Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

El performance como resistencia simbólica ante el modelo neoliberal en la obra de Joseph Beuys: "Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta"

Tesis que para obtener el título de licenciado en Ciencias de la Comunicación presenta:

Noboru Cinteotl Yurugi López

Asesoría: Felipe Neri López Veneroni

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, Abril, 2017.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis abuelos, Federico y Tadamichi

“Sin libertad de expresión el mundo moderno no existe;

Sólo existe la barbarie”

Ai Wei Wei

Agradecimientos

Ante todo, debo decir que sin cada una de las figuras que aquí menciono este trabajo no hubiera podido completarse. Cada una de ellas deja una impronta significativa con la cual tuve el carácter de cerrar este ciclo con paciencia y sabiduría.

Doy gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, espacio de imaginerías y recogimiento, de producción de sentido, que desde mi nacimiento hasta el día de hoy ha sido el manto que me ha arropado a mi familia y a mí con cultura y sustento.

Agradezco a mi Asesor Felipe Veneroni por darme su plena confianza y apoyo cuando más lo necesitaba. De igual forma a mi sinodales Alberto Dallal y Julio Amador por haber enriquecido y retroalimentado mi trabajo; a Angélica Carrillo e Iván Islas por su amabilidad y disposición.

Doy muestra de mi agradecimiento y afecto a mis amigos del alma, de aventuras, de alegrías y de penas, de melodías y reflexiones, a mis fieles y queridos Luis y Coyo, que me han acompañado desde hace más de una década en este río de azares llamado vida.

Asimismo, a los que llegaron en una época dorada, el CCH-SUR, cuando las preocupaciones y la incertidumbre no tenían cabida. Cuando nos sentíamos dueños del mundo y fuentes inagotables de energía. Les dedico este logro a Saam, Tubal y Elvis. A Alicia, Isaí, Mariana, Sahé y Julia. Gracias por sus sonrisas.

A mis colegas de la carrera y hermanos de la poesía, el cine, la música y la fotografía Joe, Manuel y Elías. Les dedico este ensayo porque han estado presentes todos estos años entre bromas y ocurrencias.

Deseo expresar mi gratitud a Alberto Galván, a mis amigas de la carrera Priscila y Raquel, y a todos aquellos que se han cruzado en mi camino y me han dejado una enseñanza y un recuerdo. A la familia Cerritos, A la familia de Japón, ya que sin ellos y ellas no habría podido cumplir este sueño.

A mi querida Michelle. Mi motor de inspiración, equipo y pilar en las más profundas tempestades. El tiempo nos ha reunido en su cauce y nos ha colocado juntos en un mismo sitio. Mucho se debe a ella este gran paso.

A mis padres y maestros Noboru Yurugi y Elisa López. Sin su tolerancia, confianza, y amor nada de esto se hubiera escrito. Doy fe que el camino que me ayudaron a trazar ha esculpido en gran parte mi personalidad hasta el día de hoy. De mi madre aprendo albergar la esperanza en todo momento y abrazar el sueño permanente. De mi padre la valentía de buscar mi lugar en el universo y la dedicación y el gusto por el arte. Aprecio infinitamente sus muestras de afecto y locura de ambos, así como sentimientos inmanentes de revolución y libertad.

A mis hermanos Yun e Iskra por sus consejos directos, precisos y siempre oportunos. De mi hermano aprecio su honestidad y su búsqueda de verdad para un fin práctico y colectivo. De mi hermana, su apoyo incondicional, su objetividad y su entrega al trabajo, a la vida.

A todos ellos que aquí cito, y tengo presente en imágenes de risas y júbilo, les dedico este gesto de humildad, regocijo y pasión, porque creo en ellos y porque creen en mí, porque sé que desde cada una de nuestras zonas de práctica tenemos acciones que tomar para hacer de este mundo un lugar más luminiscente e igualitario.

Índice:

Prefacio

Introducción

Metodología

1. Industria cultural: configuración social del sentido

1.1. Tradición y falta de estilo

1.2. Ideología furtiva: uniformidad identitaria

1.3. Industria cultural en el arrebato estético del arte

2.- Consideraciones teóricas de Benjamin para la descripción estética del performance

2.1. Politización del arte

2.2. El performance: historia y desarrollo

2.3. Resocialización del arte

3.- Análisis formal del performance de Joseph Beuys: "Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta".

3.1. Obra y discurso

3.2. Herida presente: flujo permanente

3.3. Análisis semiótico y reconstrucción hermenéutica de la obra de Beuys

Imágenes

Conclusiones

Bibliografía

“Cualquier clase de inhumanidad

Se convierte con el tiempo, en humana”

Yasunari Kawabata

Prefacio:

Partiendo del pensamiento de la teoría crítica, así como de otras lógicas del conocimiento, puede decirse que mucho del acontecer cotidiano, de nuestras prácticas sociales e interpersonales buscan ser condicionadas por el modelo económico postindustrial orientado a la competitividad, el aislamiento social, la eficiencia técnica y pecuniaria y la disolución del tiempo libre; tiempo familiar, tiempo de esparcimiento, de autoformación y de goce estético, en aras de la productividad.

Hasta cierto punto, como han señalado los estudios y los ensayos filosóficos de Benjamin, Adorno, Horkheimer, *et al*…estos procedimientos han sido el resultado de un continuo desarrollo en las áreas del conocimiento cuyo perfeccionamiento técnico y racional ha consolidado la formación de escenarios de control sobre los entes sociales por parte de los conglomerados multimedia a través del consumo de productos culturales masificados: “por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.” (Adorno: 1944: 166).

En un plano general, es en la dinámica configurativa de las formas simbólicas del proceso sociocultural que por un lado encontramos los fundamentos políticos y

económicos de dominio, pero por el otro, nuestro particular objeto de interés: las posibilidades estéticos del arte, cuya característica central es quizás combatir, circundar y resistir las consecuencias pecuniarias del presente a pesar de sus fuerzas desproporcionadas, puesto que puede expresar un cuestionamiento crítico a la normativa reinante y generalizada del intercambio social.

Tal es la fuerza comunicativa del arte que desde su sofisticación pragmática fue provista como una herramienta con grandes alcances ideológicos y políticos: razón de acaparamiento y desarrollo en ámbitos de diversa índole, como es el propagandístico, hasta llegar a cumplir una labor comercial, y Danto diría de orden político (Danto: 2005: 142), la cual es ejercida por grupos de poder que pretenden administrar su sustancia simbólica o creatividad poética desde hace siglos.

Sobre esta cuestión, especulamos que el arte cuenta con un carácter de restructurador social, el cual ha intentado ser absorbido por parte de los cuerpos empresariales con sus discursos hegemónicos para el diseño y construcción de la sociedad contemporánea. Sin embargo defendemos la idea de que el arte, en tanto elemento constitutivo del ser humano — y en términos exponenciales la cultura— tiene la posibilidad de resarcir su postura al ser trivializado por la cadena monopólica por su materialidad más que por los valores que integra.

Por tal motivo, en oposición al aprisionamiento mercantil — e institucional — del valor cultural del arte, han surgido proyectos artísticos que replantean el enjuiciamiento conceptual de las formas simbólicas, y su incidencia sensible en la sociedad, que sugieren una apertura política, donde la práctica artística y la

experiencia estética fungen como piezas claves para la reapropiación y circulación del capital simbólico a nivel colectivo.

Estas propuestas, en suma, han surgido desde un principio como movimientos modernistas del arte o vanguardias artísticas, los cuales engloban un aparato crítico que da cuenta de la diversidad social, los potenciales de los sujetos en tanto colectividad, y las posibilidades reinventivas de la cotidianidad y de la realidad misma, cuyas virtudes se ven atentadas por la última versión del capitalismo industrial: el actual modelo neoliberal.

Al respecto, es necesario comprender al régimen tecno-instrumental de nuestros tiempos no como resultado del poder inteligible del sujeto histórico, sino como institucionalización moral que, a través de complejos dispositivos ideológicos, intentan promover la regulación de la subjetividad por medio de la unificación del lenguaje poético del arte y la permanencia de estructuras pragmáticas que justifican su razonamiento: por ejemplo, la publicidad aprovecha los rasgos de la cultura para hermanarse con la sociedad y de este modo fortalecer el monopolio a partir de la conmoción colectiva(Adorno: 1944: 206).

Por consiguiente, consideramos que el panorama estético hoy en día se desenvuelve en la pugna de ciertas prácticas artísticas en busca de la *verdad* o en todo caso de la heteronomía de las percepciones contra la persistencia de valores de la industria cultural globalizada, cuya bifurcación se debe en parte a la era digital o de la información que complejiza la relación de los actores de la vida diaria con su entorno — en parte debido al carácter virtual — más allá de colaborar en la

reconciliación del hombre con su naturaleza espiritual: Según A. Wellmer, la falta de conexión con el pasado, que se ha convertido en olvido, ha dado origen a un artificio instrumental naturalizado, provocando la escisión entre el espíritu y la naturaleza (Wellmer:1993: 17).

Este hecho facilita y flexibiliza las formas de dominio, promoviendo la ilusión del control de la naturaleza e impidiendo la visibilización de un relato social alternativo al prescrito por el orden sistémico[1]. A Propósito de ello, según Francisco Sierra se relativiza el mundo cotidiano y, "se pierde la experiencia propia por medio de la colonización de los simulacros mediáticos que bloquean el imaginario político-ideológico emancipatorio" (Sierra en Marí Saénz: 2004: 91).

Por estas razones, resulta indispensable "discutir las formas contradictorias de la comunicación en la sociedad del conocimiento" (Sierra en Marí Sáez: 2004: 92), para testimoniar y explicar con mejores bases la crisis social reflejada en la cultura y el arte y, simultáneamente, considerar a ambas como componentes fundamentales para la reconciliación del vínculo interhumano con su naturaleza primigenia, fracturado por la *razón instrumental.*

Ahora bien, tras una reflexión en el terreno cultural que concierne al quehacer artístico y comunicacional, pensamos que es posible modificar el proceso de transmitir, comprender e interpretar el mundo que aún no sabemos habitar a causa,

[1] Según Adorno, la ideología de la industria se basa, en parte, en la creencia de que la manipulación de la naturaleza por medio de la técnica concluirá en un beneficio para la humanidad. Por lo cual se legitima la explotación de la naturaleza para la naturalización de la barbarie (Adorno: 193: 1944).

en parte, del constante reajuste que la burocracia totalizadora hacen del tiempo y espacio social e individual.

Por ello apostamos por el *performance art,* o arte del performance como crítica, cuestionamiento y pronunciamiento estético en antagonismo con el esquema de la sociedad actual y sus formas normalizadas del lenguaje, las cuales han sido mediadas por los aparatos ideológicos de la comunicación y la política. Nuestra propuesta en esta línea consistiría en un sistema de réplica — que de acuerdo con Ranciére se precisa en hacer frente a "la mediación representativa y la inmediatez ética" (Ranciére: 2010: 61) de la industria cultural contemporánea, cuyo lineamiento, en compañía del modelo neoliberal, se basa en la configuración social del ser humano en sus formas diversas de existencia.

Por tal motivo, es menester para los interesados en el campo comunicacional la revaloración, tanto comunicativa como estética, observada desde la rama económica y política de la comunicación, de planteamientos y alternativas con la intención, no de revertir los efectos provocados por el capitalismo contemporáneo, sino de posicionar a los posibles agentes de cambio fuera de un perímetro vulnerable donde pueden ser domesticados y controlados, como diría Francisco Sierra, por los discursos ideológicos del neoliberalismo.

Introducción.

Actualmente, la denominada era digital (donde el intercambio de información y la interacción de las personas se puede dar de manera instantánea gracias a las tecnologías digitales y a la conexión de redes), para fortuna o desventura de la humanidad ha permeado la manera de ser, de pensar y de actuar de los individuos. Del mismo modo ha transformado las formas de comunicación, interacción y desenvolvimiento de la sociedad contemporánea.

Estas transformaciones han sido producto de un proceso multidimensional entre el campo científico, político, tecnológico, económico y estético donde cada uno de estos saberes es integrado en la esfera de lo social y expresado en el mundo de la cultura.

Asimismo, desde sus orígenes y por su mismo valor como articulador social, la cultura ha sufrido una serie de modificaciones y se ha convertido en un canal idóneo para la consolidación de un sistema predominantemente económico basado en su propia adquisición, lo que en consecuencia ha provocado mutaciones en su naturaleza ontológica de intercambio.

Este sistema, cuyo orden social tomó rumbo al finalizar las guerras mundiales durante el siglo pasado, y el cual nos rige como individuos, hoy en día responde bajo el nombre de neoliberalismo. Paso a paso la hegemonía global sufrió una serie de saltos cualitativos en su formato: los medios políticos tradicionales se vieron modificados por las políticas financieras y económicas de los grupos empresariales.

En este orden, el desarrollo del modelo neoliberal como última modalidad del sistema capitalista no fue producto de una decisión ecuánime por los aparatos estatales de las naciones que integran el mundo, sino una política iniciada por Estados Unidos e Inglaterra y expandida a casi todo el orbe para la reestructuración de las sociedades en función de los mercados:

> Asimismo, desde hace ya varias décadas, los sistemas políticos imperantes en México y el mundo han construido políticas excluyentes y opresoras contra las mayorías en pro de unos cuantos. A estas políticas se les reconoce en conjunto bajo el nombre de neoliberalismo, el cual busca como fin último el individualismo en una época mundializada, la mercantilización de la sociedad y la apertura del mercado de los oligopolios, lo cual le quita soberanía al Estado (Marí: 2004: s/p).

En palabras de Pierre Bordieu, "el neoliberalismo se puede definir como un programa político cuyo objetivo es la destrucción metódica de los colectivos o de lo colectivo" (Bordieu en Marí Sáez: 2004: 24)). Asimismo Ignacio Ramonet lo califica como *pensamiento único* (Ramonet en Marí Sáez: 2004:24); el cual, según Marí Sáez se puede subdividir en tres puntos: en un proyecto social, un proyecto político y un proyecto ideológico o filosófico (Marí Sáez: 2004:24).

1.- El proyecto social, busca una sociedad fragmentada para la efectividad del sistema, donde los grupos sociales son aislados para su mejor organización y de este modo, propiciar la pérdida de valores solidarios entre los iguales por medio de las reglas de la competencia que los haga enfrentarse entre ellos mismos. De este modo se pondera el papel del individuo con mejores cualidades para el capitalismo

por encima de los colectivos y valores comunes, “impidiéndose el establecimiento de alianzas y la construcción de redes”. (Marí Sáez: 2004: 25).

Del mismo modo, este primer lineamiento se basa en la producción de estereotipos negativos con el fin de deslegitimizar las organizaciones sociales que buscan generar vínculos sociales y desequilibrar los proyectos neoliberales, por medio de calificativos para provocar sospechas sobre estos grupos, por ejemplo al llamarlos *terroristas y violent*os “con el fin de frenar el proceso de identificación que han conseguido generar con la población mundial, especialmente entre los excluidos de la globalización neoliberal” (Marí Sáez: 2004: 25).

Por último, se promueve la deserción del compromiso social y público a través de prácticas individualistas, por medio de acciones cotidianas que vuelven pasivo al posible sujeto democrático: por ejemplo, a través de emisiones de televisión que refuerzan la conducta de los espectadores y apagan su vitalidad interior (Chomsky en Marí Sáez: 2004: 25).

2.- El proyecto político del neoliberalismo, parte de una estrategia económica donde el Estado reduce los gastos sociales en materia de educación, salud, seguridad, etc. para retribuírselo al mismo modelo capitalista que se autoproclama como la panacea para procurar el Estado del Bienestar a cambio de la privatización de los servicios públicos (Harnecker: 1999: 177 en Marí Sáez: 2004: 26).

3.- El proyecto filosófico, se estructura por medio de la adjudicación y el abuso de los bienes comunes de la sociedad por parte de los grupos de conservadores y elitistas, provocando lo que señala Carlos Alvares Sotomayor como, “darwinismo

social. La selección natural que se pone en marcha a través del mercado es un mecanismo implacable" (Marí Sáez: 2004: 27).

Por lo tanto, tras comprender las esferas culturales que abarca el neoliberalismo podemos decir que su finalidad última es, "abortar de raíz cualquier intento de creación de redes de solidaridad y de comunicación alternativas, porque choca con los principios y con las lógicas de funcionamiento del sistema económico capitalista. En este ambiente sociopolítico la construcción de redes de solidaridad supone ir en contracorriente" (Marí Sáez: 2004: 27).

Del mismo modo, durante la consolidación del neoliberalismo, los grandes consorcios empresariales con fuertes alcances tecnológicos y de información comenzaron a difundir el mundo de la cultura en aras de una sociedad con más conocimiento y desarrollo civilizatorio. No obstante, los aspectos culturales de la sociedad, comenzaron a verse directamente afectados al ser provistos como energéticos para la Industria, formas de mercancías y fuente de riqueza monetaria privada.

Es decir, la cultura entendida como una instancia mediadora que relaciona unos sujetos con otros, tras una serie de eventos históricos como la revolución industrial y el capitalismo incipiente, de acuerdo con Adorno entra en el reino de la mercancía, pierde su valor simbólico y asume un poder mercantil. [2]

En un primer momento, esta premisa sería la principal característica de la industria cultural, la cual estaría respaldada por instituciones que difunden y organizan su

[2] Adorno y Horkheimer (1944): *Dialéctica de la lustración: La industria cultural*, Akal, España.

ideología para la permanencia de estructuras económicas y sociopolíticas. Igualmente, esta ideología se basa en una cultura de masas, plataforma operacional de la industria cultural, con la cual se configura parte de la subjetividad de los individuos.

Sin embargo, en contraposición a lo mencionado, Adorno elucubró sobre las posibilidades estéticas del arte de vanguardia como justa balanza ante la industria cultural. Si bien, esta última intenta permear el mundo con su lenguaje, vocabulario y sintaxis (Adorno: 1944:173), el arte de vanguardia buscaría dislocar los lenguajes establecidos y reformular los esquemas por medio de un juego de significaciones.

En esta dirección, tras desarrollar este proceso podemos acariciar la idea de un segundo momento o desplazamiento de la industria cultural hasta los terrenos del arte, donde se ha advertido, en términos de Walter Benjamin, su reproductibilidad técnica, y con ello la incidencia de caracteres de otro orden en el mundo propiamente artístico.

Es decir, para Benjamin, la reproductibilidad técnica del arte implica, no sólo la masificación del arte con los pros y contras que esto pueda traer, sino que la obra de arte misma pierda su carácter ritual y mágico comprendido como poder aurático.[3] De ahí que las fronteras de lo propiamente artístico se vean transgredidas por lo político, tecnológico, económico y social.

En este sentido, el arte ha sufrido una serie de cambios cuyas particularidades comenzaron a verse expresadas en la segunda mitad del siglo XX, etapa donde

[3] Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México.

comenzó a cobrar un sentido completamente diferente al que se había tenido hasta entonces: de ser visto como un detonador de belleza, es entendido como un dispositivo crítico sobre la condición socio histórica del ser humano.

A esta transición, Arthur Danto la comprende como el final del mundo del arte. Y por ello se refiere, no al entierro de la capacidad artística del ser humano, sino al cambio de una concepción estética inscrita en una historia del arte y sujeta a una filosofía del arte (Francisco Pérez en Danto:2005:12).

Si bien la teoría y reflexión de Danto abre la posibilidad de entender el arte en general desde su carácter intrínseco, su pensamiento contempla los altibajos históricos del ser humano. De este modo testimonia una ruptura conceptual y discursiva con la cual finaliza una forma única de facturar el arte y se inicia el arte contemporáneo o posthistórico a través de un replanteamiento filosófico sobre la idea de arte. (Francisco Pérez en Danto: 2005: 13).

Entretanto, la concepción de arte es liberada de su soporte físico y depositado en un envoltorio conceptual; cada vez más, el arte, avanza hacía una autoconciencia de sí mismo y en ese proceso se aleja del antiguo régimen del arte, donde este cumplía una función meramente estética. Por ello, Danto diría que “el arte sin la teoría no existe” y no se puede reducir únicamente a su apariencia y rasgos formales. (Jarque y Adorno en Danto: 2005:142).

Sin embargo, más allá de cierta claridad sobre el mundo del arte en cuanto a su definición y razón de ser, el arte, a la postre, ha generado confusiones del tipo qué

es, cuál es su propósito y función práctica y bajo qué normas se rige si es que existen tales.

Ante estas interrogantes podemos indicar que uno de los planteamientos primarios del arte en el presente, a diferencia de la mentalidad occidental pretérita, es la elaboración de cuestionamientos intelectuales sobre los sujetos y su entorno más allá de presunciones que impliquen un estudio sistemático de corte racionalista o empirista. Sobre este hecho Danto acota lo siguiente: “los problemas filosóficos surgen cuando ciertas distinciones no pueden ser expresadas o aclaradas a través de un análisis material, propio del método científico” (Ma. José Alcaraz León en Danto: 2005:74).

Con Danto, como punto de partida para un análisis teórico del arte, rescataríamos la necesidad de una reelaboración de la concepción estética del arte, ya que el hecho aislado de un estudio contemporáneo con base en una estética tradicional y moderna sólo desataría aberraciones conceptuales que distorsionan y reducen las posibilidades del arte.

En este sentido, nos atrevemos a decir que Danto invita a los interesados en el campo del arte y de la estética a emprender un ejercicio de nuevo aprendizaje, de revisión sobre lo que pudiera ser visto como un conocimiento categórico y autoritario, con el propósito de restituirle a aquel su valor, *in absentia,* simbólico y libre de aprehensión por un sistema supervisor. A propósito, para Adorno la idea del *concepto* es: “un instrumento de reducción de lo diferente a identidad, de lo múltiple

a unidad, de la experiencia incierta, abierta, a experiencia reglamentada" (Adorno en Danto: 2005: 135).

Para ello, se requiere de un sustento histórico y teórico del arte que dé pie a nuevas formas de conocimiento y promueva la práctica de la reflexión, la participación y el encuentro de experiencias intersubjetivas, en lugar de basarse únicamente en una disciplina mecanicista que objetiva y cuantifica la capacidad simbólica de los sujetos sociales, reduciéndola a un pensamiento lógico-causal. De acuerdo con una interpretación de Alfonso Castaño Piñán en el filósofo F. Schelling respecto de la tradición científica moderna menciona que, "el intento de explicar lo cualitativo partiendo exclusivamente de los cambios cuantitativos en el espacio no logró sofocar el anhelo, cada vez más intenso, de buscar más allá de los movimientos espaciales una realidad más profunda y de sentido inteligible" (Shelling en Cataño Piñán: 2014: 31).

