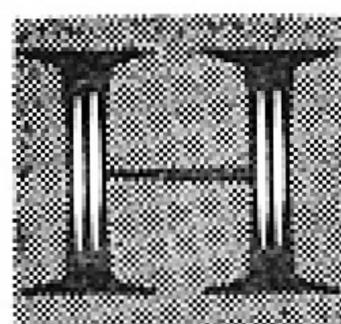


IN MEMORIAM WALTER BENJAMIN:
REPRESENTACION Y SOPORTE MATERIAL /
MIRKO LAUER



HASTA hace unos decenios el retablo fue exclusivamente un altar portátil, una caja de madera transportable por un hombre o una acémila, con dos puertas y un remate triangular para representar el techo a dos aguas de las iglesias; unas figuras de yeso pintado presentan a los personajes celestiales, terrenales e infernales de la mitología católica, siempre en un mismo orden ritual, en unas cuantas escenas básicas, como el nacimiento de Cristo, el tormento de los condenados o las plegarias de los fieles. El retablo original era un objeto artístico explicable a partir de algunas necesidades religiosas de los fieles indígenas: prolongar hacia sus domicilios la iglesia hispánica o aproximarla a sus lugares de trabajo, dar una versión más cercana a la propia cultura de una imaginería ajena a ella desde el primer momento. Una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedara confinado a las umbrías iglesias, y acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas de la religiosidad sobre lo cotidiano. Un código religioso y estético básicamente común permitió que esas obras fueran realizadas a pedido: sus formas y su sentido pre-existían en la imaginación del creador y del comprador; las variaciones eran un subproducto de la técnica: rasgos no relevantes para la comunicación artística.

A nadie se le ocurrió, hasta donde tenemos noticia, producir un retablo que contuviera algo distinto de los elementos del culto, o presentar muñecos de yeso de esas dimensiones fuera de su caja original (el 'nacimiento', que deja a las figuras en libertad, fue un género claramente diferenciado). No había posibilidad de imaginar para esas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, encenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Como objeto y como manifestación espiritual, el retablo estuvo determinado por la organización de los valores de uso en una sociedad precapitalista: nace de la ruralidad, de las grandes distancias y la ausencia de transportes que las acortaran, de la poca densidad demográfica y religioso-institucional de aquel mundo. La idea de remedar la arquitectura de una iglesia viene, como la iglesia misma, de España; la idea de lo portátil viene seguramente de los altares de campaña, utilizados en las guerras hasta hoy. La madera y el yeso son el signo de la popularización de este arte: hubo alguna vez retablos de oro de 24 kilates, plata esterlina y pan de oro.

En un arte del precapitalismo como ese existe un tipo particular de unidad entre los aspectos inmateriales (lo espiritual, la imagen o la representación) y los materiales, que proviene de la manera concreta como ese arte es producido: un equilibrio ritual entre la oferta y la demanda, que asocia de manera estrecha la forma final con la identidad de los pequeños grupos subculturales de la sociedad; un bajo nivel de especialización, y por ello también un mayor potencial de difusión de la creatividad y la posibilidad de que ella sea compartida entre creador y comprador; un predominio de lo utilitario directo, es decir vinculado al ritmo de la supervivencia cotidiana. Es así que lo público/ritual y lo doméstico/utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas. La representación no se da, pues, sobre una superficie abstracta, sino 'directamente sobre' objetos no especializados en representar: recipientes, muebles, adornos, prendas, etc. La organización de esa representación sigue la de las formas de esos objetos, ellas son uno de sus límites. En tal situación es difícil encontrar una obra capaz de tener sentido dentro de una cultura del precapitalismo exclusivamente por lo que representa; no

encontramos propiamente estética, pues esta no tiene allí un objeto propio diferenciado. Del mismo modo no encontraremos un soporte material capaz de valer sólo por su condición de portador especializado de la representación, pues tal soporte en el precapitalismo se define a partir de diversas utilidades, el valor de uso lo satura, y el artístico es sólo uno de ellos.

Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo el objeto es su representación, un poco como en el nominalismo vulgar las palabras son las cosas. No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendemos hoy, sino 'presencia efectiva' de la divinidad, o captura mágica 'efectiva' del objeto. En su manifestación original como objeto de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por occidente, el retablo permite la idea de una divinidad portátil y sustituye la presencia efectiva por una representación (simbólica o literal). Pero uno de los elementos que mantiene aquí la soldadura entre representación y soporte material por un largo período histórico es la idea de una presencia efectiva de lo divino, una incapacidad social para concebir la representación como *ficción*. Entonces la representación tiene que ser 'imagen y semejanza': el orden natural impone un modelo de inmutabilidad a la sociedad y a la plástica.

A partir de los años veinte el campo andino se va haciendo gradualmente capitalista y laico. Ya en 1945 José Sabogal había encontrado retablos ayacuchanos no religiosos, o al menos no directamente católicos, dedicados a la fiesta y al trabajo. Quince años después este tipo de retablo era ya frecuente en las ferias regionales y las tiendas urbanas de artesanía, en las que el propio mercado de tales objetos se transformaba; veinticinco años después, luego de una reforma agraria y del paso del capitalismo a condición de predominante en el agro, el retablo era ya un género en evolución acelerada, que encarnaba una nueva situación. En los años 70 Enrique y Maximiliana Sierra, del Cuzco, desarrollan un tipo de retablo en que la forma original del altarcillo que parodia una construcción permanece (aunque el triángulo que representaba el techo a dos aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo), pero donde la caja es ahora el marco

tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los 'retablos de yeso' concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto —el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos— la representación se libera de su anterior soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la 'moneda' de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable cancela la posibilidad de una presencia de lo *trascendente* y abre la posibilidad de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la figuración, sino por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de

las teorías idealistas del arte: su sentido profundo es 'desaparecer' fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una 'ventana' que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadrículada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el siglo XIX, Raymonde Mou-

lin nos recuerda que 'en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituido en una estructura que acoge abiertamente a los excluidos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia'. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del siglo XIX, o de las necesidades de la circulación económica hacia cambios simultáneos en la representación y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración. Pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del *marchand*, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el sustrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda las formas de existencia social de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo (que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra 'El Metro Cuadrado artístico') nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo Estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la formidable mujer que encarna a la libertad guiando al pueblo el siglo pasado y las señoritas de Avignon en apariencia coexisten todas sobre un mismo soporte material. En un aspecto externo y literal, es así. Pero por debajo de esta apa-

riencia el soporte material va evolucionando, hasta entrar en una crisis que llega incluso a modificar —como ha sucedido con el no-objetualismo— la conformación física de ese soporte material. Frente a la idea de la representación como una 'ideología en imágenes' que nos presenta Nicos Hadjinicolaou, tenemos pues que poner la de la estructura compleja del soporte material como una 'ideología en relaciones de producción', si se nos permite jugar un poco con las palabras.

El cuadro encarna su existencia social de diversas maneras: su función pública lo agranda, siguiendo los pasos de la arquitectura del poder; su función privada lo reduce al formato de la intimidad hogareña de la burguesía. En todos los casos es su forma de existencia social básica —el mercado de arte bajo el capitalismo pre-monopólico— la que determina diversos aspectos de su configuración material: debe ser transportable (intercambiable), debe ser durable (acumulable) y debe ser identificable (diferenciable). Durante un largo período histórico, anterior al predominio de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadotes y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el *aura* de la obra artística a que se refiere Walter Benjamin, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado) sucesivamente. Está, además, la asociación de lo único con lo espiritual y lo múltiple con lo utilitario, de alguna manera vinculadas al juego de prestigios dentro de una cultura ordenada por los mecanismos de la oferta y la demanda.

