajes y para todos los neo, donde “se nos ha impuesto la fusión de los géneros”

◀ Florecimiento. Laura Castro Sanabria.
Reproducción de moldes en yeso. 2015

(Baudrillard, 1995: 15), y allí encuentra una libertad de acción que atraviesa los cánones estéticos tradicionales y modernos. “La neo-geometría, el Nuevo Expresionismo, la Nueva Abstracción, la Nueva Figuración, todo coexiste maravillosamente en una indiferencia total. Como todas las tendencias carecen de genio propio, pueden coexistir en un mismo espacio cultural. Como suscitan en nosotros una indiferencia profunda, podemos aceptarlas simultáneamente” (21).

El arte, entonces, ha ingresado a una transestética, lo que quiere decir que se han conmocionado los conceptos de un arte de élites y se ha impuesto la estetización a gran escala a través de un arte de masas, global y mediático. Lo que estamos presenciando, más allá del materialismo mercantil, es una *semiurgia* de todas las cosas a través de la publicidad, los medios, las imágenes. Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica (Cfr. Baudrillard, 1995: 22). Transestética significa, así, un salirse de los límites de las estéticas tradicionales; un remontarse más allá de sus fronteras, una liberación de las categorías y los géneros sobre los cuales se levantó el edificio artístico de Occidente.

De modo que tenemos una estetización masiva de la cultura que des-realiza las concepciones trascendentes de la estética moderna. Lo bello, lo feo, lo sublime, lo auténtico, lo original, etc., son categorías que, al decir, de Baudrillard, han sido superadas por una profunda irrupción de las industrias culturales, la publicidad y el mercado.

Virtualidad y pérdida de ilusión estética

El Hombre Virtual, inmóvil delante de su ordenador, hace el amor por pantalla y da sus cursos por teleconferencia. Se vuelve un parálisis físico, pero sin duda también cerebral. Solo así llega a ser operacional. De la misma manera que se puede vaticinar que las gafas o las lentes de contacto se volverán un día la prótesis integrada de una especie de la que habrá desaparecido la mirada, también cabe temer que la inteligencia artificial y sus soportes técnicos se vuelvan la prótesis de una especie de la que habrá desaparecido el pensamiento. (Baudrillard, 1995: 59).

Desde este planteamiento, demasiado apocalíptico y oscuro respecto al presente y futuro de nuestra cultura, Baudrillard explora las transformaciones que la tecnocultura genera en las sensibilidades a través de la masificación de las máquinas, las prótesis y las pantallas, las cuales han modificado el mundo de nuestras representaciones. Esto produce una virulencia que se expande por toda la cultura, que corroe todo el sistema, una virulencia tecnocientífica abrasadora y totalitaria que se “apodera de un cuerpo, de una red o de un sistema (...) Ello se debe a que las redes se han

convertido en seres virtuales, no cuerpos en los que se desencadenan los virus, y estas máquinas 'inmateriales' son mucho más vulnerables que las mecánicas tradicionales. Virtual y viral marchan emparejados. Ello se debe a que el propio cuerpo se ha vuelto un no-cuerpo, una máquina virtual de la que se reapoderan los virus" (70).

Para este teórico francés, la tecnificación y lo efectista en la obra de arte impulsó una pérdida de ilusión estética. Utopía desvanecida por el desborde de las imágenes virtuales tecnificadas, donde lo hipereficaz, lo hipervisible van lentamente dejando al arte sin alusión, evocación, invocación, magia, ensueño, imaginación posibles, sin silencios ni vacíos de dónde partir para construir nuestra voz. "Nos dirigimos hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen, que de pronto deja de ser una imagen a fuerza de ser real, a fuerza de producirse en tiempo real" (Baudrillard, 1996: 97). Lo que hace perder el poder de la ilusión. Esto conduce a la imagen de la realidad virtual que añade lo real a lo real con "el objetivo de crear una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista perfecto", [1996: 97] e "intenta hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación" (Baudrillard, 1978: 5). Se roba de esta forma la potencialidad de la imaginación y del deseo, pues el único fin de la realidad virtual es conseguir que una imagen deje de ser una imagen y pase a ser una realidad total, aunque falsa, lo que nos sitúa en el arte del simulacro. Su objetivo queda de esta forma bien claro: no es abstracción que representa solo una de las dimensiones del mundo –dejando que el espectador construya a partir de la evocación– invocación las otras dimensiones de este, como lo hace la imagen estética–, sino que agrega hasta tres dimensiones más, y a veces cuatro, llevando el arte a un hiperrealismo supremo, destruyendo la posibilidad de la ensoñación poética. A lo real se le agrega más realidad, haciéndonos "entrar", "vivir" en la imagen de forma mimética. Se pone fin al juego de la ilusión, puesto que en esta virtualidad las cosas pierden su secreto, su magia; la imagen ya no se puede imaginar, es la realidad misma.

Se pretende borrar toda huella, y más aún, no dejar huella ni rastro de la ensoñación mágica, individual, del artista como hombre. "Vivimos en un mundo de simulación, un mundo en el que la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esta desaparición. El arte hace lo mismo. Los medios de comunicación hacen lo mismo. Por eso están abocados al mismo destino" (Baudrillard, 1996: 99).

Referencias

- Baudrillard, Jean (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1996). "La ilusión y la desilusión estéticas", en: *Revista Foro*, Núm. 98, enero, pp. 95-104.
- _____. (1995). *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*, Barcelona: Anagrama.
- _____. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- _____. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Casullo, Nicolás (Comp.) (1989). *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Foster, Hall (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____. (1986). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Jameson, Fredric (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trota.
- _____. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1986). "Posmodernismo y sociedad de consumo", en: *La Posmodernidad*, Foster Comp. Barcelona: Kairós.
- _____. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (1996). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (1989a). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1989b). "¿Qué era la posmodernidad?", en: Casullo Nicolás (comp.) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Marchan Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- Vattimo Gianni et al. (1994). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Santafé de Bogotá: Anthropos, /Siglo del Hombre.
- Wellmer, Albrech (1989). "La dialéctica de modernidad y posmodernidad", en: Casullo (comp.) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.