De este modo, la urgencia de ampliar nuestros métodos de cognición se debe al intento de reglamentación social de la percepción común sobre lo ya establecido, puesto que esta última no se ejerce de forma natural e inmediata, sino que se le atribuye a una determinación histórica y cultural; Ludwing Wittgenstein afirma que: "la percepción ya no se concibe como un modo neutral de acceder al mundo, sino que en si misma está mediada por conceptos y pensamiento" (Ma José Alcaraz en Danto: 2005: 78).

A este respecto Horkhemier dice lo siguiente: "Los hechos que nos transmiten los sentidos se hallan socialmente prefigurados de dos maneras: a través del carácter

histórico del objeto percibido y del carácter histórico del órgano perceptivo. Ninguno de los dos es meramente natural, sino que se han formado a través de la actividad humana" (Horkheimer: 1937: en Wolf: 1987: 2005).

Estos conceptos y pensamiento de los que habla Wittgenstein comprenden estándares estéticos (y Danto diría narrativos) que bien podrían dejar de ser vigentes por motivo del desgaste histórico y la pérdida del sentido universal en un imaginario social desapegado mitológicamente debido al relato civilizatorio erigido como verdad.

Por esta razón, y retomando nuestro eje conductor, la aportación discursiva del performance al mundo del arte y al mundo en general como nueva forma de conocimiento, o así lo vieron sus practicantes en la segunda mitad del siglo XX, implicaría una propuesta teórica, práctica y pedagógica que podría poner de manifiesto el intercambio de sinergias que contribuyen al desarrollo de *formas sensibles de la experiencia* (Ranciére: 2010); del mismo modo, apelaría a una actividad exenta de ataduras academicistas debido a su origen anti institucional, la cual le provee cierto rasgo de autonomía estética como más adelante veremos.

Sin embargo, durante el proceso de emancipación conceptual del arte que puede ser leído como un mérito, el performance, al igual que otras expresiones artísticas, ha sido cooptado por fuerzas distintas a las religiosas que fueron en un inicio. Vicente Jarque menciona que, en el intento por desapegarse de un relato desgastado, el arte, "puede ser dictado desde el exterior, ya sea por la moda o la política, pero el dictado interno, por el pulso de su propia historia, es algo del

pasado”. No obstastante, nos hace entender que, mientras el arte sea apropiado por otros agentes, aun a sabiendas de su cambio de rumbo inminente, no carecerá de fundamento ya que contará con nuevas narrativas que lo sustenten. (Jarque: 1992:24).

Dicho lo cual, por medio del mundo del arte, es como también puede ser analizado el mundo de lo humano y puesto en cuestión en aspectos que no han sido abordados por las ciencias y los conocimientos positivistas desarrollados desde el siglo XVIII. De igual forma, el performance pretende infundir un sentido de actividad perceptiva, para pasar de un acto de “observador racional” a uno de “energías vitales integrales”. (Ranciére: 2010:12).

Sólo por medio de un pensamiento reflexivo y crítico, con respecto a los fenómenos contemporáneos y sus implicaciones, es posible sacar a la luz las falacias que la ideología reinante introduce al mundo con apoyo del instrumentalismo de la técnica en contra del arte[4]. Para ello es necesario realizar un estudio metodológico interdisciplinario enfocado en el desarrollo del poder simbólico del arte—su poética— como medio que se rehúsa a formar parte de la política reglamentaria del arte en tanto que busca incorporarse a la fantasía liberadora de la creatividad para la resignificación del proceso social tomando en cuenta la mirada colectiva.

[4] Acorde al pensamiento de Adorno de la industria cultural, la razón instrumental explota el espíritu del arte a través de la degradación del estilo, con el cual la existencia adquiere sentido. (Adorno: 175:1944).

Metodología

Como pudimos apreciar hasta ahora, este estudio tiene el objetivo de esgrimir las vicisitudes del arte del performance a través de dos de sus giros conceptuales más destacados durante el siglo pasado: la desestetización del Arte (A.Danto) y la pérdida del aura en la obra de arte debido a su reproductibilidad técnica (W. Benjamin) visualizada desde el desarrollo de la Industria cultural destacado por Adorno y Horkheimer.

Bajo este marco teórico referencial se intentará explicar, a través de una reconstrucción hermenéutica del arte, el comportamiento de este último tras su desconceptualización estética ubicada en la obra de Joseph Bueys: el performance, cuyo surgimiento pone de manifiesto la complejidad que ha adquirido, históricamente, el mundo del arte como expresión del mundo social.

En primera instancia, la experiencia social del arte ha dejado problemas planteados acerca de las dificultades que las prácticas artísticas encarnan en un régimen capitalista y pragmático así como la sujeción que tiene la sociedad contemporánea en términos económicos-creativos a causa de las lógicas decretadas por el orden político imperante a escala mundial.

Para ello utilizaremos el marco metodológico de John B. Thomspon, el cual se basa en el enfoque *hermenéutico profundo* utilizado previamente por teóricos como Paul Ricoeur y Hans-Georg Gadamer, cuya construcción analítica engloba tres momentos clave para ir más allá del efecto de realidad y ubicar sus causas y condicionantes sociales particulares (Thompson: 1993:304), que en este caso den

cuenta del origen de los estatutos simbólicos del arte y de su reconversión con la llegada del arte de vanguardia del S. XX, donde tiene cabida el performance, el cual se autoproclama movimiento artístico, cuyo discurso estético reviste formas desconocidas de facturar el arte, de ser exhibido y percibido como el dadaísmo en primero termino o el accionismo vienés, que transgrede los paradigmas morales.

El primer momento, el *análisis sociohistórico*, recrea los espacios contextuales políticos e institucionales, y su delimitación espacial y temporal, bajo los cuales se regula no solo la movilidad de los constructos simbólicos de la sociedad sino a los sujetos que la conforman por medio de estos:

> "las formas simbólicas no subsisten en el vacío: se producen, transmiten y reciben en condiciones sociales e históricas específicas. Aun las obras de arte que parecen eternas y universales se caracterizan por condiciones de producción, circulación y recepción, desde las relaciones de mecenazgo en la Florencia del siglo XVI hasta las salas de exhibición de las modernas galerías o museos de arte" (Thomson: 1993:308).

En este apartado, a grandes rasgos, se toma en cuenta la estructuración social por vía de la normativa institucional y la mediación política de los grupos de poder, a propósito de los *medios técnicos de inscripción y transmisión*, que configuran las convenciones interactivas del manto social (Thompson: 1993:310).

De este modo, a partir de la interpretación de los procesos sociales por medio de los cuales se analizan las diferenciaciones generales entre los diversos miembros de la sociedad, se puede llegar a una reflexión cuyo nivel de trascendencia social ponga a la luz las medidas implícitas y explicitas (Thompson: 1993: 312), que

codifican el *status quo* de los individuos y revelan sus modos de articulación bajo las técnicas de convivencia.

En este sentido, en el primer capítulo de esta investigación reuniremos las bases sociohistóricas donde la industria cultural, identificada por Adorno y Horkheimer, evidencia los tratamientos de reproducción, circulación y recepción de los productos culturales, formas simbólicas en Thompson, para confirmar la cohesión social intermediada por los aparatos institucionales que dictaminan parte sustancial de la narrativa social por medio de producciones imaginarias de sentido:

1. En esta dirección, intentaremos justificar los motivos para hacer uso de una teoría crítica cuya tradición, consideramos, mantiene un estado de vigencia hasta el día de hoy: sirve de fomento para la reivindicación del tejido social de un mundo cada vez más industrializado y deshumanizado por medio de una "reorganización racional de la sociedad capaz de superar la crisis de la razón" (Mauro Wolf: 1987:91).Por eso contextualizaremos la visión y análisis que sus principales exponentes presentaron casi como presagio sobre la reforma del capitalismo avanzado desde un enfoque estético y político para así atisbar el curso del arte.

2. Del mismo modo, en el segundo capítulo utilizaremos las elucubraciones teóricas de Walter Benjamin, y su conexión con el arte postindustrial, con la intención de reforzar nuestro aparato crítico que sirva de puente explicativo para describir el *status* del arte en el presente tras su reproducción técnica, y específicamente del performance como resignificación de los principios de

la teoría crítica llevados a la *praxis* como foro de análisis que somete a revisión los procesos teóricos para el desarrollo de una teoría crítica moderna con la cual se confronta la lógica de la industrialización en sus distintas facetas.

3. En otro apartado de nuestro segundo capítulo afrontaremos el recorrido histórico del performance como forma de manifestación característica de las vanguardias artísticas del siglo XX, cuyo interés prima en la apertura conceptual del arte; momento donde se entrelazan los lenguajes y surgen planteamientos del arte distintos a los del sistema antiguo y clásico de las artes a través de expresiones emergentes con demandas sociales y humanas en oposición a una visión totalizadora, uniforme y objetiva del arte.
4. En concordancia con la descripción de esta primera fase, es imprescindible el seguimiento de un segundo momento de la metodología profunda de Thompson: el *análisis formal o discursivo*, el cual apela directamente al objeto de estudio. “Establece la base de un tipo de análisis que tiene que ver directamente con la organización interna de las formas simbólicas con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales” (Thompson: 1993:312).
5. En el tercer capítulo, llevaremos a cabo dicho análisis formal o semiótico de los rasgos sensibles del performance *cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* del artista alemán Joseph Beuys a modo de descripción sobre la consistencia de un performance y su lectura estética como resistencia simbólica ante el modelo neoliberal ya bien entendido los pasajes sociohistóricos del arte y los estadios comerciales de la industria cultural.

Para ello expondremos el desarrollo de dicha obra y la manera en la que se articula por medio de sus elementos sígnicos para la interpretación de los diferentes niveles del mensaje que emite el artista en su número performático. Según Thompson, en este peldaño metodológico—ya habiendo revisado las demás secciones del método —se revela la posición ideológica del objeto de estudio, la pieza artística.

Finalmente, para concluir nuestro trabajo de investigación emprenderemos el tercer momento de nuestro enfoque hermenéutico basado en el esquema de Thompson, de *interpretación/reinterpretación.* En él nuestro recorrido analítico a través del análisis sociohistórico y el análisis formal, con respecto a temas abordados anteriormente por otros pensadores, cobrará un nuevo sentido de relevancia cuando se relaten las conexiones significativas y subjetivas que aportan una nueva perspectiva teórica en el universo del conocimiento.

Bajo este método, suministraremos al imaginario social, a la construcción histórica colectiva, nuestra propia experiencia traducida en pensamiento creativo, como si las anécdotas sociales y los detalles de nuestro interés — por ejemplo la transformación del concepto de obra de arte — sirvieran para exponer fragmentos de verdad a nuestro intelecto con los cuales reinterpretamos el mundo prescrito y le abonamos un comentario crítico a su objetividad (Thompson: 1993:318).

Para Thompson, el sentido último del *marco metodológico de la hermenéutica profunda* es develar el significado en función del ejercicio del poder depositado en las relaciones de dominación. Y con ello interpretar el trayecto de la ideología subyacente que configura las formas simbólicas y su circulación en el ámbito social

(Thompson: 1993:320). En este caso, nuestro objeto de análisis, el performance, nos proporcionará los recursos interpretativos para reconstruir un significado social del arte más allá de su designación en la cadena institucional y comercial.

Por ello nuestro objetivo central es tratar de mostrar como el performance tiene los recursos estéticos comparables a las artes tradicionales para enriquecer la idea de un arte heterogéneo, universal, plural y eterno cada vez más urgente en la sociedad moderna.

Por otro lado, nuestros objetivos particulares pretenden mostrar la plausibilidad del arte del performance como vinculador simbólico entre las entidades sociales con la finalidad de redimensionar las fuerzas colectivas en un contexto premeditadamente individual.

En compensación, se intentará identificar y diferenciar en términos generales las prácticas artísticas de las prácticas industriales que navegan con supuestos beneficios socioculturales cuyas políticas económicas suprimen las actividades artísticas que procuran la emancipación de la sociedad desde un nivel perceptivo mediante el análisis de caso del performance

Parte de nuestra meta es realizar una posible radiografía panorámica de la condición del performance en el presente y su permeabilidad en la época contemporánea, donde el capitalismo exacerbado, la exaltación del espectáculo y la mercantilización del arte son capaces de atravesar su armazón para integrarlo en su dinámica comercial.

Finalmente, para concluir este trabajo, se pretende demostrar la hipótesis de que el performance, a pesar de ser una expresión susceptible de ser apropiada por la Industria en sus diferentes modalidades, mantiene ciertas características contenidas en su naturaleza que lo dotan de cierta resistencia simbólica por sus propiedades flexibles, perecederas e inasibles que evaden su fetichización y personificación en el sistema mercantil global.

A lo largo de este trabajo algunos de los fundamentos de la teoría crítica nos orientarán por ser un método de aproximación para subrayar la importancia de la preservación del arte en una época donde las ideas creativas, las expresiones culturales y los intentos de modificación del sistema, son integrados y absorbidos por las fuerzas hegemónicas para fines comerciales y de control social.

Por ello, es de vital importancia, a través de una postura crítica, "la construcción analítica de los fenómenos y su referencia hacía las fuerzas sociales que la determinan". La teoría crítica tiene injerencia como una teoría social general donde la razón instrumental (tecnificación y dominio de la cultura) es enjuiciada por sus procedimientos para mantener el estado de las cosas (Wolf: 1996:91).

Por otro lado, la postura crítica, como teoría y práctica, penetra en el sentido prefigurado por los fenómenos supraestructurales de la cultura y del comportamiento de la sociedad contemporánea: los fenómenos estructurales instaurados por el capitalismo y la industrialización (Rusconi:1968:267en Wolf:1996: 92), con la tarea de desentrañar y acentuar los aspectos no tomados en cuenta en

el intento por objetivar y señalar sólo una parte del universo histórico y no comprender a este como un objeto integral y unitario.

Asimismo, la teoría crítica tiene como tarea desmitificar las prácticas analíticas de datos por medio de técnicas “imparciales” y “racionales” así como olvidar la tesis, como dice Adorno y Horkheimer, de la “estática y dinámica social que se manifiesta en la actividad científica” (1956:39), con la finalidad de recordarle a la sociedad su facultad y naturaleza indeterminada por las instituciones mediadoras:

> Los fines específicos de la teoría crítica son la organización de la vida en la que el destino de los individuos dependa no del azar y de la ciega necesidad de incontroladas relaciones económicas, sino de la programada realización de las posibilidades humanas (Marcuse: 1936:29 en Wolf: 1996:93).

1. INDUSTRIA CULTURAL: CONFIGURACIÓN SOCIAL DEL SENTIDO.

La racionalidad técnica o tecnológica cuyo principio falaz de ilustración caracteriza al periodo de modernidad[5], es desde la óptica de Adorno el modelo lógico operacional de la Industria cultural donde la actividad entre productores y consumidores establece una división social para el trabajo, el entretenimiento y la vida en su conjunto por vía del capital.

Asimismo dicha consideración, engloba, en términos generales, un escenario de ilusión que provoca un estado de confusión conceptual e indentitario entre lo público y lo privado, lo universal y lo particular, lo subjetivo y objetivo, lo genuino y lo ficticio, lo individual y lo social, etc. Bajo el control del monopolio, la instrumentalización de la cultura es la mejor arma de dominio ante los receptores o espectadores como estímulo totalizador y unificador de realidad. Sin embargo, esta ambigüedad es aprovechada por el performance para experimentar y aprender sobre el yo particular y social que no sabemos ejercer.

De este modo, la manipulación de la técnica en la Industria cultural propiciada por los consorcios mediáticos, "estandariza y pone en serie al ser humano al dirigir su consumo […] y pone a la sociedad contra sí misma al ser provocada por su propia necesidad": (Adorno: 1944:166).

Ciertamente, fue a principios del siglo XX que el cine y la radio fungieron como los medios más populares y retóricos de la industria cultural. A propósito Adorno decía

[5] En su libro "Dialéctica de la iluminismo", Adorno da cuenta de una falsa ilustración que gobierna al mundo moderno.

lo siguiente: “La radio democrática, convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras” (Adorno: 1944: 167).

No obstante, la manipulación social se basa no únicamente en el poder de la técnica por sí misma. Se le atribuye más ampliamente a la intermediación de la economía política, cuyos valores apropiados por el capitalismo, puestos a trabajar en forma de industria de mercancías, tienen su valía gracias a una normativa institucional, que difunde y organiza la ideología para la permanencia de las estructuras económicas y políticas.

En términos generales, la industria cultural, gravita en un sistema de redes interrelacionado que busca permear el comportamiento del público, guiando sus sentidos hacía estados sumisos de consciencia. La industria cultural intenta perpetuar estos estados y los integra en una mirada, en un filtro común de percepción universal, donde cualquier eventualidad imaginaria o rasgo de creatividad propia de los sujetos es afectado y redireccionado hacía una empresa e interés particular. .

En consecuencia, el poder de la obra de autor que se diferenciaba por auténtica y singular ahora es dictaminado por un sistema socioeconómico expansivo y controlador mientras más alcance tiene. Si antiguamente había una dignificación en el ser artístico de una persona que lo destacara en sociedad, con la llegada de la mercantilización intelectual este don es corrompido para fines ideológicos que vuelven al sujeto creativo un recurso capitalizable para la industria.

En este sentido, los bienes culturales se encuentran sometidos por los monopolios netamente comerciales para poder subsistir como tales; sirven a los agentes económicamente más poderosos para mantener un ala de compromiso social y *liberalismo cordial* que mantenga distanciados a los mecanismos de represión sofisticados.

Por esta razón, ejemplifica Adorno, una compañía radiofónica funciona gracias a la industria eléctrica y una empresa cinematográfica utiliza los recursos del banco que se los otorga. Es decir, los organismos públicos y privados se homologan con un mismo propósito y dan cuenta de la vida política que los cohesiona (Adorno: 1944:168). No obstante, esta simbiosis, entre lo técnico y discursivo da como resultado una hibridación que nutre la idea de arte que Adorno no vio en su momento más que por el lado negativo de la tecnificación.

Aparentemente, la conjunción del aparato técnico con los grupos empresariales divide los contendidos en secciones y clasificaciones para hacer ver la variedad de servicios que ofrece. Con esta habilidad, por un lado, atrapan y confieren a los usuarios ante dinámicas de organización social. Por otro lado, a través de la estetización de los objetos: el diseño y forma sobre las cosas que en principio sólo tienen un funcionamiento práctico, se hace creer que existe un cambio y diferencia como algo benéfico sobre lo que es siempre idéntico (Adorno en Wolf:1967:8).

Sólo se puede ser espontáneo sobre terrenos prefiguradamente contemplados a través de gráficas y estadísticas que mantienen a los individuos en estándares de consumo según los niveles socioeconómicos a los que pertenezcan; la competencia

en productos y posibilidades de elección por parte de los consumidores son construcciones artificiales para beneficios particulares (Adorno:1944 : 168).

En este rumbo, la individualidad es sustituida por una “pseudoindividualidad”: no existe una identidad propia sino una identidad dentro de una sociedad estandarizada por medio de la repetición o rutina introducida como natural donde no hay cabida para lo subjetivo o espontaneo (Adorno en Wolf : 1941:44).

Es decir, el individuo entre más único quiere ser más estereotipado se encuentra y entre más grande sea su necesidad de aceptación por una comunidad, más desvalorado y excluido se vuelve a causa de la ejecución de las técnicas y tecnologías mediadoras. Por ejemplo: cuando el sujeto quiere ser original, el sistema lo menosprecia y cuando quiere ser parte de algo, el sistema lo segrega haciéndolo parte de lo que le conviene.

De este modo, el mismo término de individuo ha sido obviado con el paso de los años hasta que recientemente se ha puesto en cuestión su contexto de invención y con ello su significado pragmático concomitante a la exaltación del estado liberal y la reforma del aparato económico y social impulsado por el sistema burgués, donde la individualidad no da paso a una genuina individuación debido a su funcionamiento instrumental (Adorno: 1944:200).

Estas conciliaciones arbitrarias, a su vez, provocan una confusión psicológica en el sujeto que problematizan su manera de ser en el entorno que lo rodea. A raíz de esto se pierde la capacidad de acontecimientos y cambios, hechos incalculables y posibilidades incidentales del mundo:

> El espectador no debe utilizar su cabeza: el producto prescribe todas las reacciones: no por su contacto objetivo, que se desmorona apenas se dirige a la facultad pensante, sino a través de señales. Cualquier conexión lógica, que requiera olfato intelectual, es escrupulosamente evitada: (Horkheimer- Adorno en Wolf: 1947:148).

La coproducción permanente de los medios de información masivos es patente mientras más categóricos son en sus contenidos multimedia y en sus concordancias técnicas. Al punto de sintetizar y pauperizar estéticamente las identidades de las imágenes, palabras y sonidos en un lenguaje práctico para su asimilación material en la realidad social. De este modo el lenguaje poético es intervenido por un lenguaje funcional y conceptualmente rígido.

Este hecho es demostrado por ejemplo, con la vulgarización del arte como la música y la literatura, donde su propio lenguaje es empobrecido al grado de perder su expresividad cuando se le quita la libertad y vida interior a cambio de condicionamientos y sujeciones para ser reconocido con fines de comercialización (Adorno en Wolf: 1941: 33:99).

En ese sentido, las artes como signo distintivo de la cultura, al entrar en el reino de la mercancía, pierden su valor simbólico y asumen un poder mercantil: en la práctica, la industria cultural se apropia del espíritu de los objetos y los configura en productos para su subsistencia (Adorno: 1944).

Asimismo, la industria cultural se encarga de compaginar diversos elementos emotivos, provenientes de universos poéticos y abstractos, en narrativas técnicas y superficiales de la realidad para aplicarlos contundentemente a los ritmos de trabajo

cotidiano. Los modelamientos convencionales surgen a partir de las reproducciones ficticias de sentido:

Los trabajadores, por su parte, pasan su tiempo libre en actividades que reflejan su propósito de vida, o sea su título en la cadena monopólica. Cuando no se encuentran en periodos de producción reafirman la necesidad de la industria en los momentos de esparcimiento. En este ir y venir se basa la aleación del ser humano frente a una ocupación infinita que nunca lo libera. (Adorno: 1944).

