

Desfile Imperial (La Empresa y su doble)

a propósito de Allan McCollum

JUAN LUIS MORAZA

"el tiempo no es oro, es vida" (Jean-Louis Servan-Schreiber)

"tal involucración en las artes, puede significar beneficios inmediatos y tangibles. Puede conllevar, para una compañía, una extensa publicidad, una reputación pública más brillante, y una mejora de la imagen corporativa. Se pueden generar mejores relaciones aduaneras, una más fácil aceptación de los productos de la compañía, y una estima superior de su calidad. La promoción de las artes puede mejorar la moral de los empleados y puede ayudar para atraer personal cada vez más cualificado" (David Rockefeller, vicepresidente del Museum of Modern Art, director del Business Committee for the Arts, presidente de Chase Manhattan Bank Corporation, etc.).

"EXXON promociona las artes entendiéndolas como un lubricante social. Y si el negocio tiene que progresar en las grandes ciudades, necesita un ambiente más lubricado" (Robert Kingsley, presidente del Arts & Business Council de N.Y., y del Dprt. de Asuntos Públicos de la EXXON Corp.).

El emperador es heredero de una función de intensificación de la productividad, a quien se denominaba en algunas culturas pre-estatales como "gran hombre", capaz de lograr que otros hombres trabajasen y luchasen para ellos, obteniendo a cambio una redistribución de los bienes (que ellos producían), en complejos festines rituales en los cuales el "gran hombre" revalidaba su posición como "gran proveedor". Político, empresario y chamán, coinciden. Conforme se estabiliza ese sistema mediante creencias y superproducciones (pirámides), conforme más densa es la población, y con ella la red distributiva, más poderoso es el redistribuidor; hasta el punto de convertirse en principal fuerza coactiva de lo social, y transformar la contribución espontánea en impuesto, y la redistribución en un favor.

La tradición iconográfica del Desfile Imperial es copiosa. En época romana, estos desfiles constituían un homenaje del mundo al emperador, ante quien desfilaban representaciones cósmicas, personificaciones divinas, simulacra... El espejo cosmético del cosmos le devolvía la imagen de un "gran proveedor". El desfile dirige y alimenta los instintos, debilita la pasión hasta convertirla en señuelo de un juego ético-estético de intensificación. Los gobiernos siempre han brindado un nuevo canal de televisión, un desfile estupefaciente, un Coliseo. Mas los gobiernos son apenas espectadores de su propio desfile.

Hoy, tan poderoso como inconsciente, un nuevo emperador anónimo se sienta en su trono, en el salón, frente a otro desfile imperial: concursos televisivos, personificaciones, mercancías, simulacra... despliegan todo el esplendor de un auténtico homenaje cósmico al emperador: trabajador, empresario, político, chamán... todos encuentran su representación en el artista. El "gran arte" es un simulacro más del desfile. Bajo su estandarte, el homenaje adquiere profundidad existencial, capaz de incorporar afectividad, inteligencia, y sensibilidad.

El amo redistribuye, produce una transferencia del "saber hacer" del esclavo -su plus de goce-, lo sustrae y lo convierte en su solo "saber" de amo (Lacan); El artista moderno, huérfano de poderes, acaba convirtiendo su hacer en un "hacer saber que su hacer sabe": su ocultamiento del trabajo es un deseo de poder que le diferencia de su herramienta. Simulacro de amo, su hacer se vuelve simulacro de saber. Artista como simulacro de empresario en tanto simulacro de artista.

El deseo de autonomía del arte respecto a lo que habían sido sus promotores (Iglesia, Estado) y sus fundamentos (teología, filosofía), hace al artista moderno buscar otra legitimidad; A veces en una nueva fundamentación estética de "la verdad"; A veces en el pasado, sea biográfico (recuerdos) o histórico (ruinas, citas); A veces en la alta cultura (calidad, riqueza, sublimidad), o en la baja (inmediatez, TV); Casi siempre en su autoinmolación heroica mediante ritos de muerte y sacralización (sacrificar técnicas, procedimientos, formas, etc.).

Beuys escenifica lo chamánico. McCollum lo empresarial. A pesar de su propio discurso, no se trata tanto de la puesta en escena de simulacra artísticos: de "signos de arte" mediante formas de producción industrial, sino de formas de arte mediante signos de producción industrial. Siendo el arte simulacro, aparentar lucidez, simular consciencia de simulación, no resta comicidad al intento de introducir en el desfile simulacro de arte. Arte sumergido -camuflado de problematización y análisis crítico-, que garantiza la permanencia de aquellos "valores" que permitirán una recompensa, un lugar en el Gran Relato de la historia del arte. Tras una máscara de simulacro y relatividad, un rostro imperturbable de poder, un gesto de autoridad. El estandarte, la simulación del simulacro, proyecta miedo, impotencia, angustia, soledad.

Como desde Freud a Baudrillard, la mercancía se entiende como sustituto de lo ausente, y la soledad del artista es insaciable, la producción y el consumo se

vuelven mecanismos compensatorios que testifican y estetifican un problema afectivo: Trabajo, lenguaje y alma: Mecanización; sintaxis y sublimidad.