El cuadro fue el escenario privilegiado —neutro sólo en su aspecto más exterior— de las evoluciones de la representación en occidente. Sin embargo las más profundas y violentas revoluciones en los sistemas de representación (estilos, corrientes, tendencias, etc.) han tendido a darse sin afectar inmediatamente la estructura física de su soporte material. De toda la tradición de ilusión forjada desde los orígenes de la hegemonía capitalista en el renacimiento (la 'alienación artística' a que se refiere Mario Perniola), las ideolo-

gías artísticas posteriores al impulso jacobino de la revolución francesa optaron por conservar la idea de la autonomía de la representación respecto de su soporte material. Es por ello que las batallas de los impresionistas y de los realistas en el siglo XIX coinciden en la búsqueda de una mayor aproximación a la verdad, o a la realidad, dentro de los parámetros de una visión ilusionista, e ilusionada, de la plástica. Los impresionistas avanzarán en su búsqueda prolongando la síntesis naturalista a través de nuevos recursos de técnica pictórica; los realistas prolongaron una centeneria literalidad a través de una puesta al día de los temas. La revolución en las relaciones de producción del arte que significó el surgimiento del galerista y del mercado no figuraba en el programa de los impresionistas: estaba inscrita en su nuevo tratamiento de la realidad. La conversión del realismo en pretexto de todos los llamados al orden conservadores en la plástica de este siglo tampoco fue una intención deliberada de los realistas: estaba implícito en la manera como trataron una nueva realidad.

Desde hace por lo menos dos decenios es perceptible una nueva forma de organización de la manera como circula una parte de la creación plástica bajo el capitalismo central, y que es preciso todavía estudiar. La célebre 'Valley Curtain' del creador conceptuador Christo Javacheff, que colgó durante 28 horas en Grand Hogback (Colorado) en 1972 es un buen ejemplo para abordar esta nueva realidad. En los dos años de preparación de la gigantesca cortina que 'cerró' un valle de casi trescientos metros de ancho, Christo coordinó la colaboración de cuatro museos y no menos de diez empresas. Tal como la vemos en las inevitables fotografías, aquella cortina fue una gigantesca doble ironía acerca del lienzo enmarcado y la domesticidad (ese reino del hombre privado en cuyo centro ubica Benjamin al coleccionista), y al mismo tiempo un comentario complejo acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza, una burla a las pretensiones de eternidad de las obras entonces consideradas convencionales. Tal como lo sugieren los catálogos documentales de la obra, la coordinación ha tenido en ella un estatuto de importancia pareja a la de su efímera existencia formal. Simon Marchan postula que uno de los ejes para comprender el no-objetualismo es esta propensión a hacer aparecer el proceso de creación (o al me-

nos una parte de él) como la obra misma. Este es uno de los aspectos a partir de los cuales se desarrolla la idea de lo efímero en el nuevo arte: pero si bien el proceso es por definición efímero en relación al producto acabado, también es cierto que la durabilidad de la obra se ha trasladado a otro nivel de su soporte material, a la estructura social de la cual ella es imagen.

La materialidad faraónica de la cortina parodia la convergadura de la gran tecnología industrial (como el volumen del retablo parodia la relación entre el hogar y la iglesia en el contexto andino, y el cuadro imita las escalas y las formas de la oficina y el domicilio privado), y de otro lado la existencia social de esa materialidad, que demora dos años en articular su efímera concreción, recuerda demasiado bien facetas de la actividad del *big business* internacional. Los nuevos elementos en relación a nuestro esquema de relaciones entre representación y soporte material son numerosos, y por el momento permiten hipótesis mas no sistematizaciones acabadas. Hoy empieza a hacerse evidente en qué medida la relación entre el lienzo enmarcado y la representación es una estructura ligada de manera directa a la *ilusión*. El paso al no objetualismo en todas sus formas (happening, arte conceptual, body art, etc.) elude la confluencia con lo teatral, que se mantiene —como escenografía y como actuación— como el dominio privilegiado de la ilusión en la representación. El arte no objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino *ser* esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva.