Por otro lado, la constante recreación de clichés y estereotipos en los productos mercantiles da la sensación de novedad y variedad en lo que es siempre igual (Adorno: 1944:170). Su objetivo es asentar su existencia como modelos de vida para identidades frágiles que requieren un mutuo reconocimiento psicológico entre sus iguales.

Para la industria cultural sólo importa el resultado y de lo que este se deriva: no importa el proceso ni el procedimiento como más adelante veremos en el Perofrmance. “se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez fue la portadora de la idea y fue liquidada con ésta” (Adorno: 1944: 170).

El detalle artístico, que durante mucho tiempo fue omitido y finalmente pudo lograr su emancipación, se encuentra nuevamente hostigado por la totalidad de la industria cultural; los componentes que consolidan a las obras de arte afirman su carácter expresivo y libre, mientras tanto, en la industria solo importa los efectos producidos por la obra o que de ella se desprenden y terminan sustituyéndola (Adorno: 1944:170). Es decir que el efecto creado por la técnica es verosímil en cuanto es

sistemático pero no demuestra tener relación con el proceso para llegar a ese resultado.

Para la industria, lo universal y lo particular se entienden de la misma forma. La compleja armonía de la obra de arte es caricaturizada en la industria cultural como una armonía pragmática para su fácil entendimiento del público: “En Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura”: (Adorno: 1944: 171).

Desde su magnificación en la producción sonora, Adorno atisbó en el cine su capacidad de identificación con la realidad al guiar ilusoriamente los sentidos perceptivos de los espectadores a través de la colaboración de los procesos técnicos de producción.

Si bien no podemos decir que los hacedores de mercancías culturales inducen a los individuos promedio hacía formas premeditadas de pensamiento que hacen recreaciones y construcciones estereotípicas proveídas psicológicamente como piensa Adorno (Adorno: 1944: 171). Sí podemos afirmar que cuentas con plataformas ideológicas que dirigen la mirada de gran parte de la sociedad.

Asimismo, dichas plataformas ideológicas acechan el sistema cognitivo de los seres humanos en forma de dispositivo moralista cuya red de trabajo distribuida en sectores atentan particularmente cada uno de los gustos, placeres, y deseos recreados por su mecanismo. Para cada ámbito de bienes de consumo existe una diversa gama de ofertas plausibles de ser adquiridas. La propuesta cultural propia de cada componente de la industria, tiene como intención abstraer y segmentar en productos las diversas manifestaciones culturales, que en consecuencia concentra

a los hombres en un estado de *reproducción simple del espíritu.* Tanto más se amplifica el consumo es cuanto más se simplifica el poder del recogimiento como lo entendía Benjamin: estar a solas con Dios (Benjamin: 50: 2015).

1.1 Tradición y falta de estilo

La continua búsqueda de efectos bajo los mismos métodos de la racionalidad técnica confirma su ideología y establece la relatoría de la industria cultural para regir los medios de información. De este modo, la tradición prevalece como estatuto de dominio sobre cualquier modificación que se le quisiera implementar al sistema de producción (Adorno: 1944: 173).

La *naturaleza* de la industria se afirma mientras más se borra la línea entre la imagen y la realidad: "la paradoja de la rutina disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural (Adorno: 1944: 173). Este despliegue secular de la Cultura advierte una nueva categoría de estilo: *un sistema de la no-cultura* o imperio del sinsentido.

Es decir, el estilo auténtico es desvirtuado como estilo artificial, provisto de una segunda naturaleza, y este mostrado con la naturalidad del primero. El estilo de la industria cultura es estar desprovisto de sí mismo (Adorno: 1944: 173). De ahí que Adorno y sus contemporáneos advirtieran la modernidad ilustrada como una suerte de espejismo de integridad.

La sutileza del condicionamiento técnico para asumirse como verdadera naturaleza atraviesa los mecanismos más sofisticados de violencia y coerción simbólica para

poder alcanzar los refinamientos y estándares estéticos comparables con una obra de arte (Adorno: 1944: 173). Mientras el uno intenta ajustar el idioma a sus fines por medio de un ejercicio lingüístico y pragmático, la otra insiste en honrar sus principios filosóficos existenciales de servir a la verdad.

Según Adorno, la industria cuenta con un lenguaje cotidiano o *idioma,* el cual funge como vinculador de la estructura social a propósito de su acreditación, requerimiento y permanencia del estado de las cosas. De este modo, las agencias monopólicas lo ponen en práctica con el interés de construir su propio lenguaje comercial: “La fama del especialista, en la que a veces se refugia un último resto de autonomía objetiva, entra en conflicto con la política comercial de la iglesia o de los grupos que producen la mercancía cultural” (Adorno: 1944:174).

La transgresión de los límites entre lo auténtico y lo estereotípico es la labor incesante de la industria cultural. Su misión es infundir y manipular a conveniencia propia los mitos de la verdad como axiomas inamovibles: la utilización del estilo para sus fines, y consecuentemente su aniquilación. En efecto, la ilusión de lo autónomo convertido en un artículo comercial provoca la subyugación del prójimo en búsqueda de identidad.

En la época de la monumentalidad industrial, cada pieza proveniente del mismo mecanismo que la genera es aglomerado y petrificado en un todo unido, cual monolito. No hay manera de suministrar algún elemento que la diversifique. Tampoco es su intencionalidad. Si no cumple con los propósitos impermutables para garantizar su inmortalidad no se aceptan sugerencias; el único estilo reconocible en

su sistema es la maniobra discursiva de diluir la espiral de violencia generada en forma de actividad filantrópica:

> El *estilo auténtico* se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio […] Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa (Adorno: 1944: 174-75).

De acuerdo con Adorno, el estilo no es únicamente razón de placer y dicha, como lo apreciaron los románticos, sino un problema y cuestionamiento filosófico depositado en la obra de arte misma. Es la faena inacabada de encontrar la personalidad. Gracias al estilo la existencia cobra sentido.

Tal es el propósito y fundamento de la obra de arte. Hurgar en lo más recóndito de su formalidad ahí donde la armonía realizada y la tradición devenida en estilo encubren el dolor y la irritación por la pérdida de apariencia, para así aspirar hacía un siguiente nivel, de emancipación. La verdadera obra de arte no tiene miedo a la derrota ya que es parte procesual hacía la identidad (Adorno: 1944:175).

Si para la industria cultural la idea de universalidad no es más que un disfraz de la totalidad en dirección hacia el totalitarismo, para el arte, el estilo se convierte en una unidad de expresión donde las formas estructurantes de sentido, léase el lenguaje musical, pictórico y verbal, consolidan el trayecto hacía una *verdadera universalidad* (Adorno: 1944: 175).

La explotación del espíritu a través de la degradación del estilo, hace de las *formas socialmente transmitidas* conductos por medio de los cuales se reduce la obra de

arte a un mero artífice sin fundamento teórico. De este modo, la promesa y costumbre de pensar la obra como pieza con la cual acaece la verdad se vuelve hipócrita y superflua al ser reducida a un simple juego dicotómico entre la forma y el contenido, el interior y exterior, la causa y el efecto. De acuerdo con Adorno el fracaso es necesario para develar la identidad:

> "Ella (la obra de arte) pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. En esta medida, la pretensión del arte es siempre ideológica. Sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento" (que da paso a la regeneración del ser) (Adorno: 1944:175).

Para la obra mediocre, representante de la industria cultural, la imitación hecha pasar como original ha sustituido a la verdadera identidad. El reducto de la tradición en supuesto estilo, desde su injerencia para la cultura de masas, ha servido de mando social al administrar el idealismo espiritual por medio de la barbarie estética (Adorno: 1944:175).

1.2 Ideología furtiva: uniformidad identitaria

De acuerdo con Adorno, la cultura vista desde una figura autoritaria ha estado siempre en contra de Cultura. Su neutralización en un estado uniforme de materia la ha llevado a terrenos desprovistos de fuerza y poder. La unificación delimitada como producción espiritual priva al ser humano de sus sentidos, de ahí la confrontación paradigmática entre diversidad y *cultura unitaria* (Adorno: 1944:176).

Es decir, son menores los intentos que logran esquivar las garras del capitalismo y evitar el embalaje y la etiquetación como mercancía “Rebelde[6]”. La resistencia o rasgo contracultural puede sobrevivir siempre y cuando sea parte integral del sistema comercial, que lo refuerce y magnifique en su espectro.

Entretanto, se pretende integrar todos aquellos proyectos magistrales desde el momento mismo de su elaboración para así, finalmente, explotarlos económicamente no bien puestos en marcha. Son las ideas originales, bien organizadas y plausibles de ser apresadas, la materia prima para los usos del monopolio (Adorno: 1944:176).

El libre tránsito de una situación económicamente desfavorable rumbo a una esfera social más elevada excepcionalmente se encuentra en un nivel utópico, porque se encuentra supeditado por la “libertad” del mercado en tanto sistema regulatorio de actividad rentable que tiene como escenario alternativo la fosa común e inexpugnable para aquellas personas subversivas.

Si bien los países tercermundistas tienen la capacidad de seguir el ritmo de los países más avanzados tecnológicamente, se debe en parte a la fundación de centros monopólicos en sus territorios que por consiguiente extienden sus formas de gobernabilidad al resto de la población a través del despliegue de sus referentes sociopolíticos . A mayor producción transnacional menor beneficio regional o local.

[6] En alusión a la serie de televisión mexicana producida por Televisa llamada Rebelde, la cual partía del espíritu indomable de los adolescentes con físicos atractivos cuyo éxito comercial estuvo presente en Latinoamérica aproximadamente por 10 años.

Por ello, la causa del *retraso cultural*, cómo lo han llamado los países industrialmente más fuertes con respecto a los países económicamente más débiles, se debe al abuso permanente de la fuerza y ley con instrumentalismos brutales, que desde la perspectiva hegemónica se han llevado a la práctica con fines civilizatorios para la aún primitiva especie humana.

En todo caso, las sociedades prefascistas fueron las más ávidamente desujetadas del aparato técnico que más tarde se consolidaría como monopolio cultural. Cada avance hacía la modernización marcaba la cuenta regresiva hacía la pérdida de la autonomía (Adorno: 1944:177).

Todavía, las instituciones educativas, como manantiales de conocimiento y legados patrimoniales, en Alemania opusieron una fracción de resistencia e independencia sobre lo aún sagrado e intransferible en valor de uso corriente. No se podía lucrar con lo incomercializable, aunque comenzaba a maquilarse la idea de su posibilidad. (Adorno: 1944:177).

De tal modo que el personaje creador, actualmente, cuenta con la dificultad de ser descalificado por el jurado dador de recompensa si no destina su trabajo al mundo comercial; se le exilia del reino de la realización promovido por el *establishment* y se le tacha de incompetencia en el domino de su técnica en tanto servicio fallido para la oferta pública.

Ya bien desarticulado el papel del sujeto pensante como posible agente modificador del circuito monopólico, el sistema industrial taladra con su ideología en un siguiente estrato social: las sociedades vulnerables a falta de conocimiento de causa, cuyo

anhelo por encontrar el tesoro perdido de la felicidad fomenta el deseo por la misma basura enajenante:

> Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario [...] La producción capitalista los encadena del tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece […] así hoy las masa engañadas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito (Adorno: 1944: 178).

Ante esta situación regulada, las posibilidades de exigir calidad en la oferta cultural impuesta son nulas. Y no hay razón para la existencia de tal moción, ya que el sistema se ha encargado de agotar exhaustivamente la competencia y la destreza e injustamente ha consensuado al cliché y al estereotipo como obras dignas al propagar la gloria apócrifa en cada una de sus expresiones.

Es así como el conformismo se ha proliferado y asentado en *la eterna repetición de lo mismo*. El estadio de la cultura de masas o mejor dicho el estadio liberal tardío es todo cuanto el mundo tiene la libertad de escoger lo que está predestinadamente para ser escogido: “consiste justamente en la exclusión de lo nuevo” (Adorno: 1944:179).

A propósito de este plan de acción, la colosal red transcultural mantiene lo comprobado como una fórmula maestra al remover lo no experimentado. Se asume como una rueda dinámica que en realidad gira en el mismo círculo, donde la eventualidad como deparadora de transformación no tiene lugar y la ciencia atestigua su ventaja al cumplir con la meta evocada por los datos numéricos:

> Los gigantes de las agencias culturales […] han depurado y racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo […] Las ideas se hallan escritas en el cielo de la cultura, en el que fueron ya dispuestas por Platón, una vez convertidas en entidades numéricas, más aún, en números, fijos e invariables (Adorno: 1944:179).

El argumento para el sistema tecnológico industrial es que la diversión ya existía desde antes de erigirse como centro de organización social, el cual cabalga con energía y se amista con las masas al darle una oportunidad de disfrutar una arte menos sofisticado y puritano, con la función especial de entretener, facturado para ser una experiencia justificada en el placer y el gozo.

El juego metafísico entre la pugna por el desvelamiento y la negatividad del arte, a expensas de una cultura que legitima la mentira y fomenta la tergiversación ética de los valores en la sociedad, promueve un estado de confusión que lleva por efecto y causa una ideología basada en la desubicación del sentido colectivo.

Esta nebulosa desdibuja los límites entre el arte, la diversión y la cultura al grado de subordinarlos en una masa amorfa aprehendida por la industria cultural. Ya no se trata del antiguo sometimiento por medio de la propaganda política, sino a través de la reproducción técnica a costa del sinsentido estereotipado (Adorno: 1944:180).

Sus productos industriales que debilitan las posibilidades de novedad al ser predestinadas por su diseño, gobiernan y seducen a la gente con la intención de tenerla a su merced. Sin embargo, cuando el usuario les asigna una función diversa a sus propósitos de existencia y pone en cuestión su sentido de realidad se debilita el estatuto y la supremacía con la que aquellos se introducen en el mundo.

Cuando la tendencia al absurdo conforma la lógica institutiva de la industria cultural, no existe una acción coherente con el resto de sus reiteraciones, y por lo tanto no hay una postura inteligible sobre el resto de contenidos que constituyen su mundo plástico y modelan el de la sociedad.

La razón instrumental, y en segundo término la razón tecnológica, reafirman la ausencia de la ilustración y la desviación del camino al *salir de lo oculto*[7]. Normalizar el sufrimiento y el dominio de la técnica en el quehacer cotidiano del hombre es parte de la intencionalidad de las agencias mediáticas y mercantiles.

No obstante, en contraposición, desritualizar las prácticas de ocio reduce los poderes activos del enajenamiento y oxida los soportes instrumentales con los cuales se ejecutan los procesos de control. El culto a la técnica y la primacía de su efecto han modificado la relación del hombre con sus creencias. En esta dirección es urgente ubicar ahí donde los dispositivos técnicos se interconecta para develar el truco de magia con el cual castigan, doblegan y condenan al supuesto beneficiario.

Por ello es imprescindible la toma de conciencia aunada a la cognición sobre el aparato técnico. Se ha dicho que la conquista de la técnica es la conquista del hombre sobre su entorno, pero aunque el conocimiento sobre cualesquier medio contribuya a la autogestión del ser no es concluyente cuando el interés por una habilidad cognitiva encaja con un sistema de redes de entretenimiento que dirige hasta al más apto para hacerlo un engranaje más del despotismo mercante

[7] Para Heidegger la técnica es el signo tangible para llegar a su esencia y salir de lo oculto, es decir hacer aparecer la verdad.

Tal es la presunción resolutiva de la estructura productora al llevar a un nivel máximo a la maquinaria y al punto de quiebre a su personal, de cuyos esfuerzos son siempre remplazables para la causa financiera. La supuesta detracción con la que se critica la brutalidad de la barbarie se subvenciona de la misma energía con que se jacta la marcha del desarrollo civilizatorio.

De este modo, la falaz promesa al soñador de alcanzar la gloría del paraíso en vida se desmorona con éxito cuanto más ambicioso es su arraigamiento al plano mundano de relaciones destructivas por menos realistas; gana el imaginario monopólico y quienes lo construyen cuando la intención última del arrendado es postrarse en un mundo imaginario, perdido de toda conexión sensible consigo mismo y con los demás.

Pero la industria comercial toma ventaja, no cuando el receptor queda absorto a sus contenidos, sino cuando la cultura es deformada por medio de su desconfiguración y ambivalencia. Por un lado es simplificada y relativizada en su cotidianeidad y por otro devaluada en su sentido espiritual y afectivo:

> Pero los últimos refugios de este virtuosismo sin alma, que representa a lo humano frente al mecanismo social, son despiadadamente liquidados por una razón planificadora que obliga a todo a declarar su significado y función para legitimarse. Ella hace desaparecer abajo lo que carece de sentido y de forma tan radical como arriba el sentido de las obras de arte (Adorno: 1944:188)

Si antiguamente la religión era el motor de la fe humana, en nuestros días esta empresa se ha secularizado en la industria del espectáculo, pero no en tanto sistema de creencias definido, sino terrenalmente cosificado; La producción de

sentido de existencia que antes era provisto particularmente por la iglesia, ahora es ideado por la mercancía de la diversión. Los valores instituidos expían de toda culpa al pecador y de ese modo la verdad subjetiva y personal es aniquilada por una verdad inquebrantable, objetual y objetivante.

En este paso, la identidad humana construida individualmente con base en la experiencia íntima de cada persona, es generalizada con un estatuto filial y una finalidad de estandarización. Según Adorno, existe una igualdad genérica en el peor uso del término. Para el monopolio todos son idénticos en tanto consumidores y trabajadores y nadie puede cambiar el destino que se le ha facilitado con respecto a su rol:

> En cuanto empleados, se les llama la atención sobre la organización racional y se le exhorta a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, en cambio, se les presenta a través de episodios humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido clasificado aún (Adorno: 1944: 191).

En esta misma contradicción sin mayor argumentación se basa el pensamiento del mercado ideológico: tanto en la vacuidad de la falsa complacencia proveída por la concreción de lo abstracto e inasible, como en la falta de comprobación donde se localiza su certeza. Cualquier tipo de lenguaje que no sea para reforzársele y objetivarle es víctima de su exclusión y espurio.

De ahí que lo verdaderamente importante para la publicidad, cuya función es darle vida al monopolio, es fortalecer la ideología de la falacia. La finalidad es más relevante que el proceso para llegar a ella, el cual es escondido mientras más rápido

se escenifica la resolución del conflicto aludido, aunque jamás se pueda constatar su remedio. Como ejemplo, la representación de un dolor de muelas en un comercial y su mitigación instantánea, sin comprobación, con algún fármaco industrial.

Para la industria cultural la finalidad se traduce, no en el cumplimento de la pasión humana, sino en la continuación del *rating* traducido en ganancias monetarias. Ya sea en la presentación de un estruendo social, en la confrontación de un equipo de futbol con otro o en la secuela de una película de acción, su intención es sostener activamente una narrativa enajenante.

La supeditación de la incógnita a la revelación del objeto de interés público tiende a dotar de frivolidad su enunciación discursiva erigiendo un bloqueo al paso de conocimiento frente al problema suscitado. Ponderar el relato eternamente antes de zanjar su apuro hace perder de vista la causa que se buscaba en un inicio y por decirlo de una manera, se finca un laberinto que priva el sentido hacía el saber.

Por su parte, el enaltecimiento hacía la monotonía se divulga desde la industria mediática. Ésta desacredita el mundo que modela para adjudicarse el sentido de realidad y verdad que a su vez difama todo el tiempo y lo vuelve objeto de burla. En este sentido, impregna una moral afligida por el aparato ideológico que la solidifica: “Sano es aquello que se repite, el ciclo, tanto en la naturaleza como en la industria” (Adorno: 1944:193).

Mientras tanto, el artefacto de control ideológico, entendido siempre como instrumento de poder, se encubre en forma de componente orgánico. De este modo se mimetiza en el universo sensible del ser humano, cuya asimilación social ciega su afiliación genealógica a un deber ser y a su representación teledirigida en

estereotipos. En concreto, la realidad, o aquello comprendido como realidad, no es un punto de partida natural sino lo permanentemente configurable por leyes y convenios estipulados en nombre de la creación aunque plausibles de modificarse en todo momento:

> La nueva ideología tiene al mundo en cuanto tal como objeto. Ella adopta el culto del hecho en cuanto se limita a elevar la mala realidad, mediante la exposición más exacta posible, al reino de los hechos. Mediante esta transposición, la realidad misma se convierte en sucedáneo del sentido y del derecho (Adorno: 1944:193).

De este modo, la maquinaria del poder refracta la imposibilidad de apertura en los modos de conceptualización constituidos únicamente por la iniciativa monopolística, donde la apropiación de las técnicas de reproducción socialmente fomentas para la secularización de la industria poco puede hacer; el capital humano, como el insumo natural, pacta sin su aprobación con los propósitos expansivos del abuso de su propia explotación.

En este lineamiento, cuando se piensa en el concepto de *sociedad liberal* originado en el siglo XIX, en un sentido amplio, se descifra como libertad formada por las instituciones en detrimento de los sujetos, que eufemísticamente se podría entender como libertad cabal o ideal para la sociedad. Por su parte, El liberalismo, en su innovación, no fue la decisión heredada de la democracia burguesa de garantizar el no rendir cuentas a nadie, sino el ejercicio del liberar nuevas formas imperceptibles de control estatal arraigadas hasta nuestra época.

La deuda moral que tenía el hombre con Dios en otros tiempos, sin derecho a réplica y por defecto desde su nacimiento, es el mismo adeudo que se ha alterado en una

disculpa hacía el monopolio. De ahí el comienzo de su mentalidad marginada por sus deberes y obligaciones con respecto al nuevo compromiso espiritual: la industria cultural. La estructura económica, recibida de la revolución industrial, al hacerse palpable pone en práctica la facilidad con la que puede remplazar al sujeto productor en la fábrica y en la vida misma:

> "Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son, en verdad, los alimentados" […] en el liberalismo el pobre pasaba por holgazán, hoy resulta automáticamente sospechoso" (Adorno: 1944:195).