La mecanización y el orden distribuyen lo que concierne al tiempo y al goce, salvan de la angustia y la incertidumbre. Como en Mondrian, la constricción (y la contricción) son una protección contra el mundo. Aunque el coste de la salvación pueda alcanzar la propia existencia, ya no se contempla con estupor cualquier barriada, vivero de unidades productivas, cuartel de un "ejército industrial de reserva" (Marx), cuyo clonismo permanece camuflado en ideales de individualidad, superación, espontaneidad, ocio, vida y humanismo. Pues, con todo, pocos cambiarían su tedioso u odioso trabajo, que ocupa la parte extensa de su vida: más horas de las que duerme, muchas más de las que se divierte, ama, conversa o descansa..., por la incertidumbre de otra forma de vida aunque la consideren más plena o libre.

Abandonado todo deseo en la inercia, demonizada la sospechosa moral de los proyectos de transformación social (marxismo & cia.), resucita la implacable doble moral humanista: Su cinismo transfiere la automatización, ejemplificada en la combinatoria simple, que no se entiende ya como un fenómeno de alienación, sino precisamente como un proceso liberador. De nuevo, el trabajo ennoblece. El artista industrial entiende la mecanización del trabajo como rescate del espacio de pensamiento, y como liberación respecto a la dictadura del "yo". Pero ello no libera al arte de la expresión, pues el "yo" reaparece en el sustrato sumergido de legitimación (memoria, misterio creativo de la decisión, final touch, etc.). El espacio de saber, protegido por el aura de su suposición, reinterpreta y encubre la minuciosidad neurótica del sistema combinatorio, la afección afectiva.

El industrial tiende a extender la producción hasta el límite. El artista industrial se esfuerza por alcanzar la producción del mínimo número de unidades que determinan lo industrial: 10.000. Cuestiona así los sistemas productivos del arte, la situación del autor en relación a su obra, el aura del objeto único..., explora las paradojas que Benjamin advirtiera en su ilustre texto "El arte en la era de la reproductibilidad técnica"... Pero un aumento de la producción altera además los modos de distribución, exigiendo reconsiderar su estatuto artístico, pues son los sistemas de distribución quienes, finalmente, brindan su sacralidad al arte. El artista industrial en ningún momento los cuestiona: comercializa su colección como obra única, y se reserva la posibilidad de revisitarla... Como un empresario que vende su empresa, la obra de su vida, conservando-a pesar del cobro- su propiedad.

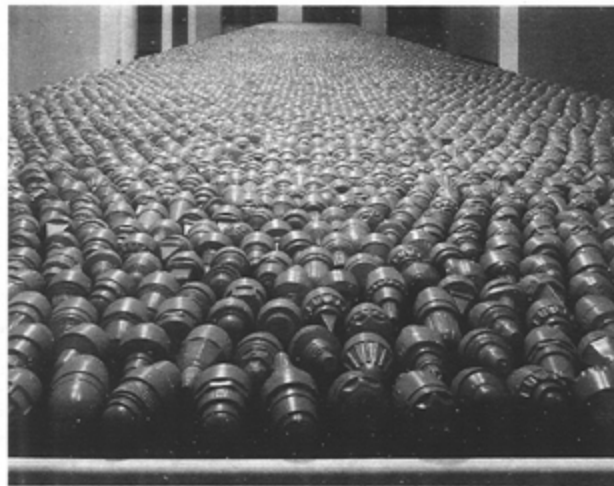
El arte seriado de Berrocal enfatiza el significado de una distribución más democrática, pues el número de unidades por prototipo permite un eventual descenso de los precios y así una accesibilidad del arte hacia capas sociales más amplias. Se trata de una demagogia contra el elitismo de la distribución, dirigida al aspecto económico. El artista industrial enfatiza el significado de una producción más democrática: el número de unidades permite un descenso de la trascendencia y por lo tanto una eventual accesibilidad de lectura. Una demagogia contra el elitismo de la producción, dirigida al aspecto lingüístico.

La gran industria multinacional de producción y distribución de reliquias, testimonio secular del gran desfile imperial del supermercado religioso (modelo Lourdes), se renueva extrañamente en el arte industrial, capaz de fetichizar el fósil o la impronta de un cuerpo bajo las cenizas de Pompeya, en nuevos relicarios para el desfile. Contra el fetichismo del original sin copia, el arte industrial busca una copia sin original, y la encuentra en la ruina geológica, arqueológica o industrial, de la que se apropia con el mismo fetichismo que el coleccionista, el anticuario o el arqueólogo decimonónico.

La nostalgia, que se esconde en el desfile pseudo-anti-humanista del arte industrial, estimula absurdas reacciones que apelan a la resurrección mística del "yo" y sus sacrificios fundamentalistas. Sentimentalismo y laboriosidad, segregan la violencia del desfile. El estandarte, en sus variaciones, permanece inmune a toda transformación; se agita en los momentos revolucionarios, y a cada crisis, aparece como reserva de valores eternos. Su voluptuoso desasosiego es exhibicionismo; su paroxismo, "vis dramática"; su perversión, licencia poética. Como empresarios emperadores desfilando con nuestro estandarte frente al espejo de un mundo que ríe a carcajadas, sin saber quién a quién mira... Como existen alternativas, ¿quién escucha lamentos, cuando puede oír acciones?

(Notas a propósito de la intervención que Allan McCollum realizó el pasado 5 de Agosto en Arteleku, invitado al taller del escultor Pepe Espalliu.)

[Artikulu honen egileak, Allan McCollum Artelektutik pasatu zela aprobetxatuz eta honen eragina aintzat hartu ondoren, industriak eta merkatal munduak Artearekin duen zerikusia eta garrantzia aztertzen du.]



Allan McCollum, "Más de 10.000 piezas únicas"
Laca e hydrocal. Galería John Weber, Nueva York, 1988.