Una obra como 'Valley Curtain' se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte (y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no objetualismo): 1. la aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. la agudización de la contradicción entre un auge técnico de las po-

sibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía. La tendencia general del no objetualismo vanguardista contemporáneo está vinculada a este desarrollo, y ello es más perceptible en sus sectores de punta, a los que la obra de Christo por cierto pertenece. El fenómeno llamado 'Corporate Investment in the Arts', cuya expresión institucional más acabada es el Business Committee for the Arts (BCA) norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la 'filantropía' de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características.

Por el lado de los creadores uno de los impulsos radicales hacia el no objetualismo ha sido el rechazo de los mecanismos de mercado (aquellos mismos que fueran bienvenidos en la segunda mitad del siglo XIX) y la asociación del soporte material —visto en su aspecto más limitado de materialidad física— con la dependencia de sus obras respecto de ese mercado. Uno de los argumentos radicales más difundidos al inicio del movimiento no objetualista era que no había un objeto vendible. En efecto, si retiramos un aspecto de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso un aspecto de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle *todas* sus determinaciones materiales. La otra cara del sueño duchampiano de la inefabilidad es el hecho de que la mercancía no es en última instancia sólo objeto tangible, sino *trabajo coagulado*, para usar la truculenta metáfora de Marx. Entonces lo que entre en crisis no es el carácter de mercancía de la obra de arte, ni su objetualidad, realmente, sino aquella parte de su circulación en el mercado que representan la galería y el marchand, en su sentido tradicional, decimonónico, de comerciantes en obras individuales. El sueño de autonomía de los artistas frente a la academia y el salón se ha convertido en occidente en el sueño de la autonomía frente al mercado abierto. 'Inmaterial', efímero, único a menudo, el no objetualismo busca también devolver a los artistas el monopolio de su propia

obra, aquella *aura* que en los principios del mercado capitalista les dio el margen necesario para su propio desarrollo.

Es así que a las galerías les resulta difícil acumular la mayor parte de la producción no objetual, y pasan a convertirse a menudo en los intermediarios entre la corporación y el artista individual. Sin embargo el desarrollo de la estructura social nueva, del nuevo soporte material que constituyen las relaciones de producción en el arte bajo el capital monopólico, trasciende ese nuevo rol de las galerías y busca la creación de sus propias instituciones (y esta poca durabilidad de algunas experiencias intermedias es evidente, por ejemplo, en la suerte que corrió el *Salón des Refusés* francés como institución de tránsito reformista hacia el mercado abierto). Un curador norteamericano planteaba hace unos pocos años que el carácter abrasivo de las nuevas relaciones entre la empresa y el artista exigirían por un tiempo la existencia de un 'colchón', y que ese papel le correspondía al museo, en su capacidad de organizador de una parte importante del circuito de producción-distribución-consumo del arte. Así como el soporte material no es exclusivamente el aspecto físico tangible de la obra, el museo no es sólo su espacialidad como ámbito de exhibición: su naturaleza profunda reside en su condición de *gestor*, de agente de una nueva forma de existencia social del arte, en la cual el mercado abierto ha sido emplazado por el nuevo patronazgo del capital monopólico.

La depuración del papel del museo es una manifestación más del desarrollo de la gestión, o conceptualización, como elemento en la producción artística. Los límites de la reproducibilidad del objeto artístico ya no son tecnológicos, sino sociales: el carácter mudable y esquivo de la demanda y la producción cultural (que asumen la lógica de la mercancía pero tienen dificultades para asumir del todo la lógica de la producción a gran escala) obligan a una articulación del capital monopólico con gestores o conceptualizadores que son a menudo pequeños capitalistas, que representan la fase pre-uniformizada de la creación plástica. ↗