Por ejemplo, los centros mediáticos, como la fundación para drogadictos, le dan una nueva esperanza de vida al enfermo a expensas de asumirse como tal para recibir ayuda profesional. Cualquiera que sea su dolencia habrá un elixir que lo traiga al mundo de la producción. La solidaridad evocada por la figura del Estado pone de manifiesto el servicio social ante la red clientelar en términos de asistencialismo: relaciones basadas entre la dependencia de los socorridos y las autoridades auxiliares, que amparan a los afectados mientras codifica normativamente sus cuerpos.

En esta medida, la ideología conserva la cualidad del *phatos* como parámetro político para justificar el mundo que lo demanda. Si la trivialidad es excedida por el divertimiento se le agrega un poco de tragedia para tornarlo serio. Pero si la realidad es muy cruda siempre habrá un programa humorístico que la matice para hacerla consumible por los espectadores (Adorno: 1944:196).

De esta forma, se le asigna a la intromisión de la reproducción del ser humano, a través de la presentación del consumo mediático, la apreciación de una realidad lisa y prominente al complementarse con dosis de sufrimiento para la comprensión de la vida. Si bien, en otros tiempos, la tragedia servía para escapar a la amenaza mítica, a la fecha es puesta al servicio del destino programado por la industria (Adorno: 1944:196).

Dicho de otra manera, el *trust* cultural utiliza a la tragedia como herramienta de adiestramiento y suministro de aflicción eterna contra la sociedad. El estado rutinario bajo el que esta vive le ayuda a constatar su permanencia en el mundo aunque de forma degradante y por consiguiente apática. De ahí su indiferencia con el mundo y con la comunidad: "El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonar el poder colectivo del que está harto" (Adorno: 1944:197).

En términos concretos, gracias al uso moderno de la tragedia, la civilización se vuelve intransigente al concebir valores de tolerancia en la vileza humana, o la desmoralización y represión como justa medida para el sentido de la existencia:

> El cine trágico se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral. Las masas moralizadas por la existencia bajo la coerción del sistema, que demuestran estar civilizadas sólo en comportamientos automáticos y forzados que dejan translucir por doquier la rebeldía y furor, deben ser disciplinadas por el espectáculo de la vida y por el comportamiento ejemplar de las víctimas (Adorno:1944:197).

Por si esto fuera poco, a partir de la imposibilidad de comprensión y adaptación a la estructura monopólica surge la frustración y el desgaste físico y mental de quienes insisten en pertenecer y servir a un mercado incoherente; ante la falta de evidencia

sobre la existencia del problema, sólo se puede disipar el espiral de caos poniendo a la luz el fundamento del acto, cuyo verdadero avance acaece siempre y cuando exista un reto por superar.

La idea optimista de la multitud por la búsqueda de honor y el cambio social es desplazada por un pensamiento colectivo igualitariamente conformista. Mientras la dignidad yace quebrantada en el piso, la pena se vuelve el código de comunicación donde se refugian unos con otros. Así es cómo se fija una ideología del pesimismo y la derrota.

Entretanto, lo propiamente humano del ser humano, inmerso en el culto a la personalidad, es saberse fraccionable, reconstituible e insuficiente por el implante psicológico del mundo artificial, y así pulirse con sus valores comerciales, cuyas proposiciones resolutivas configuran identidades líquidas desembocadas en construcciones ficticias de sentido.

No fortuitamente se ha exacerbado, desde hace tiempo, el afán por el perfeccionamiento y la corrección de la naturaleza humana a través de la presencia de un régimen reglamentado, cuyos fines morales han gobernado exhaustivamente las capacidades del organismo humano por medio de un pensamiento racional instrumentalista.

1.3 La industria cultural en el arrebato estético el arte.

Si antiguamente el ser humano estuvo convencido de otorgar su misticismo a la religión, hoy lo hace ofrendándolo al mercado. Aceptar una condición deficiente e

inacabada del ser ha sido la tarea retórica de la falsa universalidad, para así ser abastecida por el espíritu de la verdadera cultura y el arte civilizatorio de la modernidad, y de este modo paliar su necesidad ceremonial por medio del objeto artístico:

> Lo nuevo no es él mismo; la fascinación de la novedad radica en el hecho de que él se reconozca hoy expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo […] Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad por el mero hecho de seguir su propia ley, han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías (Adorno: 1944: 202).

De tal suerte que, la administración y control del cacicazgo desde tiempos inmemoriales ha fundido las fuerzas de la mercancía y el arte en un binomio indisoluble que impacta al segundo de forma intrínseca al grado de poner su libertad en función de una relación maquiavélica entre medios y fines, que por consiguiente, consolida un efecto de realidad bajo un nuevo modo de vivir el arte con la llegada de su masificación.

Por su parte, sólo el arte burgués ha sido autónomo desde su comienzo al autofinanciarse a sí mismo, aunque tampoco pudo librarse de la tensión entre arte y mercancía, la cual desde la mirada de Adorno, le concede cierto rasgo de hipocresía en su condición al constatar la *liquidación social del arte* que lo conforma: “Víctimas de la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción” (Adorno: 1944: 202).

En consecuencia, la belleza *per se*, o la *estética idealista*[8] de la que habla Adorno, ha sido transgredida desde entonces al ser viciada y contemplada como un receptáculo de alienación social. En este ámbito, el recurso estético del arte difundido a partir de su carácter político modifica las relaciones económicas vinculatorias instituidas en valores sociales.

Sin embargo, es gracias a la futilidad del recogimiento producido por la actividad artística y la contemplación estética de la vida la razón por la cual la lógica funcionalista del mercado no ha logrado franquear las barreras de la transparencia e inmaterialidad ante sus ritos sacrificiales de comercio.

Si bien para Adorno el arte es, en cierto sentido, un material inmanentemente conquistador de categorías económicas debido a su poder estético, también cumple con nociones de lucha propias de un espacio de resistencia, donde los conceptos se difuminan para volverse foro de imaginerías y vibraciones simbólicas.

No obstante, la necesidad orgánica del arte, en tanto que alimento espiritual para la existencia humana, ya bien cubiertas las necesidades básicas, ha pasado de ser un valor de uso a ser una entidad capitalizable por el utilitarismo simbólico. En este sentido la industria se ha aprovechado de la permisibilidad de la institución para lucrar con el conocimiento. “Todo tiene valor sólo en la medida en que se puede intercambiar, no por el hecho de ser algo en sí mismo (Adorno: 1944: 203).

De este modo, el interés en el arte para sus promotores comerciales no se basa en el arte por el arte como saber humano, sino en sus capacidades discursivas para

[4] Para Adorno este término alude a lo que él denomina una “finalidad sin fin”, cuya actividad, en el marco de capitalismo, se modifica a partir de una variable económica.

hacer llegar sus mensajes publicitarios. Si en algún momento la pieza de arte fue el pretexto para la emisión de anuncios mercantiles, ahora sirve como apoyo emotivo y estilístico en el discurso de un comercial. Como muestra, la música clásica para el lanzamiento de nueva línea de automóviles o de productos de belleza.

En cada anuncio, se le ofrece al público no un artículo para facilitarle la vida sino un complemento que lo reanima como sociedad normada: “Al incorporar totalmente los productos culturales a la esfera de la mercancía, la radio renuncia a colocar como mercancía sus productos culturales” (Adorno: 1944: 204).

En otras palabras, es propio de los medios de información la aprehensión y codificación de la producción de objetos en bienes domesticables para fijar la dinámica social de una vez y para siempre: mientras unos cuantos producen artículos en serie, el resto se encargan de consumirlos y agotarlos como lo advierten los voceros mediáticos, en calidad de recursos culturales para fines *liberales*.

Lo mismo pasa con el arte a la hora de ser utilizado como moneda corriente. Por un lado se desgasta en cada transacción sin haber cumplido sus propósitos ceremoniales hasta desmoronarse físicamente por completo. Por otro lado, como proyecto genuino pierde su identidad al adherirse, cual disfraz, a los ideales de la industria.

Después de todo, la subordinación estética del arte por la vía económica del mercado corroe sus principios y finalidades cultuales de dos maneras:

1.- El objeto artístico es devaluado en términos monetarios en tanto objeto cotidiano, y por ello prescindible en la sociedad. Es decir, mientras más público se

vuelve más distanciado se encuentra de sus motivos espirituales y místicos con los que fue realizado. (Adorno: 1944: 205).

2.- El objeto artístico, al formar parte de la cultura de masas y ser desprovisto de sus atributos rituales y sobrehumanos, es sobajado con el título de trivialidad aberrante por no cumplir con la promesa soberana de liberar al hombre de su castigo divino y en oposición, de ser inútil ante el sufrimiento colectivo.

Es entonces cuando la cultura penetrada por el argot publicitario se hermana con la sociedad en la modalidad más vil: el monopolio. “La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad” (Adorno: 1944: 206).

Al fin y al cabo la cultura como el arte, sufren la conmoción y la sensación de arrebato por parte del régimen simbólico al perder su libertad de intercambio y su integridad glorificante. De modo que ambas subsisten en estado de mercancías para nutrir al monopolio cultural.

Si bien en un pasado había un mayor rango en igualdad de oportunidades que encaminaban a la sociedad a un mercado más libre, hoy en día esta sociedad se ve descrita por un corporativismo rampante que controla y cerca la competencia del mercado de una manera recursiva y prepotente. (Adorno: 1944: 207).

De tal modo que la técnica, la tecnología y la economía se funden en un solo bloque para formar un castillo comercial convertido en lo que hoy en día conocemos como sociedad del espectáculo, cuyo fundamento descansa en un discurso tácito: el de

las imágenes como presentaciones de realidad, donde la lingüística queda sintetizada en mera tecnología ideológica que desata un mundo de la pseudoconcreción[9].

2. Consideraciones teóricas de Benjamin para la descripción estética del performance

El siglo XX se caracterizó por ser un periodo de fluctuación y reconfiguración social de sentido en su más amplia acepción. En él surgieron dificultades heredadas de la revolución industrial que dieron inicio a una postura crítica de pensamiento dedicada a cuestionar las pruebas de los logros de la razón que había obtenido hasta entonces la humanidad y con ello objetar sus procesos históricos.

En este sentido, los conflictos civilizatorios acaecidos originaron un cambio paradigmático en las prácticas científicas, tecnológicas y artísticas, cuya condensación tuvo determinación en el campo de lo social. Asimismo, dichas vicisitudes tuvieron modificaciones políticas y humanísticas que repercutieron en la mirada individual y colectiva, y a grandes rasgos afectaron la relación entre sociedad y mundo.

Es en este intersticio teórico donde tiene lugar el razonamiento filosófico de Walter Benjamin, quien interioriza y advierte los altibajos de una época en la que el curso de la civilización y su más próximo asentamiento, la segunda guerra mundial, se

[9] Karel kosik, en su libro *Dialéctica de lo concreto* hace uso de este término refiriéndose a un mundo de la apariencia e ilusión construido por el capitalismo de los medios

encuentra gestándose a causa de las diferencias sociales mientras que “las conquistas de la técnica”, como expresaría Bolivar Echeverría, se ciernen en el contexto humano.

Para Benjamin, los reajustes del mundo de lo social y del mundo del arte se encuentran imbricándose uno sobre otro constantemente; su aportación intelectual es en sí misma un punto de partida para pensar lo político, no únicamente desde la teoría social, sino desde la trinchera de la teoría del arte. Dos imaginarios aparentemente heterogéneos son puestos en una misma dirección que apunta hacía una percepción alternativa de la realidad.

En esta dirección, el filósofo repara en la obra de arte la sustancia significativa para comprender el arte de vanguardia y su movilidad en el ámbito de lo político de su periodo. En su ensayo *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* destaca la llegada de un momento histórico sin precedente alguno: la transformación, no sólo de los procesos de producción artísticos, sino del concepto mismo de arte como consecuencia de estos procedimientos técnicos que trascienden en el mundo simbólico del ser humano.

Ante este acontecimiento, y visto desde una antropología histórica del arte, Benjamin ubica la transposición del valor aurático del arte, su valor cultual, místico y ceremonial que se tenía desde antiguas civilizaciones, en un arte profano con un valor exhibitivo o estético donde impera la vivencia pagana del objeto artístico como nueva modalidad de su naturaleza.

Esta metamorfosis, vislumbrada por Benjamin desde la óptica del arte, implica una distinción entre quienes producen y viven el arte como un acto mágico y simbólico y quienes lo consumen y ven como un objeto que desata una subordinación estética, la cual atribuye una nueva cualidad al objeto artístico, “no basada en su antigua concepción sobrenatural y de culto, sino apelando su objetividad consustancial y propiamente específica” (Echeverría en Benjamin: 2003:13).

De este modo, la superposición estética en el arte sobre su carácter mítico-ritual, en principio, supone una encrucijada que a la fecha problematiza su existencia: el arte mientras más se libera de su concepción metafísica y de su normativa de representación, más reglamentado e intervenido se encuentra por las instituciones y sistemas de las artes tras su valor de exhibición.

Por ello, resalta Bolívar Echeverría secundando a Benjamin, la emancipación del arte se encuentra en forma transitoria y parcial, “estaría entre el *status* arcaico de sometimiento a la obra de culto y el *status* futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano” (Echeverría en Benjamin: 2003:14).

Bajo este precepto podemos dilucidar que el valor de la obra de arte no sólo se encuentra en una relación coyuntural oscilante entre su valor de culto y su valor exhibitivo al ser mediado por el régimen universal de las artes, sino que la supuesta independencia que Benjamin había vislumbrado en el arte fue una ventana de acceso por la cual se filtró la insignia institucional hasta alcanzar un sitio comercial con rasgos políticos.

Aquí es cuando cobra mayor relevancia nuestro estudio. Es en la escisión entre el valor cultual y el valor exhibitivo de la obra de arte donde surge una nueva categoría de valor artístico y el terreno preliminar para un arte ilimitado y más cercano a la a la vida como lo es el *performance*. De este modo surge una posibilidad de reconstrucción de los valores humanos ante la maquinaria instrumental del mundo tecno-científico.

El principio de esta nueva categoría implica una serie de discusiones que vale la pena resaltar para comprender el brinco cualitativo que ha dado el arte desde su concepción sagrada hasta su apertura estético política por vía de su reproducción donde el performance tiene cabida como resistencia simbólica ante el diseño de las sociedades industrializadas de las últimas décadas.

2.1 Politización del arte

De acuerdo a lo dicho previamente, la obra artística ,en virtud de su exhibición, ha sido supeditada a la fecha por el mercado del arte como una nueva ramificación del régimen artístico, cuya jurisdicción de su dominio antiguamente le fue otorgada al "aura", entendiendo esta última como "el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar" (Wiggershaus: 224 en Echeverría: 2003:15); es decir, aquella representación divina próxima al hombre unificada y concretada por la obra de arte en un ritual:

> El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad, singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside

> en que fue el lugar en que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente y al que es posible acercarse mediante un ritual determinado (Echeverría en Benejamin: 2003:16).

De tal forma que, con la llegada del arte laico se produce una apertura estético-conceptual investida por las vanguardias artísticas del siglo XX cuyo propósito, en última instancia, es la emancipación de la sociedad sometida por el sistema industrial (Echeverría en Benjamin: 2003:19).

Pero dicho arte no provisto como un vehículo revolucionario, sino como una marca revolucionaria inherente al nacimiento del nuevo arte: mundano, postaurático y masivo gracias a su reproducción técnica, la cual provee una nueva forma de facturarlo y observarlo, ya no con su carácter mágico religioso, sino político. (Echeverría en Benjamin: 2003: 22).

Esta nueva modalidad del arte amplía y complejiza aún más su campo de incidencia; la estética, de ser un depositario con un papel pasivo y sumiso ante el arte eclesiástico, detona su actividad y se asume como un sujeto orgánico en el mundo de lo sensible y de lo humano. De este modo, encarna un rostro en un nueva era social de fuerzas comerciales y políticas que demandan su primacía en el mundo.

De modo que el objeto artístico, en tanto referente de humanidad y representación social, cobra un sentido de significación desconocido hasta ese momento: su carácter sacro se seculariza hasta llegar a ser un bien comercial. Ahí se finca un nuevo comportamiento ético del arte, profanado por los inicios de la producción y

reproducción del arte para las masas que para Benjamin es un momento clave para la formulación de un arte nuevo, intermediado.

Entretanto, más allá de su doctrina religiosa, el arte se redimensiona en tanto objeto histórico y soporte simbólico, cuyos valores ontológicos concernientes a la especie humana súbitamente provocan interés en los nuevos medios productores de sentido: el recinto museístico y la industria de la belleza. Así arriba una nueva faceta de su institucionalización, que trae como efecto una mutación en la experiencia estética del arte, la cual posiciona a los seres en un escenario político distinto:

Por un lado, la transición del poder artístico de un régimen a otro, en términos estéticos, ejerce un reacomodo social basado en una estandarización moral de los individuos, cuya función es la de perpetuar comportamientos morales y formas de pensar a través de las representaciones sensibles aprendidas por las masas y reproducidas por ellas mismas (Benjamin: 2003: 215).

Por otro lado, la reproducción de los valores y el enjuiciamiento moral del que habla Benjamin no es lo único que se propaga, sino también las posibilidades de su abolición; mientras los métodos instrumentales se apoderan de la subjetividad del hombre y monopolizan la actividad artística por medio de las acciones institucionales, existe una prolongación de valores poéticos puestos al alcance del público gracias a una segunda faceta de la reproducción técnica de la cultura.

En otras palabras, la producción en serie del atributo simbólico del ser humano no sólo es responsable en gran medida de modelar el comportamiento de este y

volverlo consumidor de su esencia, naturaleza y pasado, sino también se encarga de ponerlo en contacto directo con el poder estético del arte.

Si bien antiguamente, una particularidad de la obra de arte era la experiencia sensorial restringida solamente para personas privilegiadas, con la llegada de su masificación ahora es posible llevarla al mundo en general y a otros tiempos alejados de su momento de creación aunque no propiamente de manera primigenia, sino como reproducción. De este modo, podemos en la actualidad podemos entender que la genuinidad de la obra se debe en parte a su escenificación como lo es el cine.

De acuerdo con Benjamin, la reproducción de la obra de arte tiene como resultado el desgaste de su autenticidad, *su aquí y ahora.* Sin embargo, menciona, es gracias a la copia que el original se asume como tal, jerárquico. Es decir, que el modelo, el objeto original, se proclama así mismo en función de su reproducción y no al revés. La causalidad se encuentra después de su efecto, con el cual puede ser descrita y reforzada la primera (Benjamín: 2003:43).

En términos estéticos, la reproducción rompe con la linealidad del sentido de la obra y trae como resultado una nueva función e interpretación en la referencia reproducida. De este modo surge una discusión que debe tomarse en cuenta: por una parte, la quintaesencia de la obra, su carácter de testimonio histórico, y su soporte material quedan supeditados por la reproducción (Benjamín: 2003: 44).

Empero, por otra parte, el cortocircuito originado en la transmisión de sentido de la obra a causa de su reproducción marca la pauta hacía la construcción de un nuevo

fundamento del arte. No basado en su carácter evangelizador y de sometimiento cultual, sino abierto a nuevas lecturas y narrativas sociales apoyadas en la experiencia de la población más no en el discurso mítico de control social.

Con el advenimiento de otros tiempos, las ideas del arte recuperan múltiples significaciones que apuntalan hacía una comprensión distinta de la materialidad por parte de las generaciones posteriores a la decadencia del aura, cuya garantía histórica pierde confiabilidad como convencionalismo social ante la aparición de las reproducciones culturales (Benjamin: 2003: 46).

Por lo tanto, para las sociedades modernas, el facsímil del objeto cultural muestra una nueva autoridad en el mundo de lo visible y de lo palpable. Dota de una sensación indiferenciada con respecto al objeto genuino para así olvidar a este e integrar a aquel a la vida cotidiana con nuevas utilidades (Benjamin: 2003: 47).

Por otro lado, cuando pareciera que el arte pierde autonomía al abandonar su facultad ritual y religiosa, con la reproducción se asigna su propia especificidad y se proliferan las posibilidades de su inmediación de manera multidireccional: debido a sus concepciones sagradas el arte estuvo mucho tiempo bajo el dominio de las prácticas rituales, pero tras su liberación conceptual se revaloraron las cualidades exclusivas de su inherencia (Benjamin: 2003:50).

En este tenor, cobra relevancia el valor exhibitivo del arte, que no alude únicamente a su institucionalización y reglamentación; su fuerza estética va más allá de la mirada del espectador, en ella habitan posibilidades abiertas de intromisión artística como formas de acontecimiento, interpretación y acción para la construcción social

del sentido, donde la actividad común del hombre salvaguarda, al tiempo que reconstruye, el valor estético del arte.

Por lo tanto, se genera una dialectización en el arte. En la pérdida de su potencia ritual se gestan las premisas *conditio sine qua non* de su propia existencia, las cuales lo catapultan hacía usos y costumbres de orden distinto. De este modo la expresión del arte se presenta con nuevas facciones que procuran maneras desconocidas de interpelación con el sujeto. Una de estas manifestaciones lleva por nombre *performance*, el cual vale la pena resaltar ya que por sus especificidades estéticas, inscritas en el ámbito social, contribuyen en la formulación de un relato actual del arte.

2.2 El performance: historia y desarrollo

El periodo modernista del siglo XX, en conjunto con el pensamiento crítico de esta época, se caracterizó por albergar manifestaciones del arte que trataron de reivindicar las prácticas artísticas desdeñadas por el sistema clásico de las artes al ser consideradas informales, para posteriormente replantear las ideas de lo artístico, lo social y sus alcances políticos:

Así surgen designios divergentes del arte en contestación a la sacralización de la belleza convencional y al formalismo autoritario del mundo progresista. Uno de estos agentes de cambio lo encontramos desde sus primeros atisbos en el arte de vanguardia también conocido como movimiento *avantgarde,* que apela a los ismos modernistas del arte (expresionismo, surrealismo, cubismo, futurismo, dadaísmo,

etc.), los cuales se erigen como entidades críticas ante la era moderna no resuelta donde el proceso artístico y analítico posibilitan su proliferación más que la finalidad de los objetos estéticos.

Dicho arte crítico, pone en cuestión el racionalismo como un método para revisar el arte, y la ciencia, dentro de su contexto histórico. Si por ejemplo, para el naturalista y el impresionista lo importante es la contemplación de la realidad desde el exterior del sujeto, para el expresionista el dictado de la vida se lleva a cabo desde el interior, la autoreferencialidad (Josefina Alcázar en Mario de Micheli: 2014:23).

Lo mismo para el surrealismo, donde prima el carácter simbólico del arte más allá de su condición figurativa. Con la teoría en boga de la *interpretación de los sueños* efectuada por el psicoanalista S. Freud se pone en tela de juicio el sentido retiniano que había gobernado hasta finales del S. XIX el pensamiento occidental y de este modo se considera en primer plano el aspecto irracional e inconsciente del ser.

Poco a poco los valores decimonónicos son puestos bajo la lupa por cada uno de los movimientos modernistas del arte del siglo XX, donde la reflexión, la expansión de la consciencia y el rechazo de realidad social construida hasta ese momento generan una ruptura sobre el sentido de verdad que existía. Tal es el caso del dadaísmo que empieza a transgredir los géneros literarios y artísticos buscando una experiencia artística más abierta entendiendo que tanto el arte como el espíritu nunca deben ser aprisionados (Alcázar: 2014: 20).

“Es así como surge la poesías dibujadas, el fotomontaje, los poemas fonéticos, el collage, etc. Esta voluntad del dadaísmo por quebrar las líneas divisoras que

separan las artes dejó una huella definitiva en el arte del siglo XX y acabó convirtiéndose en una de las características que identificarían al arte actual" (Alcázar: 2014: 22).

De este modo, en los años cincuenta, se configuran las expresiones heterogéneas e híbridas donde el precursor del performance, el *happening* tiene lugar. Del entrecruzamiento del arte con la vida, de la crisis del arte retiniano, de la conquista del arte conceptual sobre el objeto artístico emerge un arte nuevo. "Al abolir la obra de arte se elimina la preocupación por el estilo, la calidad, y la permanencia, modalidades en el arte tradicional fetichizado" (Alcázar: 2014:36).

En esa linealidad, el adelanto del pensamiento que va del arte materialista concretado al arte producido como acontecimiento, los *happenings* se valen de actos de jugar con distintas disciplinas desde lo pictórico, literario e instrumental a hasta lo teatral y dancístico. Uno de sus más grandes exponentes fue sin duda Jackson Pollock que con sus *action painting* da cuenta de la importancia de pintar con la energía de todo el cuerpo y la mente. "Dijo que el arte tiene que expresar sentimiento, porque para reproducir las cosas ya lo hacen mejor las cámaras fotográficas" (Josefina Alcázar en Erick Hobsbawn: 2014: 40).

Con Pollock, la corporalidad del artista dentro de la obra asume un papel protagónico sin precedentes. Según Allan Kaprow, otro gran ícono del *Happening* en Norteamérica, dice que con Pollock "se da un arte en que se pierden sus propias fronteras, que tiende a llenar nuestro espacio con él mismo… un arte que regresa

al punto de vista primigenio donde el arte formaba parte del ritual, la magia y la vida" (Alcázar en Allan Kaprow: 2014: 40).

Según Kaprow:

> En contraste con el arte del pasado, los happenings no tienen comienzo, medio ni fin estructurado. Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente nada se gana salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones y acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario. Solo existen una vez (o solo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros lo remplazan" (Alcázar en Jean -Jaques Lebel: 2014: 42).

En este sentido, para Kaprow el happening es ir en contra de la institucionalidad de lo teatral, al yuxtaponer la realidad y el arte, en los espacios públicos, sin continuidad temporal y con la transformación del espectador en participe del número escénico (Alcázar: 43: 2014). Así es como se marca una grieta en la referencialidad del arte bidimensional, trayéndolo a la realidad con la presentación de los cuerpos vivos que desechan su individualidad para asumirse como carne colectiva con una sincronía mental: el momento compartido.

En 1966, un grupo de artistas entre los que estaban Joseph Beuys, Wolf Vostell y Jean-Jaques Lebel, hicieron un *manifiesto sobre el happening* en donde expresaban que:

> Ya no hay más un sentido único, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas como en el zoológico. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habitado. El happening crea una relación de intensidad con

> el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho a la vida psíquica. Cuando hayamos conquistado la soberana multiplicidad del ser, eso querrá decir que habremos sobrepasado el arte, que hemos ido más allá del teatro y alcanzar la vida (Alcázar en Sagrario Aznar Almazán: 2014: 45).

Súbitamente, las ideas del happening se diseminaban entre los artistas que buscaban nuevas formas de llegar al público sus ideas de cambio. En Europa los situacionistas buscaban crear situaciones reales por medio del juego y el placer para transmitir el inconformismo sobre los valores capitalistas. Ellos seguían el camino del dadaísmo al elegir un objeto producido por el sistema mercantil y darle un significado distinto al sacarlo de su contexto original, creando así una situación de crítica artística, el *detournemet* (Alcázar: 2014:47).

Asimismo, durante los mismos años en otras latitudes se manifestaron otras intermediaciones artísticas que podríamos englobar dentro del performance: En Japón, el grupo Gutai privilegiaba los sentimientos directos y concretos en sus demostraciones; en Viena se conformaba un grupo radical de creadores que se oponían al orden imperial por medio de acciones psicológicas y físicas, los accionistas. En Brasil los constructivistas hablaban sobre la resensibilización del cuerpo, lo orgánico y lo subjetivo (Alcazar: 2014: 51).

Por su parte, en México los estridentistas prefiguraban como antesala del arte acción en nuestro país. De quienes destacaron, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Tina Modotti, entre otros. La inercia ocasionada por la revolución mexicana dio la pauta para que este grupo iniciado por Manuel Maples Arce comenzara una labor

de difusión cultural y divulgación educativa equiparable a lo que hizo Joseph Beuys posteriormente en Alemania.

Más tarde, en el ambiente de transiciones modernistas de México y las organizaciones de diversos sectores de la sociedad, arriban a México dos figuras que llevarían la batuta del arte vanguardista en nuestro país: Mathias Goeritz y Alejandro Jodorowsky. “Mathias Goeritz llegó a México en 1949 con una actitud rebelde, irreverente, interdisciplinaria, lúdica, que lo llevó a realizar tanto happenings como poesía concreta o esculturas habitables” (Alcázar en Mónica Mayer: 2014: 56).

Por otro lado, Alejandro Jodorowsky llega a México en 1960 con ambiciones que nutrieron, renovaron y contagiaron sus visiones estéticas a muchos de los artistas mexicanos. Con la creación de su grupo “Efímero Pánico”, inspirado por el surrealismo, hace hincapié el nihilismo que habita el mundo moderno ponderando la figura de la locura y el misterio como medio para alcanzar otros estados de consciencia:

“Lo pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual. Es por eso que hoy lo pánico adquiere más que nunca un precioso significado: estamos asistiendo a la agonía de una cultura aristotélica y al parto doloroso de un nuevo mundo no aristotélico” (Alcázar en Jodorowsky: 2014:57).

De este modo inaugura un teatro de vanguardia como no se había visto en México. Basado en el *teatro del absurdo* de Stanislavski, busca por medio de la acción espontánea y la ruptura de las leyes teatrales y decorativas — es decir la

transformación del espacio y los códigos tácitos entre espectadores y actores — la liberación personal y expansiva del yo.

Siendo así, a través de la exageración, el estruendo y el escándalo de sus acciones performáticas, Jodorowsky pretende derribar los tabúes de la sexualidad, la religión, y la sociedad en general atentada por la disposición social de la industria y la depravación humana. En este sentido pone de relieve la injerencia rapaz de las instituciones sobre la inocuidad de los seres humanos, donde la única forma de resistencia es a través de la liquidación del ego y la puesta en obra del ejercicio colectivo.

Al respecto García Canclini señala que los grupos de artistas del performance en México:

> Buscaban formas alternativas de distribución, para alcanzar a públicos excluidos, por razones económicas o culturales, del circuito comercial; en otras palabras, burlar la censura de los museos, galerías e instituciones oficiales. También procurar modificar el consumo: quieren hacer del espectador un partícipe, alguien que intervenga en la realización de la obra, que complete la propuesta del artista, la discuta, encuentre el goce — más que en la contemplación — en la actitud interrogativa y crítica (Alcázar en García Canclini: 2014: 61).

En esta directriz va el performance, como aparato crítico que debido a la temporalidad en la que se asienta tiene la capacidad de poner en tela de juicio los soportes convencionales y la materialidad del arte que redujeron por siglos su idea: el concepto de artista y su función; las formas de producir y distribuir los objetos

artísticos, las modalidades de lectura y consumo, esto es, las formas de realización social del ciclo artístico (Victor Muñoz: 2009:9).

Sin embargo, en definición, el origen etimológico del performance parte del léxico anglosajón que hace referencia, según Diana Taylor, a la teatralidad, la acción, el espectáculo, la representación, etc. Por su parte, para Stephany Slaughter y Hortencia Moreno (2009) se entendería como:

> Dentro de un campo semántico que abarca, por un lado, una práctica estética de vanguardia que se alimenta de – y retroalimenta a, las artes visuales y escénicas, pero que las impugna y cuestiona desde un marcado posicionamiento político; por el otro lado, *performance* alude al sentido de la identidad por actuación: la representación es nuestra única vía de acceso al ser, porque ser quienes somos es para cada quien obligatorio e inevitable.

Cuando se habla del término de performance, por el hecho de tratarse de un anglicismo, se alude a una palabra que no tiene traducción directa al español y el intento de hacerlo descartaría las diversas conceptualizaciones necesarias para abordar la complejidad que rodea dicho término: "*Perform*, quiere decir: llevar a cabo, realizar, cumplir, desempeñar, interpretar, funcionar; performance es interpretación, actuación, función, sesión, funcionamiento, rendimiento; *performer,* actor/actriz, intérprete" (Slaughter y Moreno: 2009).

Como se aprecia, incluso abordado específicamente desde el marco artístico, el tema del performance "es un fenómeno multifacético y puede estar inscrito en las artes escénicas como la danza, drama, *happenings,* arte vivo, video, cine, música,

teatro, y por otro lado, con expresiones no teatrales como la pintura, escultura, arquitectura, artes visuales” (Slaughter y Moreno:2009).

Cabe resaltar que la consolidación del performance es resultado de una crisis existencial por parte de la idea del arte durante la primera mitad del siglo XX potenciado por los cambios tecnológicos y sociales. A partir de aquel momento, el mundo del arte sufre una modificación irreversible:

Se da un *giro performativo*, donde el arte, expresado hasta ese momento en la representación de los objetos como narrativas sobre los hechos del pasado, “deviene en acontecimiento donde el cuerpo es su elemento central y aún no está codificado por el mundo estético hasta ese momento vigente” (Maite Garbayo: 2013).

En términos concretos, Richard Martel (2009) describe que la eclosión de las propuestas alternativas o disidentes han atravesado por tres grandes etapas: la primera fue la fase de nacimiento, etapa constitutiva de lo que se conocen como “vanguardias artísticas” surgidas a principios del S. XX. En esta etapa las leyes del arte aún están perfectamente delineadas por las instituciones.

La segunda faceta, surge entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado; etapa de consolidación, donde los artistas se rebelan contra las instituciones del arte normativo por medio de la acción, es decir la realización de un acto imprevisible se vuelve la materia fundamental para los *happenings, performance,* entre otras propuestas innovadoras.

El último periodo, o momento de afirmación se encuentra ubicado en el presente. “Se trata de alternativas dialécticamente críticas respecto del arte de institución que al mismo tiempo exhiben una comprensión y una justificación de las prácticas de provocación y transgresión” (Martel: 2001: 82).

Ante esta noción, podemos observar que el performance en tanto práctica contestataria y emergente, cuya incisión artística se centra a partir de la segunda etapa de la que habla Martel, sirve de puente explicativo para describir la conversión del antiguo sistema de las artes, tradición, en el sistema contemporáneo de las artes, transformación.

De este modo, dentro del actual sistema de las artes, surge la lógica de señalar la necesidad de nuevos medios y lenguajes ante los discursos hegemónicos y oficialistas del arte, en los cuales la apreciación y el valor estético solían relacionarse al *objeto* como soporte artístico único y al producto final como la culminación de la obra de arte.

En este sentido, si bien los procesos de producción y consumo son entendidos hoy en día como hechos contingentes a la obra de arte acabada es gracias a su quebranto conceptual que se integraron los mismos propósitos y motivos de realización como piezas constitutivas y narrativas del arte actual y no como actos aislados o externos a la obra.

Este cambio tangible, no solo se da en la obra misma, sino apela a una sensibilización apropiada por el espectador gracias a la experiencia estética. De este modo el valor contemplativo y puramente visual se exacerba por el valor

experiencial, el cual aporta al sujeto una susceptibilidad estética distinta en su apreciación del mundo de lo sensible.

Así como las limitaciones en el marco de lo artístico se ven reflejadas en las limitaciones del ser social a causa del control de las instituciones, el poder estético del arte logra el efecto contrario: la revitalización de la acción poética por medio de su sociabilización política.

A partir de este momento, toma rumbo un incesante ejercicio artístico a favor de la práctica y experiencia relacional entre las personas y los procesos artísticos. Más allá de la expresión virtuosa del arte, lo que se busca es "tratar de revalorizar los cuerpos reales, los espacios comunes donde sucede la vida y tiene incidencia y pulsación las acciones" (Iliana Díeguez: 2008:27).

No obstante, durante el periodo moderno de la primera mitad del siglo XX, todavía se entendía al arte en una relación dialógica entre sujeto y objeto, y la idea del cuerpo como sujeto creador estaba prácticamente descartada. Es gracias al desarrollo del happening y el performance que el cuerpo toma una posición privilegiada y, "junto con su actividad puesta en acción demostraron la vacuidad del producto concretado para fines comerciales" (Martel: 2009: 56).

Sobre esta misma idea, y la relación entre sujeto y objeto inserta en el performance o arte de acción, emerge el término de intersubjetivación, es decir la relación entre un sujeto común y otro. En este caso entre el artista performista y el espectador o público, puesto que el artista da cuenta de la futilidad de los objetos ante la provocación del el mercado y la institución por el arte fetiche:

> El performance permite encontrar *in situ* al público, de igual a igual, y probar la producción de sentido en función de un equipo simbólico o técnico. Realmente, conecta la práctica a la teoría en la acción […] el performance invalida el sistema institucional del arte en su esfuerzo operativo normativo. El resultado es una brecha liberadora y una propuesta flexible en dialéctica con el arte de las instituciones (Martel: 2009: 56).

Sobre este respecto, Benjamin (2003) elucubra un proyecto de participación alusivo al performance cuya posibilidad de gestión se debe al proceso histórico y artístico del que proviene. Se basa en un intercambio o supresión de roles entre el artista, sacerdote o creador, y el público, admirador e ignorante a través de una modificación en la percepción y el sentido común generado por una obra de arte expandida, digna de ser vanguardista en su fundamentos, sin imposiciones conceptuales y discursos retóricos y controladores de la técnica.

> El público y el artista afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el — creador — de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el — admirador — de la misma. La obra de arte es para ellos una — obra abierta — la recepción o disfrute no requiere el — recogimiento —, la concentración y la contemplación que reclamaban su — contemplación — tradicional (Benjamin: 2003: 21).

Por su parte, para Jaques Rancieré, el propósito del performance tiene una connotación similar a la de Martel: suprimir la exterioridad y la división del espacio entre espectadores y performistas: “Existe una igualdad de inteligencias cuando se comparten los actos y signos. Performance, no es la participación en comunidad

(distinción respecto al teatro), sino más bien la capacidad de ser igual al otro o todo por disociaciones o asociaciones" (Ranciére: 2010: 23).

En el acto performativo, no existe un personaje central, sino una actividad colectiva unificada que intenta cifrar o en todo caso recifrar por medio de los canales oxidados de nuestra propia mismidad, lenguaje y gestualidad desde lo corporal (Ponce Amezcua en Villalobos: 2000: 9).

Sobre este mismo hecho, para Jaques Ranciére la emancipación consiste en: "el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un mismo colectivo" (Ranciére: 2010: 25). Asimismo para él la dinámica del performance:

> "No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto […] la emancipación como reapropiación de una relación consigo mismo perdida en un proceso de separación […] La separación del escenario y la sala es un estado a sobrepasar. El propósito mismo del performance es suprimir, de diversas maneras, esa exterioridad". (Ranciére: 2010: 21).

Ya no se trata de una obra artística inapropiable e inalcanzable a causa de un cacique de la belleza ni de un poder *supremo del universo*, sino de un arte heredado de los logros de las vanguardias artísticas del siglo XX. Es entonces que el arte se torna en una metáfora de la humanidad, al ser libre de sus candados institucionales debido a su flexibilidad en el espacio público.

El performance, como práctica artística emergente, pone de manifiesto el carácter funcional estático del arte y su apariencia (de cómo debe ser visto, desde qué lugar, su objetividad, su objetualidad, entre otras cosas), y lo escudriña al punto de debilitar, por medio de su acontecimiento, su absolutismo estructural.

Un modo de subvertir el planteamiento en crisis del arte, fue al momento de denunciar la historia del arte como un sistema que excluye otras formas de pensar lo artístico, lo ético, lo social, más allá de las fronteras y construcciones hechas por la hegemonía del régimen artístico, es decir, el sistema de artes constituido por la institución, el museo, el mercado del arte, entre otros actores.

Si bien la autoridad artística ha intentado, desde tiempos antiguos, monumentalizar el arte a costa de las imágenes arquitectónicas al poner en alto y abstracto las instituciones, galerías y museos para regular el dialogo entre el arte y los sujetos, como lo hacía la iglesia en su totalidad, el empleo artístico posthistórico del performance puesto en marcha interviene y deslegitima la relación entre medios y fines ideológicos a través de la experiencia subjetiva.

En definitiva, con el despojo de las ataduras metafísicas del arte a causa de su evolución, no sólo se desafía el sentido ritual enfocado en lo propiamente religioso por parte de la experiencia personal, sino que en el contexto social esta experiencia se vuelve colectiva. La transmutación del arte genera la irradiación de frecuencias disruptivas de objetividad para introducir relatos ordinarios dispuestos a eventualidades que modifican la relación de los individuos con su entorno y la manera de percibirlo.

Con el performance podemos ver que el arte se dogmatiza hasta cierto punto. Entiende que para avanzar en el camino del conocimiento hay que derrumbar aquellas preconcepciones aniquiladoras de realidad y pilares de verdad establecidos por la tradición que impiden el tránsito hacía el desarrollo cabal del arte.

En este sentido, en alusión a Benjamin, a pesar de la secularización del ritual artístico hacía los confines religiosos o comerciales (Benjamin: 2003: 45), el performance busca la retrotracción al punto de partida ceremonial y de este modo pretende legitimarse a sí mismo como un acontecimiento-ritual del presente, resignificando los rituales primigenios con códigos contemporáneos.

De este modo, el performance recupera sabiamente algunas características del arte tradicional para el nuevo arte. Por ejemplo, rescata el valor eterno del arte al que se refiere Benjamin: incapaz de mejoras debido a sus características formales cuya temporalidad cesa y trasciende en un acto definitivo. (Benjamin: 2003: 62)

No obstante, no podemos decir que el performance evada de una vez y para siempre los mecanismos religiosos-comerciales. Pero si podemos imaginar, por un lado, que siempre y cuando se supere el carácter dogmático de la obra de arte se acrecentarán los significados en el arte mismo, y por otro lado, con el retorno a la práctica cultual, se resguardará al discurso artístico del abuso de la acumulación material.

Lo dicho previamente son algunas de las características de un nuevo tipo de arte, un arte intermediado por nuevos lenguajes y posibilidades de orden técnico y

expresivo, el cual no busca una verdad absoluta fuera de este universo. Se apega más a la idea de una verdad sustantiva pero pasajera, ya que cuanto más apegado se encuentra a una idea es tanto más violento se vuelve su proposición.

2.3 Resocialización del arte

En sentido riguroso, el intento de transformar una estética cristalizada y eterna, arte ideal, por una estética evanescente y en movimiento desencadenada por los mecanismos modernos de reproducción del arte, performance, de acuerdo con Benjamin, se puede traducir en el espíritu liberador de las nuevas masas pensantes con respecto a su estado de sujeción a causa de la modernidad capitalista:

> Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de *percepción* o sensibilidad que sería la *rúbrica formal* de los cambios que caracterizan a la nueva época. Una nueva *percepción* o decadencia que trae consigo la *decadencia del aura*. Son masas que tienden e menospreciar la singularidad irrepetible y la durabilidad perenne de la obra de arte y valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma […] buscan en cambio la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva; son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un nuevo modo de participación en la experiencia estética (Kambas: 2000: 538 en Benjamin: 2003: 21).

En términos generales, el arte para Benjamin, es el reactor de un nuevo sujeto, democrático y racional, que no intenta dominar la naturaleza sino trabajar junto con ella hacía el descubrimiento de un *telos lúdico*: “creación de formas en y con la

naturaleza, lo que implica una manera de abrirse hacía ella o el descubrimiento de *otra naturaleza* "(Echeverría en Benjamin: 2003: 15).

Asimismo para Benjamin, "la revolución es la reactivación de lo colectivo". Por ello se debe consolidar una segunda técnica: "las fuerzas sociales elementales constituyen las precondiciones del juego con las fuerzas naturales", cuya base de pensamiento se debe a un deseo utópico común de liberación laboral y conciencia ecológica. Se trata de una idealización plausible de llevarse a cabo ya bien entendidos los procedimientos y el avance del individuo en sus aptitudes perceptivas para ubicar las exigencias de lo no obtenido por la crueldad de la primera técnica: el dominio de la naturaleza (Benjamin: 2003: 102).

Es decir, la suscitación de una segunda técnica, o sea la reintegración de la función ritual y la disposición lúdica en el proceso técnico del arte en conjunto con la interacción entre humanidad y naturaleza, marca la pauta para el desarrollo de la segunda naturaleza, la cual tiene a su vez la función social última del arte: la de concertar la liberación del hombre, vulnerada por el sistema ideológico del arte, a través del trabajo colectivo (Benjamin: 2003: 56).

Sólo por medio de la tensión entre el mundo de la mimesis como objeto ritual en respeto a la naturaleza, y la dinámica lúdica como medio de experimentación propagado por la destitución del aura en tanto disentimiento con el universo, es posible confluir en lo que para Benjamin es su tesis central: la concatenación entre el valor de culto y el valor exhibitivo como yuxtaposición de la fuerza social del arte (Benjamin: 2003: 56).

En sentido estricto, Benjamin atisba una nueva época donde el sentido común de las sociedades en gestación y la transformación estética y conceptual del arte, originado por la pérdida del aura, se encuentran en un enfrentamiento paradigmático que, en últimos términos podría considerarse como los primeros pasos hacía un arte contemporáneo, cuyo despliegue estético determina un acercamiento distinto a la manera de mira el arte y la vida con un papel activo en el pensamiento de ambos.

Asimismo, para Bolivar Echeverría dicho acontecimiento confiere a la humanidad una resocialización política capaz de transformar el panorama social y llevarlo a una nueva concreción de los seres: “una concreción de un tipo diferente, formal y fugaz, pero no menos potente que las concreciones arcaicas, que fueron manipuladas y refuncionalizadas en la modernidad capitalista para componer con ellas las identidades nacionales, pretendientemente substanciales y eternas” (Echeverría: 2003: 21).

Así es como surge un arte postaurático y anárquico del que habla Benjamin, el cual no lucha contra sí mismo con la pretensión de destruir su esencia divina sino que una parte de esa esencia es en principio, por su complexión y fisonomía, un arte terrenal y mundano (Benjamin: 2003: 22). Ahí radica su revelación ideológica ante el mundo dogmático y su revolución como conductor de nuevos razonamientos filosóficos.

No obstante, a pesar de la transformación estética del arte, no ha sucumbido la disposición del aura como se esperaba debido a su poderío como claramente

menciona Echeverría. Si bien no se muestra expresamente en el ámbito del arte, sí es patente en el resto de las producciones culturales.

Se podría entender de falso carácter aurático que ha superado la apología espiritual del virtuosismo creativo de la obra de arte para pasar a manos del elogio a la industria del espectáculo, el culto a la personalidad y la celebración de las diversas manifestaciones instrumentales (Echeverría: 2003: 27).Ello implica la permanencia de lo que Benjamin observó en el viejo arte y dio por concluido: la doctrina del sometimiento de clase sostenido por un arte autoritario y excluyente a través de los aparatos de control modernos[10].

No obstante, y a pesar de la subordinación de la nuevo tipo de arte a la cultura de masas, Benjamin repara en él las posibilidades y ventajas como recurso emancipatorio de las clases obreras (Marx en Benjamín: 2003: 25), quienes al tener al alcance el capital simbólico poseerían en sus manos la concepción y el destino de un mundo distinto.

Ya Marx había concebido en su propia tesis del capitalismo aquel momento decisivo en donde las clases dominadas pudiesen adquirir nuevas condiciones infraestructurales que les permitiesen hacer frente a los medios de producción y hacerse de ellos (Marx en Benjamin: 2003: 37). En este sentido, tras la recodificación del arte, Benjamin advierte una hendidura ideológica y conceptual del poder cuyo debilitamiento posibilita la oportunidad de injerencia a un arte libre y

[10] Entendidos desde la industria de la música, del diseño, la moda, el espectáculo, etc.

expandido como lo es el performance: la reproducción, inmediatez y evanescencia son algunas de las características del arte de ahora.

De modo que, el intento de sometimiento al arte por vía del ejercicio aurático da como resultado el nacimiento de una resistencia estética procedente de su mismo desempeño artístico; los factores resonantes y comunicativos del arte hacen de él una afirmación en constante movimiento que se propaga por toda su estructura al grado de fortalecerlo.

Si por una parte, antes de la llegada de la reproducción técnica, el arte era particularmente un sistema restringido y rígido, física y conceptualmente hablando, posteriormente se torna en un ente activo, itinerante y ampliado. Ahí radica la aportación modernista del arte. Por ejemplo: el teatro era un arte de pedestal, galerías y lugares sagrados, pero el performance busca ser un arte en lugares públicos, más democrático donde participan los cimientos de la cultura más no propiamente la cultura estilizada.

En consecuencia, surge un cambio en la estructura química del arte que le provee a este una nueva teoría para ser descrito. La nueva enunciación estética en lucha con la vieja idea del arte promueve una serie de riesgos y ambigüedades que en últimos términos beneficia a la actividad artística; de cuyo seno emergen las posibilidades liberadoras del arte y con ello las posibilidades emancipatorias de las masas que contemplaba Marx.

En términos concretos, la armadura ideológica del arte es quebrantada por las mismas pulsaciones que la técnica del arte erige. Es el mismo sistema de aparatos

del que habla Benjamin el encargado de detonar su fuerza estética. En la búsqueda de transgredir los valores divinos, la misma resolución poética se encarga de suministrar una lección a la tradición histórica del arte.

En resumidas cuentas, si bien la reproducción técnica de la cultura ha desgastado las expresiones únicas de los géneros artísticos, ha propiciado la expansión de límites y ha abierto brechas hasta alcanzar un estado multimodal y versátil como es el performance, el cual podría ser un signo representativo de la crisis social de la modernidad pero el empoderamiento técnico e industrial del hombre.

Por otra parte, sería reduccionista pensar que el empobrecimiento de la Cultura se debe cabalmente a la sofisticación de la Técnica. Con el performance, evidenciamos las ventajas del nuevo arte (formas nunca antes vistas de producción, distribución y apropiación del arte) que no habrían podido lograrse sin la reproducción técnica del arte ni habría facilitado la finalidad exhibitiva a la que esta pretende llegar a cambio de enfocarse en la búsqueda de su autenticidad. A propósito, la tarea del performance constaría en recuperar los valores estéticos de su unicidad y destacar las facultades de resonancia simbólica bajo las ventajas que la reproducción del arte le puede otorgar.

Con el performance se recobra el valor de la tradición visto desde una noción romántica del arte, cuya evocación del sentido de originalidad exalta en su presentación la cualidad estética de la obra, su singularidad, que suma a la colectiva y aporta a la emancipación social. La esfera pública se comparte en una espacialidad y temporalidad única donde sintonizan lazos de identidad. Es decir:

No toda marca de tradición tiene la misma intencionalidad: encriptar los fundamentos políticos del arte. Se debe reconstituir su esencia, no sólo como aportación estética a la experiencia de primera mano, lo cual es indispensable para el acercamiento a la fuente de construcción de sentido muchas veces desvirtuado en su reproducción, sino en tanto ejercicio reflexivo cuyo hecho resultante sea en última instancia, la individuación de sujetos y la propagación de subjetividades y conciencias colectivas.

Es entonces que el performance funge de componente reconciliatorio entre la técnica y la ética del arte. Su mediación estética reconstruye las vías de comunicación que alguna vez existieron entre la humanidad y su cultura previas a su degeneración. De este modo reúne los principios de la técnica para fines filantrópicos.

El performance, por lo tanto, podría ser una de las ventanas donde el ser humano mira al arte y así mismo como un sujeto desplegado, autoconsciente e inacabado, desapegado del soporte material, inanimado y profano del objeto artístico devenido en una experiencia orgánica, un tanto sagrada y en movimiento, cuya aparición es irreproducible e inalienable por el mercado del arte.

El performance en últimas instancias, se torna en un ente vivo, con ritmo cardiaco y flujo sanguíneo. Su complejidad rebasa las posibilidades de predicción por un sistema digital encargado de estandarizar conductas y codificar reacciones estereotípicas. Sobre todas las cosas, se trata de un esfuerzo humano que encara la potencia ideológica de la industria en todas sus versiones.

Su labor versa en activar los hilos simbólicos del tejido social para poner en funcionamiento el poder de la cultura, cuya energía no le pertenece únicamente a la institución del arte. Estos filamentos en conjunto sugieren el poder colectivo del performance, el cual conlleva hacía la apertura social de ideas que se esparcen hacia otros temas de interés general. De igual modo, conduce a los sujetos por el camino del ejercicio de subjetivación hacía su propia redificación del ser despersonificado por el sistema industrial avanzado en su totalidad.

3. Análisis semiótico de la obra "cómo explicar los cuadros a una liebre muerta" del artista Joseph Beuys

Nacido en 1921, en Krefeld, Alemania, Joseph Beuys es considerado, junto con Marcel Duchamp y Andy Warhol, uno de los más excéntricos y controvertidos artistas del siglo XX. Su campo de acción artístico abarca desde los ámbitos de la pintura, la escultura e instalación hasta llegar al performance y *body art,* pasando por un activismo político, ecológico y estudiantil, cuyo desarrollo se vinculó con su labor de docencia donde fue objeto de alabanza en tanto que de crítica.

Como artista cabal no existe un concepto exacto que defina la personalidad y el trabajo de Joseph Beuys, sin embargo, se caracterizó por ser un personaje versátil y multifacético: a muy temprana edad Beuys mostró un interés por las ciencias duras, en particular por la física, que tiempo después exaltaría en su desarrollo

creativo. Conceptos como el de calor, solidez, transformación de materia y transmisión de energía serán fundamentales para la elaboración de su obra.

Más tarde, tras leer al filósofo Rudolf Steiner, intuyó que las humanidades cubrirían aquellos aspectos de la vida que no lo hacían las ciencias exactas y la teoría funcionalista. De este modo se interesó por las ideas de libertad, creatividad y espiritualidad, quedando convencido de la necesidad de conciliación entre el espíritu y la materia. Es decir, en lugar de comprender a ambos como términos antagónicos los concebía como conceptos complementarios de una misma verdad.

En términos generales, comprendió que no había razón alguna para disgregar las ciencias de las humanidades. Motivo por el cual podría ser visto como uno de los pioneros del ejercicio transdisciplinario en el arte, o sea, el método integrador para analizar un objeto de estudio desde diferentes áreas del conocimiento que no arroje una descripción parcial de los hechos de la realidad con un fin práctico, sino que en su primicia se tenga la práctica ecuánime de los diferentes saberes como fin.

En 1962 se une al movimiento artístico llamado *Fluxus*, donde conoce a George Maciunas, Naum Jun Paik, John Cage, entre otros grandes artistas integrantes del grupo. Como su nombre lo indica, *Fluxus* es el flujo artístico que buscaba movilidad fuera de los lineamientos tradicionales del arte. Sin embargo, las acciones de *Fluxus* no llenan del todo las aspiraciones estéticas de Beuys. Para él el arte no sólo requería nuevos planteamientos conceptuales sino estructurales. Su intención era hurgar en la medula espinal del arte para encontrar un tipo de sustrato esencial que pudiera difundir entre la gente en forma de móvil social. El espíritu creativo.

De modo que fue un personaje con un amplio y comprometido quehacer humanístico y estético que llevó a cabo hasta sus últimos días. Es entonces que a Beuys le cautiva el arte, por su naturaleza espiritual de construir significaciones, diálogos y acciones con la sociedad de su tiempo, más allá de su producción materialista. Según él, la materia sólo es imprescindible en tanto contenedor del espíritu y puente de acceso a la introspección liberadora del hombre (Carmen Bernárdez: 1999, 27): […]"cambia, desde luego el producto, pues el objeto artístico pierde materialidad para convertirse en un objeto conceptual y existencial generado por el ejercicio de la libertad" (Bernárdez: 1999, 83).

Asimismo, en Beuys están presentes algunos de los ideales del romanticismo alemán que posteriormente serían los del performance: la unión entre la vida y el arte. Lo cual implica una educación estética que conduzca al ser humano por el sendero de la libertad con base en la creatividad estética, considerada previamente por el pensador Friedrich Schiller.

> La creatividad es patrimonio de todos, pero hay que despertarla y desarrollarla. La creatividad es el auténtico capital del ser humano, nunca el dinero (Beuys en Carmen Bernárdez: 13: 1999) […] *El dinero no es un valor económico*. El valor económico es el esfuerzo que el hombre invierte en el trabajo y de lo que él se desprende. Ese es el capital, la suma de las capacidades del hombre y los hechos resultantes (Beuys en Bernárdez: 1999, 107).

En este tenor, para Beuys la creatividad y la intuición, "como la forma más elevada de razón", se confirman las dos cualidades propias de cada ser humano y con las cuales concluye que "cada hombre es un artista" (Bernárdez: 1999: 13). Por ello

debe haber un nexo entre espíritu y cuerpo, un autoconocimiento del ser que debe canalizar los momentos residuales de la existencia para alcanzar la catarsis revitalizadora del espíritu.

Según Beuys, sólo a través del choque entre espíritu y materialidad, la crisis como muerte metafórica para la regeneración del yo, la sociedad puede superar el estado patológico por el que atraviesa gracias a la corriente materialista y positivista de su época. Empero, la espiritualidad la percibe, no como la institución religiosa lo hace, sino como las ideas arcaicas la comprendían, donde la religión es inmanente al ser humano, es la unión entre mente y cuerpo, no así su escisión.

En esta lógica, Beuys fue una persona con ideales poco ortodoxos sobre la espiritualidad, y un escéptico de las instituciones políticas al pensar que las heridas de la humanidad pudiesen curarse con la permanencia de estas (Beuys en Bernárdez: 1999: 64). Según él, la redención humana y la articulación del cuerpo social sólo pueden manifestarse por mérito del proyecto comunicativo del arte, no por el racionalismo burocrático de las instituciones estatales o eclesiásticas.

En definitiva, a pesar de tener creencias sobre la imagen de dios en Cristo, contaba con un pensamiento apartidista y una posición anarquista frente al mundo, la cual conjugaba con ejecuciones estéticas de resonancia social en la vida política. Por esta razón podemos decir que era un auténtico artista anárquico, un *anartista:* detractor de los círculos institucionales y partidario de la autoexpresión y el pensamiento crítico como constructor de identidad social y personal.

3.1 Obra y discursos

La obra de Beuys parte de una multiformidad heredada de las vanguardias artísticas del siglo XIX y principios del XX: del dadaísta, del movimiento *assamblage* de Alemania, del arte *povera* italiano, de la influencia del arte objeto, entre otros.

Según el artista, el tiempo presente demanda un nuevo discurso del arte, una práctica artística desdibujada con las necesidades actuales de la vida que requieren una reflexión sobre la tecnificación de los procesos artísticos, políticos y socioculturales del presente, la cual implica una recuperación de los métodos tribales de curación antigua para redignificar la espiritualidad de los seres, achicada por la barbarie.

Por ello, utiliza materiales insignificantes en la realidad capitalista e inusuales en el mundo del arte convencional, pertenecientes a mundos alquímicos y orgánicos, muchas veces repugnantes y grotescos a la mirada común (grasas, embutidos, uñas, detritos, etc.). Descontextualizados de sus campos semánticos y resignificados en espacios de intersubjetivación social. De este modo, alude a una reconfiguración conceptual y material del entorno social que compele un esfuerzo de concientización colectivo por vía de la contemplación poética.

En su obra se muestran formas irregulares y cambiantes como simbolismo de una continua mutación de los estados de la materia. Su planteamiento filosófico parte de un “principio cristalino” que es la razón y un “principio orgánico” que es la intuición, el cual le resulta de mayor relevancia. Así precisa una distinción funcional complementaria entre *Skulptur* (escultura) y *Plastik* (Plástica). El primero enviste lo

geométrico y cristalino, lo consistente. El segundo el caos, la calidez y la energía, lo fluctuante (Bernárdez: 1999: 28).

El resultado dialéctico entre ambos criterios origina las condiciones para la sanación del individuo. Mientras uno sostiene la forma y da rigidez a la estructura desde afuera, el otro cura y da confort por medio de su plasticidad desde el fondo. En esta polaridad se erige la teoría estética de Beuys, cuyo principio terapéutico tiene como función la reconstitución espiritual quebrantada por la brutalidad (Bernárdez: 1999: 28).

3.2 Herida presente, flujo permanente

Si bien es cierto que Joseph Beuys fue un artista conceptual con un pensamiento crítico con respecto al arte, la política y la cultura contemporánea, al utilizar objetos de una manera peculiar para emitir sus mensajes, su construcción analítica que lo llevó a ser un personaje excepcional no se dio de manera fortuita, sino parte del crédito se lo debe al hito que marcó su vida en el invierno de 1943.

En ese año, el joven que había servido al ejército de Hitler como piloto de guerra, fue derribado por la armada rusa en Crimea. Sin embargo, tras haberse estrellado dentro del radio de dominio alemán, logró escapar de la muerte con escasos signos vitales y en un estado de convalecencia. En ese momento fue auxiliado por una tribu tártara nómada que lo acogió en su refugio donde lo cubrieron de grasa y envolvieron su cuerpo en una capa de fieltro durante varios días hasta su regeneración.

Gracias a una alimentación de lácteos y una serie de curaciones ancestrales, nuestro personaje pudo mantenerse con vida hasta ser atendido en un hospital militar en Alemania donde se recuperó de forma exitosa. De modo que, tras haber estado en el lecho de la muerte y restablecerse, el joven decide darle un cauce distinto a su vida al dejar de lado las juventudes hitlerianas para integrarse a la academia de arte de Düsseldorf en 1947.

Fue a causa de esta marca traumática, originada por el accidente aéreo, que el sentido de la vida de Beuys recobró un significado distinto. Experimentó una epifanía en el límite de la muerte, la cual es representada en cada uno de sus trabajos al denotar la necesidad de restauración cognitiva de la humanidad por medio de la curación metafórica del Chamán, como lo entendería Levi-Strauss, en su lectura sobre la eficacia simbólica[11]:

> El chamán proporciona a la enferma (la parturienta) un *lenguaje* en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables de otro modo. Y es el paso a esta expresión verbal (que permite, al mismo tiempo, vivir bajo una forma ordenada e inteligible una experiencia actual que, sin ello, sería anárquica e inefable) lo que provoca el desbloqueo del proceso fisiológico, es decir la reorganización, en un sentido favorable, de la secuencia cuyo desarrollo sufre la enferma. (Levi-Strauss: 1995: 221).

[11] En su libro de Antropología estructural, en el apartado de Eficacia Simbólica, Levi-Strauss hace un análisis donde rescata el poder del lenguaje y del mito para la restructuración psicológica del enfermo, basándose en el ejemplo que la tribu indígena sudamericana, llamada los Cuna, utiliza cuando las mujeres no pueden dar a luz fácilmente y se les hace un ritual chamanístico para atraer resultados favorables.

En este sentido, la obra de Joseph Beuys, como lo concebiría Levi- Strauss, se caracteriza por contener elementos alegóricos que evocan representaciones emotivas de sus vivencias personales y saberes de su agrado, como lo es la botánica y la zootecnia, para la interpretación de los signos del mundo aplicados en referentes socioeconómicos y políticos por medio de la palabra. Por ejemplo, en la analogía entre el panal de las abejas y la organización de la sociedad civil se expresa la síntesis recurrente de su discurso: la metamorfosis del sujeto.

Del mismo modo, sus creaciones contienen referencias simbólicas, y disposiciones culturales, procedentes de universos míticos, históricos y subjetivos con una finalidad narrativa para la reformulación psíquica del ser humano. Empero, a pesar de tratarse de presentaciones francas y sugestivas, el arte de Beuys no se caracteriza por ser una expresión agradable y comprensible al sentido común. Consiste en impactos dirigidos al esquema de percepción de su audiencia, a través del uso de recursos místicos encarnados en actos, muchas veces repulsivos, como se muestra más adelante en nuestro objeto de análisis.

Al respecto, Paul Ricoeur, menciona en su ensayo de *La metáfora y el símbolo*[12]que, las metáforas mantienen un nivel de significación no semántico, es decir figurativo, el cual es incongruente a la luz del sentido literal de las expresiones léxicas, con la finalidad de llevar el lenguaje a un siguiente nivel, donde se construye un nuevo sentido. Ahí radica la importancia de la *metáfora viva*[13]. En su búsqueda por

[12] Paul Ricoeur, *Teoría de la interpetación, "*La metáfora y el símbolo", Ed. S. XXI, pp. 58-82.
[13] Así se refiere Ricoeur a las metáforas que muestran su eficacia semántica al confrontar la realidad donde se ven implicadas.

replantear el mundo, a través de la contradicción, el nacimiento de un significado inédito contribuye a la realidad (Ricoeur: 2006: 67).

En Beuys, una de las cuestiones sustantivas que demuestra en su quehacer artístico es el rescate de las raíces de lo arquetípicamente humano: la creatividad. A través de prácticas mágicas y espirituales, calóricas y energéticas, piensa que es posible recuperar las virtudes de los individuos, y de esta manera resolver la incógnita hacía el camino de la libertad del hombre.

Este dialogo interior al que se refiere el artista hace referencia a la introspección o a actividad de la conciencia en su nivel más profundo e irreductible, donde el símbolo se erige como arquetipo del lenguaje, expresado por vía de la metáfora para el reconocimiento de una parte del sentido universal (Ricoeur: 2006:68).

Por ejemplo, en la mayoría de sus instalaciones y ensamblajes, hace uso de sus recursos poéticos donde describe las posibilidades del discurrir de la materia asociándolo con las capacidades de renovación del cuerpo y del espíritu. Emplea grasa consolidada para dar cuenta de la maleabilidad de este elemento, cuyo estado físico puede modificarse con transmisiones de calor. Por consiguiente, la degeneración del ser humano se restauraría con *transfusiones* de espíritu.

En esta línea para Beuys, el ser humano sería una analogía de lo que le ocurre al lenguaje poético, como lo entendería Ricoeur, en el sentido en que es “liberado de ciertas restricciones léxicas, estilísticas y sintácticas” (Ricoeur: 2006: 72). De este modo, el ser humano se libraría del sometimiento del sistema de conceptos

impuesto por los discursos históricos y culturales si primero cuenta con la metáfora que se contraste con dicho sistema.

A propósito, a partir de un lenguaje metafórico, Beuys da cuenta de cómo funciona el proceso creativo que tiene finalidad en la práctica espiritual: la mecánica natural de lo material, como mediación, se equipara con la dinámica orgánica del ser humano en su proceso cognoscitivo y cognitivo hacía la vía de la autodeterminación, su finalidad. Por lo tanto, la fuerza simbólica del lenguaje poético se manifiesta al conducir al ser humano hacía la práctica espiritual donde se regenera su naturaleza ontológica por medio de la metáfora:

> La palabra *metáfora* deriva del griego *metaphérin,* que significa transportar y "cada forma de transporte no sólo lleva sino que traduce, *transforma* el remitente, el receptor y el mensaje". El uso de cualquier medio o extensión del hombre, altera los esquemas de interdependencia entre las personas como altera las relaciones entre los sentidos (Antonio D´ Avossa: 2011: 42).

Metáfora significa en griego llevar al más allá. Para Ricoeur, "es la creación instantánea", "la resolución de enigmas más que la asociación de semejanzas[14]", "es una disonancia semántica", puesto que una parte de ella está en contra de su sentido convencional. La función de la metáfora es generar un sentido inacabado de significación al devenir histórico (Ricoeur: 2006: 65-66).

[14] Según Ricoeur, para los retóricos clásicos, la metáfora tiene una función de semejanza o de sustituto emotivo de una palabra. Sin embargo, para la lingüística moderna, más que ser una semejanza es una interpretación de una expresión a nivel de oración que aporta nuevos significados a la realidad más allá que decorar los ya existentes.

En este sentido, por medio de la libertad que la metáfora impulsa con la intención de crear un nuevo sentido de verdad, la poética tiene como papel abstraer al ser humano de las garras del mundo habitual, donde es manipulado por el lenguaje común: “el discurso poético es la necesidad de llevar al lenguaje formas de ser que la visión ordinaria oscurece o incluso reprime” (Ricoeur: 2006: 73).

Ante este precepto, Beuys hace un llamado al despertar de la conciencia fomentado por vía de su lenguaje artístico hacía una nueva distribución del sentido. La lucha interna que cada persona debe librar en el campo de batalla mental atraviesa lugares contaminados de la consciencia para dar comienzo a la restitución del espíritu deteriorado, y de esta manera ubicar su partícula sustancial de autonomía con base en el desapego de la materia y el aprendizaje que esta puede aportar a la autosuficiencia. Sobre esto versa su “*Concepto ampliado del arte*” (Bernárdez: 1999: 66).

En Beuys, su pensamiento crítico es su más grande aportación artística. Para él la obra de arte no se localiza en los recintos institucionales sino en la sociedad, y en esta última es donde siempre ve presente la relación tríadica entre arte, creatividad y capital: “el arte debe salir de la academia, de la exclusividad de un medio concreto. Debe explorar otros terrenos. Esto es lo que Beuys engloba como *Concepto aplicado del arte*” (Bernárdez: 1999: 88):

> Beuys propugna una atención al individuo como ser potencialmente libre y dueño de su destino. De ahí que en su democracia directa el individuo se gobierne a sí mismo mediante referéndum, dando su opinión sobre las formas en que se ha de regir la convivencia. La escuela, la protección de la naturaleza, etc. Esta soberanía popular

> establece un sistema de consejos y representantes, pero rechaza las instituciones, los partidos políticos, gobiernos y sistemas jerárquicos organizados tanto por el capitalismo privado occidental como del capitalismo de estado del Este. (Bernárdez: 1999: 81).

De esta forma, dicha noción del arte se relaciona con su concepto de *escultura social*, o sea la colectivización como modo de información, que a su vez se complementa con el de *plástica social* de Steiner o el de *escultura habitable* de Goeritz. La plasticidad sería la conjunción entre la imaginación y su determinación consciente en los materiales artísticos para la circulación de ideas, de emociones y experiencias. En el ámbito social, el mismo concepto tiene presencia en la elaboración de tácticas creativas y flexibles para esculpir el logro tangible de una comunidad democrática mundial libre.

Se trata entonces, de una estrategia de comunicación por vía de la palabra, el diálogo, y el pensamiento figurado en imágenes que parten hacía una activación social. De un flujo estético, guiado por la voluntad de los colectivos en pos de una solidaridad transformadora. Así nace su manifiesto de *la revolución somos nosotros*. El arte es el medio y el mensaje que Beuys tiene para la humanidad donde pone de relieve el poder de la escultura social en la producción y configuración del mundo.

No obstante, más allá de conducir al espectador y sujeto pasivo por su sentido retiniano para la persistencia de concepciones fijas y anquilosadas, lo que a Beuys le compete del concepto ampliado del arte es la realización del pensamiento crítico como proceso social. De la sensibilización perceptiva en lugar de la implantación de

imágenes visuales como formas únicas de conocimiento para llevar al espectador a un estado activo.

En lo antes mencionado radica su concepto de *contraimagen.* Paradójicamente, para él, “la escultura debe ser escuchada y hablada antes que vista”. Es decir que la imagen debe ser *imaginada*, reflexionada y observada antes de ser constatada por su apariencia; consiste en una imagen no proveniente del rezago del pasado sino que proyecta un nuevo comienzo hacía el futuro.

Al respecto, para Jaques Ranciére, la política del arte radica en lo mencionado previamente, en la “suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado”. Es decir, llevar a cabo una ruptura estética es disentir en una interpretación consensuada por una interpretación donde halla varios caminos que lleven a una sensorialidad diversa más no unificada (Ranciére: 2014: 60).

Este es el aforismo que se inscribe como marca transformadora en el arte colectivo. El rompimiento conceptual no heredado por la representación agotada en el objeto artístico, sino constituido en su tiempo presente mediante el aparecimiento imprevisto de la experiencia subjetiva, y el espacio neutral, cuya prolongación se extiende hacía horizontes incalculados como movimiento. Es decir, el poder del acontecimiento se confronta con el de la imagen. El pensamiento vivo y flujo energético contra el objeto paralizado e inanimado.

De estas capacidades se compone el performance como propuesta discursiva y práctica que de viva voz se oponen a la significación unilateral del arte. A

continuación les mostraremos un análisis formal de la pieza que concreta lo que hasta ahora hemos comentado sobre este tipo de arte y sus capacidades eclécticas ante la regulación de su potencia en el campo de acción social.

3.3. Análisis semiótico y reconstrucción hermenéutica de la obra de Beuys

Título de la obra: “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta”

Diacronía externa:

La etapa donde se lleva a cabo la acción de Beuys es a mitad de la década de los 60. Durante este momento hay un movimiento mundial de protestas en contra de la utilización energética nuclear y la guerra de Vietnam: “Las generaciones de la postguerra ven nacer la coalición gubernamental entre el Partido Demócrata Nacional de Alemania del Este con la Unión Democrática Conservadora Cristiana para la reconciliación entre la derecha y la izquierda alemana a causa de la recesión económica propiciada por la guerra” (Allan Antliff: 2014: 65).

Por consiguiente, se instaura una política de emergencia: estados de excepción en favor de los altos comités gubernamentales y una supresión de derechos civiles. Razón por la cual, Beuys comienza a fundar sus organizaciones sociales. En su concepción intelectual reconoce el papel fundamental de los organismos formadores de valores. De este modo establece la Organización de los no votantes

y la FIU, por sus siglas en inglés que significan Universidad Internacional Libre, donde acoge aquellos rechazados por los sistemas escolares alemanes.

La crisis del petróleo, el desarrollo de políticas capitalistas e intervenciones militares *durante este periodo, de entre los acontecimientos más relevantes, fueron las* causas que lo tornaron un artista social activo, razón por la cual funda el partido de estudiantes extraparlamentario de expansión social. Po ello introduce el concepto de *escultural social,* como "plan energético alternativo para el hombre occidental".

Con la llegada del Shah, Mohammad Reza Pahleví, a Alemania occidental, acción que representaba los intereses de *los aliados* y en especial de Estados Unidos por ser el responsable del golpe de Estado en Irán, se desataron una serie de manifestaciones por parte de la sociedad. Durante las movilizaciones sociales. Un detonante clave que provocó que Beuys tomara una postura política contundente se debe al asesinato del estudiante y activista Benno Ohnesong, acto que da pie a uno de los movimientos estudiantiles más potentes en todo el país a finales de los años sesenta del siglo pasado.

Diacronía interna:

El performance se lleva a cabo el 26 de noviembre de 1965 como obertura de su exposición *Joseph Beuys… Irgendein Strang* en la Galería Schmela, Düsseldorf. En esta acción, "Joseph Beuys se presenta vestido como de costumbre, con vaqueros, chaleco, sombrero de fieltro pero en su cabeza sin sombrero se ha

operado una transformación al cubrirla enteramente de miel y aplicar luego polvo de oro” (Bernárdez: 1999: 95):

> Con miel en la cabeza hago, como es natural, algo que tiene que ver con el pensamiento. La facultad humana no consiste en dar miel, sino en pensar, en producir ideas. Las cosas se disponen ahora en modo paralelo. Con ello vuelve a cobrar vida el carácter mortal del pensamiento, porque la miel es sin duda una sustancia viva, El pensamiento humano puede también vivir, ser una cosa viviente” (Beuys en Bernárdez: 1999: 95).

Se pasea por la sala, de un lugar a otro con una liebre muerta entre los brazos. De vez en cuando toma asiento para confiarle a la liebre sus ideas con respecto al arte, la vida, el mundo contemporáneo, la bestialidad, la muerte, etc. En uno de los pies tiene una cubierta de fieltro en todo su zapato, en el otro unas cuerdas de cuero sujetan una plantilla de hierro a su zapato. Debajo del asiento hay un hueso con una radio para retransmitir sus vociferaciones dirigidas al conejo.

Corte sincrónico (segmentación de la historia paso a paso. Análisis de unidades estructurales)

Principio: En la primera parte Beuys recorre la galería explicando, de forma inaudible para el público, cada uno de los cuadros a la liebre muerta. Mientras esto sucede hace que los pies de la liebre toquen su cuerpo. El público, contempla el performance desde el exterior del aula por la puerta y ventana de vidrio.

Desarrollo: El público accede a la sala para ver de cerca la realización del acto de Beuys mientras él continúa con su exposición a la liebre sobre los cuadros, el arte, la belleza, la incongruencia y la muerte.

Final: La acción finaliza él sentado en un taburete meciendo cuidadosamente el cadáver de la liebre y abrazándolo como una virgen María protegiendo el cadáver de Cristo.

a) **Elementos paradigmáticos:**

Liebre: "Es el símbolo lunar y está ligada al mundo subterráneo, como contraposición al ciervo, que es solar y divino" (Bernárdez: 59:1999). El cuerpo de la liebre encarna el cosmos que niega tajantemente cualquier conexión racional con su parte espiritual. Solo por medio del ritual es posible dialogar con la esencia del animal. De acuerdo con la filosofía beuysiana, la liebre representaría la plástica, es decir el caos, la calidez y la energía ya mencionados como efecto de la actividad creativa. En este caso la liebre se tornaría en una musa de la inspiración para propagar dicha actividad: "la liebre muerta es parecida de una manera a la madonna en una *pietá*[15] (Antliff: 2014: 65).

Asimismo, para Beuys existe un vínculo entre la liebre y la mujer de forma mítica. Ambos representan la intermediación entre la vida y la muerte, entre el cielo y la tierra. De esta última, de acuerdo con él, solo nos podemos apropiar por medio del

[15] *Pietá*¸que significa "Piedad", en la época del renacimiento era una forma común del arte de representar a la virgen María cargando en brazos al difundo Jesucristo".

pensamiento para ejercer en la existencia una habilidad inventiva, imaginativa. La liebre según Beuys, de acuerdo con Antliff, es el animal primigenio, afín con la naturaleza de la mujer, la delicadeza, la fertilidad y el nacimiento, la menstruación y el cambio químico de la sangre (Antliff: 2014: 62).

El Chaleco, el traje, y el sombrero de fieltro representan la indumentaria chamanística. El fieltro, es un material tecnológico de novedad para la sociedad occidental aunque probablemente conocido para las civilizaciones antiguas. Cuando se le aplica grasa se hace todavía más consistente su capacidad de aislante.

Miel: Beuys cubre su cabeza con miel. Material orgánico y excepcional donde se expresa el poder creativo de las abejas. Esta manifiesta las capacidades expansivas del potencial creativo del ser humano, que va más lejos que el carácter puramente racional, para propiciar la comunicación en un segundo nivel, con los muertos, los espíritus, en este caso con el cadáver del animal. Asimismo alude al poder mental y al proceso químico que las abejas realizan para transformar el néctar de las plantas en miel.

Fieltro en pie izquierdo: Es un material de origen animal, principalmente del conejo o liebre, que se forma prensando capas de pelo. Aunque carece de forma es dócil al poderse amoldar al gusto. Es flexible, un artículo térmico, y es curativo al concentrar el calor. “Como conservador del calor y protector, pero también es su sentido negativo de incomunicación, aislamiento existencial e interrupción de la vía comunicativa con otros seres humanos o con los animales (Bernárdez: 1999: 33).

Metales: Los metales para Beuys al igual que los demás objetos cuentan con una acepción metafórica. Son materiales fríos en temperatura regular pero con aplicaciones de calor la mayoría se calientan. Asimismo, son conductores de calor y electricidad, energía, como el cobre. Y algunos resultan ser aislantes como el plomo. Se forjan como el conocimiento y la democracia. Ve en ellos un discurso estético más allá de su valor material y funcional en la vida práctica.

El polvo de oro en la cabeza: simboliza la luminiscencia del pensamiento, y la conexión con la naturaleza. Es la riqueza del conocimiento cuando la mentalidad se ha visto influenciada por la creatividad, material intuitivo con el que, metonímicamente, *se da a luz,* se procrea el brillo mental del intelecto. Es la figura de los rayos que irradia el sol como la miel de las abejas. La representación del pensamiento vivo de la experiencia en la conexión íntima con lo sagrado.

La plantilla de hierro en el pie derecho amarrada con cuerdas de cuero: representa la imposición de la vida material. La incapacidad del ser de liberarse de las *cuerdas* que lo aprisionan. Desde la alquimia representa la masculinidad como el cobre a la feminidad. Las cuerdas de cuero reafirman la pseudo racionalidad del hombre que se vuelve contra su voluntad. Por otro lado, el metal en su pie enviste el *aplomo* y la tenacidad de la persona creativa dispuesta a emprender la acción y no quedarse replegada en un acto de cobardía.

b) **Cadencia sintagmática. Organización de los elementos paradigmáticos:**

Acorde a la ordenación de los elementos paradigmáticos dispuestos en el cuerpo humano podemos deducir que:

La miel, y el polvo de oro se ubican en la cabeza, el lugar del pensamiento. Arriba, cuya connotación se relaciona con el cielo, lo divino, la vida, la palabra y el bien.

En medio se localiza la liebre y a nivel corporal el estómago y el ombligo, contenedor de emociones y símbolo de erotismo, fertilidad, y vida. Mediación entre la cabeza y los pies. La maldad y la muerte.

Abajo, en los pies, se encuentra el fieltro en un pie y la placa de hierro en el otro. Destacan la pesadez y la dificultad física de emanciparse de la materialidad, la brutalidad. Quizás emularía lo contrario a la miel y el polvo de oro: el lugar del inframundo, de muerte y maldad pero también de perseverancia y de resistencia.

Discurso de Beuys a la liebre muerta durante su performance:

Todos esos que miran desde fuera cómo paseo mi cojera por entre los cuadros mientras te abrazo piensan que soy yo el que te está explicando las obras de arte. Lo que no saben es que lo que te pido es que me las expliques tú a mí. O al menos esperaba que me las explicaras antes de morir. Ahora ya sé que es imposible. Decía Schiller que la belleza es el camino de la libertad. Quizá sea eso lo único que importa, que creemos algo bello para

llegar a ser libres. Que ampliemos el concepto de arte para que esto también sea arte. Que dejemos de mirar los cuadros y miremos la vida, el susurro, la naturaleza, la muerte, lo sagrado. No puedo pedirle lo mismo a un perro, a un gato o a un caballo: el hombre les ha arrebatado su dignidad, su albedrío, lo que tienen de bello y de libre. Sería imposible que ellos me explicaran el arte, ni yo a ellos. Como probablemente es imposible que todos esos que miran disfruten o expliquen lo que hago aquí dentro, chorreando oro, grasa y miel. Pero tú eres la liebre, el conejo loco de Lewis Carroll que corretea y siempre llega tarde, y me agarro a ti como el que se agarra al cordón umbilical temiendo el tijeretazo definitivo. Tú me unes a la naturaleza, aunque ya estés muerta. O precisamente por eso. Tú, que eres pura energía, que eres (o eras) pura vitalidad, que eres sobrehumana, que estás más cerca de lo divino, de lo sagrado, me dices más sobre el arte muerta que lo que yo te pueda decir a ti vivo. En ti está lo frágil, lo bello, lo delicado, lo sensual. Eres la naturaleza que muere y renace cada abril. Eliot dijo: "*Abril es el mes más cruel, hace brotar lilas del interior de la tierra muerta, mezcla la memoria y el deseo, estremece las raíces marchitas con lluvia de primavera*". Abril hará brotar lilas del interior de tu vientre putrefacto. Se preguntan "¿qué le estará diciendo?" ¿Por qué le explica los cuadros a una liebre muerta?". Les respondo: porque lo va a entender mejor, porque sois como los perros domesticados que mueven el rabo para saludar al que les da de comer. Porque os reís y me insultáis, incapaces de ver vuestra propia babeante estupidez. Vuestra vida anodina, tan lejos de lo bello. Vuestra vida de perros. Jamás podréis llegar a ser como una liebre muerta. Porque no sois capaces de ver que la obra de arte es la liebre, mi susurro, mi cojera y vosotros mirando.

Cuadro semiótico. Oposición binaria Básica:

Médium

Ser humano ---------- animal

Chamán

Vida ---------- muerte

Razón, pensamiento---------- instinto, pasión

Materialidad ---------- Espiritualidad

Mito

Realidad, formalidad ---------- Ficción, virtualidad

Modernidad ---------- Universalidad

Figuración de imágenes

Palabra ---------- Acción

Introspección ---------- Exteriorización, Revelación

Egoísmo ---------- Colectivismo

Procedimiento ---------- Sustancia

Código:

El poder del intelecto, representado en el polvo de oro, se enfrenta con la intuición y espiritualidad de la liebre muerta. Según Beuys, la capacidad intuitiva de un animal es más fuerte que la de un sujeto normal: “Una liebre puede comprender mucho más que un hombre con su obstinado racionalismo”. En este punto, la miel funge como conector plástico entre la sabiduría y la muerte. Si por un lado con su carácter *frío,* la razón sufre una contracción térmica, contrariamente, con el uso orgánico de la miel la estructura cognoscente simula una dilatación térmica[16]. Así se entabla un

[16] El principio físico de dilatación y contracción térmica consiste en que a mayor temperatura los cuerpos se expanden y a menor temperatura los cuerpos se contraen.

diálogo entre el pensamiento y las fuerzas sobrehumanas que da como resultado un aprendizaje trascendental.

En resumidas cuentas, lo que parece ser un soliloquio y un entramado de disparates se vuelve un cuerpo de sentido con un modo de secuenciación coherente que enviste una narrativa mítico-sistemática por más clara. El pronunciamiento de Beuys, acompañado de la acción, denuncia de manera tajante la discapacidad del sujeto de conectarse con su lado animal, espiritual y místico a causa de la institucionalización moderna del ser.

La palabra de Beuys le hace justicia a la liebre reencarnándola. De este modo el espíritu de la liebre se apodera del cuerpo y la voz de Beuys para predicar un recordatorio a la humanidad. El de su pasado mítico que alberga los valores sacros de la naturaleza primigenia universal antes de haber sido mediados por la normativa unificadora de criterio. En esta trayectoria, el lenguaje artístico, conformado por la interacción de los materiales y discursos, regenera y preserva los rasgos espirituales del hombre al develar los códigos de la obra cuando los signos poéticos del acto mágico son penetrados por el sentido.

Por ejemplo, se concierta un acto prosopopéyico: las leyes de la naturaleza se violan cuando el animal muerto logra expresarse e influir en los invitados con el apoyo de componentes paradigmáticos correlacionados orgánicamente por asociaciones simbólicas como se muestra en el siguiente esquema:

El polvo de oro - la miel - la liebre muerta - el fieltro – la plantilla de hierro

Dicha secuencia sintagmática tiene como objetivo modificar la experiencia sensorial y la percepción del tiempo y el espacio convencional donde se desplazan los espectadores, al recorrer las líneas conceptuales prescritas por el lenguaje ordinario gracias a la ejecución estética y la creación plástica del objeto artístico. De modo que Beuys llevaría a cabo lo que Edward T.Hall comprende como el verdadero propósito de los artistas: “utilizar lo que es conciencia exterior de modo que sirva para ayudar al sujeto a organizar las emociones, pensamientos y percepciones de una manera más coherente y significativa” (Hall: 1966: 170).

En este sentido la obra de Beuys presenta un reto en el público al activar su mente y su capacidad de interpretación por medio de su iconografía, dejando de lado los supuestos otorgados por el contexto cultural para poner en el acontecimiento performático un juego de nuevas asociaciones y disociaciones que estimulen la significación por vía de la imaginación sobre lo no previsto.

Por lo tanto, la liebre, en tanto signo a descifrar, pasa de ser un objeto inerte y banal a constituirse en un objeto legendario en tanto más preciado; Beuys se vuelve el médium, chamán y mensajero que dirige la energía del animal para invocar los mundos mitológicos y ficticios a través de *tropos* literarios como la ironía, la alegoría y la metáfora al hablar con un ser muerto que espectralmente vuelve al mundo terrenal a través del rito artístico sacerdotal para dar una lección de vida a los espectadores.

El poder emblemático que antiguas civilizaciones apreciaban en la liebre es evocado en la ceremonia por el artista como elemento consagrado para la sanación de los presentes. En su exhibición, Beuys sufre una metamorfosis al dejar atrás su rostro humano para tomar una modalidad animal, aludiendo a un *teriomorfismo*[17] , que toma el rostro de la liebre, cual máscara, para presentarse como un ser mítico. Según Adrian Gimate- Welsh, poseemos una alternativa a la falta de mitos de nuestra época:

"Para sobrevivir en un mundo carente de mitos debemos recurrir al pensamiento metafórico, debemos recurrir al fascinante mundo de la máscara. La máscara como una estrategia de la transformación: la máscara como la representación de lo humano – hembra o macho-, de lo animal, de lo natural, como la convergencia de la misma naturaleza" (Gilmate- Welsh: 2005: 355).

De esta forma se da un entrecruzamiento entre formalidad y virtualidad, certeza y mito, verdad y ficción que trastoca el campo semántico de los espectadores tras su modificación en la estructura cognitiva inducida hacia un solo fin: la vuelta a la naturaleza icónica del hombre, su animalidad, su creatividad instintiva, olvidada por la instrumentalización del lenguaje con usos de encarcelamiento moral e intelectual a base de falacias e infamias restrictivas. Por eso las ataduras en el pie derecho y el material aislante de libertad y expresión, el fieltro, en el izquierdo.

[17] Término proveniente del antiguo griego que significa *therion*, animal y *morfo*, forma. Es decir forma de animal. Figura que se puede apreciar en mitología y leyendas occidentales provenientes de contextos espirituales, como los dioses egipcios o los bestiarios medievales.

Beuys en su acto, critica fervientemente al público para conferirle un sentido de realidad distinto al cotidiano. Su arte transgrede la gentileza y elegancia del arte de vitrina. Es atrevido, insolente y descarado. Sin escrúpulos para hablar sobre las carencias y debilidades del ser humano actual y exponer su visión del arte, de la belleza y del mundo con la función de recobrar la reflexión, el dialogo interno de cada persona apabullado por la atrocidad y la tristeza, donde la satisfacción se encuentra alienada por un deseo perpetuo e inalcanzable.

El carácter estático y el aspecto hierático de Bueys nos sugieren un gesto de respeto y parsimonia con que se realiza la mímesis de un acto religioso. Del mismo modo, su imagen nos recuerda una efigie de algún ser superior que nos impone un mandato supremo, el del renacimiento ético del ser humano en sincronía con el resto de miembros del cosmos.

Tal y como dice Gimate- Welsh al referirse a la obra de Francisco Toledo intitulada *La visita*: “Como efecto de sentido, se proyecta un nuevo equilibrio entre la razón y las fuerzas naturales. El hombre es un ser racional pero también pertenece a las fuerzas de la naturaleza; no es la idealización de la naturaleza, sino la posibilidad de una nueva cosmogonía. Es la proposición de una sociedad más igualitaria en la que los seres humanos no son superiores al resto de los seres vivos” (Gilmate – Welsh: 361: 2005).

Finalmente, la materialidad del cuerpo de Beuys y de la liebre alcanza un punto de fusión de dos maneras: a nivel físico metafórico y a nivel espiritual simbólico. Tras un cambio de temperatura, su materialidad sólida de ambos cuerpos pasa a un

estado líquido, la cual se irriga en la pieza artística de manera mítica como un encuentro arquetípico, donde el cuerpo materia se torna en un cuerpo mente para abandonar el primero y constituirse como cuerpo expandido propulsado por la materia pero reorganizado por el espíritu. De este modo, la relación orgánica e intuitiva entre ambos sujetos que integran una misma corporeidad es secundada por el pensamiento lógico que configura a la pieza en general al imprimirle su porcedimiento analítico.

Como lo entendería Paul Ricoeur, el juego entre el *logos* de la metáfora y el *bios* y *logos* del símbolo, se mueven en un doble sentido verbal y en un doble sentido no verbal: a nivel literal y lógico y a un nivel figurativo y mítico (Ricoeur: 2006: 167-174).Con esta interpretación podemos señalar que Beuys marca el origen de un nuevo discurso universal, o la recuperación de uno antiguo, en el cual vislumbra un equilibrio entre los dominios de la naturaleza y de la razón. Que podría resolverse en este esquema:

Lógico – mítico – lógico

El intelecto consiste en un desprendimiento secular hacía un nivel consecuente, después de haberse completado el circulo de la creatividad instintiva identificado por Beuys. Allí se finca el rencuentro de la humanidad con su esencia primitiva para retomar el camino hacia un pensamiento crítico más consistente, que conlleva a la equidad de un orden político por medio de la expansión del lenguaje, que eventualmente detone en una democracia vinculante entre las sociedades y sus participantes, los creadores de la sociedad, sus integrantes.

Conclusiones

Este trabajo expuso de manera general una propuesta teórica de producción artística ante la filosofía neoliberal de los regímenes institucionales que tienen como tarea preservar los modelos mercantiles y estabilizar la percepción cultural de la sociedad. Dicho arte emplea como objeto de estudio al performance: expresión estética cuyos principios básicos descansan en la resignificación espiritual del arte como recuperación del acto religioso para propiciar el ejercicio intersubjetivo y potenciar la experiencia cotidiana, a través del entramado simbólico comunal, atentado por el individualismo del sistema capitalista en su orden social.

De modo que advertimos cómo el lenguaje poético conceptualizado por los regímenes de la cultura, y pragmatizado en la era de la información por el planteamiento tardocapitalista como narrativa hegemónica, es reagenciado por la propia creatividad inventiva del performance al reconocer la expresividad nata de los seres humanos, socavada por el utilitarismo simbólico de la industria cultural.

A propósito de ello, cabe resaltar que para poder llegar a esta determinación filosófica se recapituló la investigación de la industria cultural hecha por Adorno y Horkheimer, con la cual se ciñeron las bases argumentativas para llevar a cabo una descripción particular del *modus operandi* del actual modelo político y económico, cuyo artefacto estético, presenta nuevas formas de control social heredadas por la tradición del despotismo.

A lo largo de nuestra investigación, elucidamos cómo el poder del performance por medio de su poder práctico y simbólico confronta la lógica integral y materialista del

modelo de la sociedad del consumo, deslegitimando la circulación del objeto artístico gracias a la contribución del arte vivencial y procesual para una asimilación imaginativa por parte de los espectadores. Por ello podemos decir que el *telos lúdico* del que habla Benjamin en términos teóricos y utópicos emerge dentro del juego de transformaciones sígnicas del performance con apoyo del lenguaje metafórico inscrito en los códigos formales, miméticos, sensibles y ficcionales de la obra.

En otras palabras, pudimos entender cómo la resistencia simbólica del performance ante el neoliberalismo consiste, en parte, en el enfrentamiento entre la lógica capitalista de producción material y el pensamiento crítico de creatividad instintiva de producción espiritual, la cual desata una experiencia extática y sublime comparable con un ritual mágico y ceremonial al mismo tiempo que construye comunidad partiendo desde la multiplicidad.

Por tal motivo podemos afirmar que el carácter aurático y espiritual de la obra de arte no termina con la llegada de la reproductibilidad técnica como precisó Benjamin. Por el contrario, la unicidad y autenticidad en el performance permanecen como cualidades en su acto exclusivo. La organicidad en este modo de expresión resurge como categoría estética que sustituye al de materialidad en la obra de arte, que de acuerdo a un precepto biológico cada cual sería única en el universo y discernible de sus congéneres.

En este caso, podría ser que el performance, en su fundamento estético, es decir como lo pensaron sus precursores, personifique ese rasgo de alteridad y pluralidad del arte y no sólo del arte, sino de la sociedad misma. Cada miembro de ella es

único y distinto al otro. De modo que el esquema de reproducción de individualidad del modelo neoliberal basado en la estandarización se fragmentaría con la estructuración de subjetividades y espacios que apuntan a la conformación de un cuerpo social, una cultura colectiva, y a la proyección simbólica que pone en contexto lugares comunes en escena social.

Mientras que el proyecto neoliberal induce a la sociedad por medio de clichés y estereotipos a una visión unificada del mundo, el performance en su acepción general, como los apreciamos en la obra de Beuys, recupera la figura de arquetipos, por medio del culto mítico, y la significación e interpretación personal y público a través del ejercicio lingüístico y hermenéutico, para promover la identidad subjetiva y colectiva de los seres humanos.

Por su parte el performance, hurga en las entrañas de la naturaleza humana ahí donde reverdece nuestro carácter ceremonial recuperado por el ejercicio de la fantasía o “innovación semántica” de la que habla Ricoeur acerca de la metáfora. En este ámbito, es el acercamiento y la presencia de un acto que se distancia de la realidad enfermiza y cuadrada, para vivenciar el mito curativo y poliédrico.

Si bien, para el modelo neoliberal el carácter emotivo del ser, le sirve para interiorizar el dolor y la dureza en la vida diaria de los sujetos por medio de su desgaste físico y psicológico al punto de instaurar la degradación del ser como política, el performance hace uso de elemento con el propósito de superar la intransigencia de la realidad a través del ejercicio catártico como forma terapéutica para reajustar los valores universales y traer de vuelta el mutuo reconocimiento entre los iguales. Es

decir, la puesta performática, busca reconstruir la solidaridad entre los semejantes a partir las sensaciones comunes y las experiencias compartidas en el contexto social.

De esta forma el cuestionamiento de la identidad abre paso a la reconfiguración de la personalidad. Y no solo de esta, sino del mundo y de la manera en que está estipulado. El performance por lo tanto, parte del foro de imaginerías de consulta hacía los mundos fantásticos e intangibles para poner en obra un trabajo de revaloración de realidad política y social, y de este modo desafía la carga ética e ideológica del espacio público al neutralizarlo de su postura política. Es decir, en muchos casos no busca resignificar los espacios. En todo caso pretende vaciar de significados los lugares para que el participante lo llene de su propia experiencia.

En esta dirección, el performance, en su aparición de culto, pugna por la liberación del arte intermediado por el intercambio práctico y económico de las leyes del mercado que disimulan un funcionamiento orgánico en su actividad instrumental. De modo que la autonomía del arte, se logra a través del diálogo entre la eficacia de lo sagrado y el sentido de realidad verdad que posee. Entre la energía indescriptible y su capacidad inteligible para la comunión con su observador.

En consecuencia, se puede llegar a un recogimiento cósmico en la ejecución performática, donde las pasiones de los sujetos presenciales ponen en tela de juicio las estructuras monótonas del espacio por medio de la reivindicación del lenguaje, es decir, por medio del ejercicio simbólico con el que la poesía y la metáfora contribuyen a la cognición y desarrollo de un nuevo mundo.

De modo que, el performance visibiliza y concentra el poder activo de la sociedad dispersada por la corrupción del sentido, para poner en obra su capacidad creativa y productiva. Con ello, se empodera la entidad autoral y la fuerza pública de los sujetos para intervenir y apropiarse del espacio social.

En sentido concreto, el papel social del arte, su poder político, es redignificar la firmeza mística de las sociedades modernas, menospreciada por el discurso de la globalización técnica y tecnológica, como formas distinguidas de vida. Lo cual le da al mismo arte la posibilidad de saberse autoconsciente y con ello redimirse de la limitación materialista. De este modo se marcaría una especie de retorno a lo espiritual en el arte.

Igualmente, el performance, al poner a la sociedad en el espacio virtual entre la revelación mítica de la obra y su deleitación cotidiana, intenta homologar las alianzas humanas y reanudar las redes sociales corrompidas por el neoliberalismo. En este marco de indeterminación se forman los lazos colectivos que generan sincronías en el espacio abiertas a temporalidades subjetivas.

Como podemos ver el método instrumental de apropiación material y corporal no cuanta con los recursos para agenciarse de las entidades poéticas y metafísicas del arte: sus ideas. Si bien el modelo neoliberal ha testimoniado el apresamiento, la organización y la configuración de los cuerpos del entorno social, no ha cooptado el poder simbólico del ser humano que persiste en emanciparse a toda costa de los dispositivos de brutalidad.

Por otro lado, por cada mecanismo en búsqueda de una apariencia artificial de la realidad y un efecto técnico especial por parte de la sociedad del espectáculo, existe una serie de réplicas por vía del performance que debaten y refutan los procesos del aparato industrial para enaltecer la modalidad del ensayo y la experiencia directa de las personas con la finalidad de construir un relato intrapersonal desentendido de la dinámica massmediada aunque inscrito igualmente en un espacio ficticio.

A propósito de esto, algo que la reproducción técnica asignó a la historia, fue la apertura narrativa en la obra de arte que rompe con la estructura tradicional de la misma, lo cual encausa la participación estética de los espectadores y aporta a la transformación perceptiva de estos por medio de la estimulación de la creatividad que abre otros canales de recepción sensorial.

Sin embargo, no fue hasta la finalización de la investigación que pude darme cuenta de que el empleo de la técnica, es decir lo propiamente instrumental, no solo puede ser visto negativamente, es decir como acumulador de energía para la Industria, sino que también funge en el proceso creativo del arte y en su desarrollo estético y teórico en la búsqueda de la verdad como lo destaca Heidegger[18]. Sin él no podríamos concebir el carácter multimodal del performance y su intermediación entre el talente mimético, plástico, tecnológico y digital como ha ocurrido recientemente.

De tal forma que el performance, por su activación social, hace revalorar nuestra existencia a través de nuestra propia experiencia. Por consiguiente podríamos decir

[18] Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica,* Ed. Folio, Barcelona, España, 2007

que el hacer determina nuestro ser y la actividad redefine nuestra identidad, con lo cual se afina nuestra expresión y se moldea nuestra singularidad. No obstante, si bien en un sentido formal no todos somos artistas como lo afirmaba Joseph Beuys, podemos generar la capacidad inventiva de construir nuestra narrativa personal y social. Es entonces que la mejor forma de retar la jerarquía de la tradición y la pasividad es por medio del empleo del relato propio y autónomo, del emplazamiento de fuerzas públicas como actores sociales.

Con esto que hemos enunciado hasta ahora podemos concluir que nuestro objetivo inicial se cumplió al confirmar que el arte del performance es un medio de comunicación alternativo capaz de renovar los filamentos sociales y seguir operando en el devenir histórico, puesto que recurre al culto mítico grupal como medio de sublimación social y como hecho alejado de la racionalidad en el discurso funcionalista que continua en el presente.

Asimismo, el performance, cuenta con activadores simbólicos, alegóricos e imaginativos que programan o en todo caso reprogramen las subjetividades de los individuos a través de su plasticidad como forma de propagación para un “plan energético social” como apreciamos en la obra de Joseph Beuys.

De tal suerte que su dinamismo fomenta el recorrido físico sobre el espacio público. Lo que en consecuencia desactiva la estética estática del neoliberalismo basado en el encarcelamiento mental y corporal de los sujetos, con lo que surge un desencadenamiento de flujos eléctricos de unos sujetos hacía otros. De esta

manera se construyen individuaciones en lugar de individualidades como diría Adorno.

En otro aspecto, con relación al apartado del análisis, pudimos darnos cuenta que el cuadro semiótico de oposición binaría del que habla Thompson, no fue la mejor manera de describir los elementos simbólicos incertos en el performance de Beuys. En todo caso se trataría de oposiciones duales que expresan el carácter metafórico del arte, puesto que en el ámbito de la estética no podemos emplear los mismos conceptos que en de la informativa o cibernética, por que el arte no se basa en la categorización de ceros y unos. Sin embargo, para efectos de esta tesis, contamos con este esquema teórico que será eludido en futuros trabajos personales.

Finalmente, con correspondencia al planteamiento de hipótesis podemos decir que esta se corroboró parcialmente al demostrar que:

En una mano, el performance, a pesar de ser una expresión susceptible de ser apropiada por la Industria en sus diferentes modalidades, al integrarlo al sistema político económico, sostiene su independencia estética debido a sus rasgos tanto formales como discursivos — formas simbólicas, poéticas, retóricas y metafóricas y plásticas — que lo mantienen inasible a los designios objetivos del mercado.

En otra mano, la absorción del performance en los nuevos medios como un arte novedoso es patente en la práctica comercial que podría ser comprendido como el dominio de la técnica moderna sobre el arte, sin embargo este acontecimiento no es definitorio en tanto que desconocemos las situaciones contingentes del arte, la

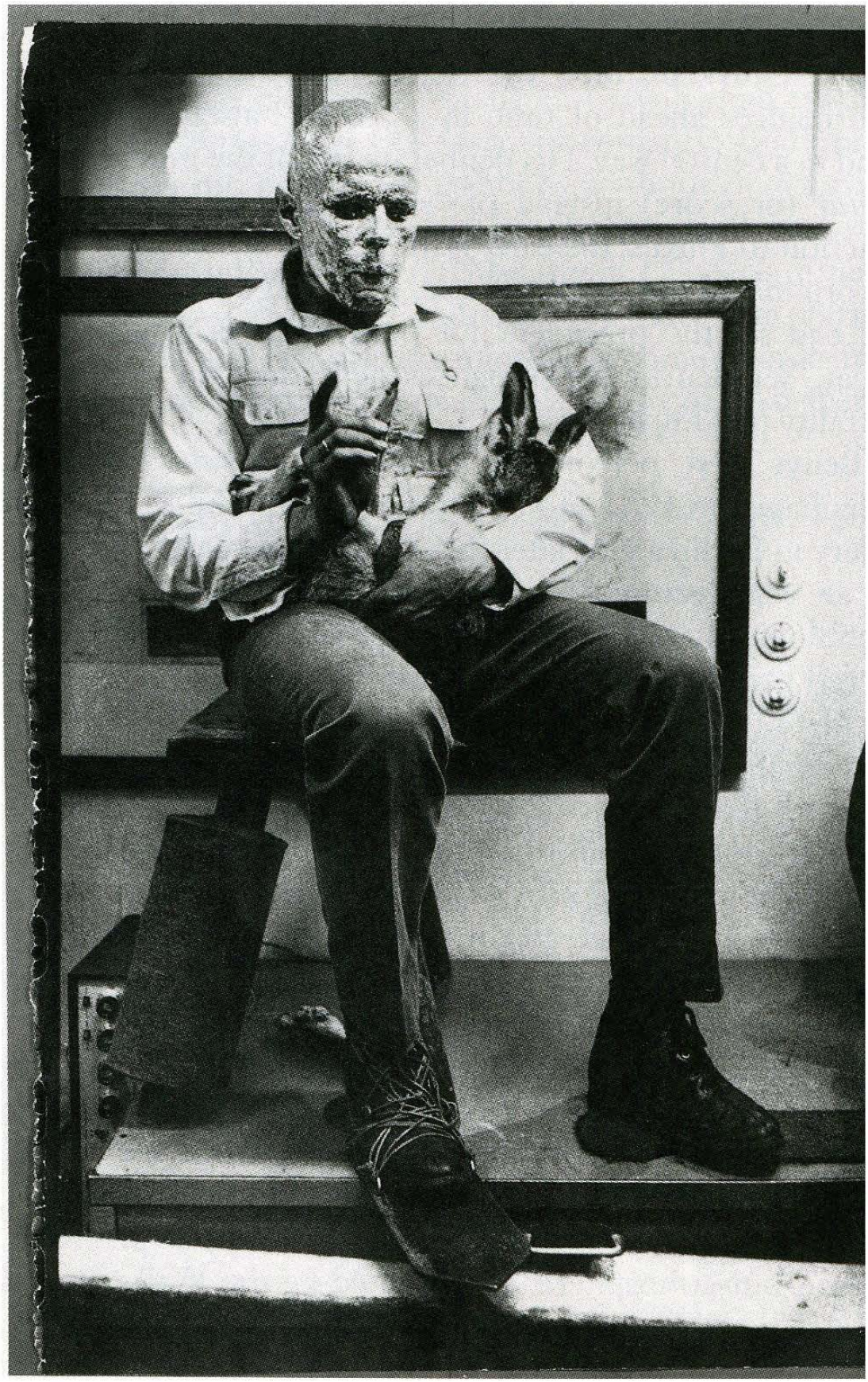
tecnología y la ciencia, como alguna vez desconocimos sobre las proezas de la reproducción técnica.

Sabemos que el cine continúa siendo un artefacto para la acumulación de ganancias millonarias para los productores, patrocinadores y desarrolladores, pero a ciencia cierta no se sabe a qué necesidades ontológicas responde, puesto que abarca tanto géneros, temas e historias como personas hay en el mundo.

Por último, quiera puntualizar en que el significado social del arte, gracias a su lenguaje artístico, y la significación que nosotros hacemos de él en nuestro plano reinterpretativo, conserva su eficacia estética que lo legitima como dispositivo universal, donde se repliega ante la restricción de significaciones inamovibles del sistema neoliberal con su lenguaje mercantil e institucional para sus intereses particulares.

De todos depende que la continuidad de la producción del arte no sea solo complaciente, sino que cumpla con las demandas sociales de nuestro tiempo. Este nuevo arte al que apelamos no intenta superar la historia del arte, ni busca pertenecer a una tradición filosófica definida, sino que se fija como cuestionamiento del valor histórico del arte en el presente, nutriendo viejos conceptos, resignificandolos y ampliándolo sus parámetros para acercarnos a una función humana del arte, donde la cadena de significación se finca como su núcleo estético.

Joseph Beuys con su clásico atuendo



Bibliografía:

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración*, Valladolid, Trotta, 1997.

- Alcázar, Josefina, *Performance: Un arte del Yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, grupo editorial siglo veintiuno, 2014.

- Antliff, Allan, *Joseph Beuys*, Phaidon, Nueva York, Focus, 2014.

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Itacam, 2003.

- Bernárdez Sanchis, Cármen, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea, 1999.

- Danto, Arthur C., *Estética después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

- Hall, Edward,T., *La dimensión oculta*, "Convenciones visuales y visión convencional", México, Siglo XXI Editores,1966.

- Heidegger, Martin, *La pregunta por la técnica*, Barcelona, Folio, 2007.

- Kosik, karel, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967.

- Marí Sáez, Victor, *Cuando los movimientos sociales se apropian de la red*, Madrid, Editorial Popular, 2004.

- Martel, Richard, *Arte acción*, México, UAM-X, 2008.

- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.

- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación,* "Le metáfora y el símbolo, México, Siglo XXI Editores, 2006.

- Rubio, Zapata, Miguel, *El cuerpo ausente: performance político*, Perú, Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

- Schelling, Friedrich, *La relación del arte con la naturaleza*, España, Globus, 2014.

- Strauss, Levi-, *Antropología estructural*, Barcelona Paidós, 1995.

- Slaughter Stephany y Moreno, Hortencia, *Representación y fronteras: El performance en los límites del género*, México, UNAM, 2009.

- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, México, UAM-X, 1993.

- Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor Distribuciones, 1993.

- Wolf, Mauro, *La investigación de la comunicación de masas: crítica y perspectivas,* México, Paidós, 1996.

Bibliografía de consulta:

- Fernández Barrios, Octavio, *Joseph Beuys: La revolución somos nosotros,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011.