

Arte, sociedad y sociología

José Othón Quiroz Trejo¹

RESUMEN

Este es un análisis histórico-sociológico de la relación arte-sociedad-sociología. Se inicia en la Revolución Francesa y culmina en la actualidad. El recorrido permite conocer: la función social del arte para los fundadores de la disciplina; el surgimiento de las vanguardias artísticas; el auge y decadencia del arte socialista; el surgimiento de la sociedad de masas, la industria cultural y la cultura de masas; la degradación del arte moderno y el nacimiento del arte contemporáneo. Fenómenos que generan procesos sociales de estetización, de reunificación de la estética, la ética y la erótica, y de reflexividad estético-sociológica.

PALABRAS CLAVE: Arte y sociedad, estetización social, reflexividad estética, industria cultural, vanguardias artísticas y políticas, desublimación, arte y sociología.

ABSTRACT

This is a historical-sociological analysis of the relationship among art, society, and sociology. It begins with the French Revolution and ends today. The journey allows the reader to see what the founders of the discipline considered the social function of art; the emergence of artistic avant-gardes; the rise and decline of socialist art; the emergence of the mass society, the cultural industry, and mass culture; the degradation of modern art and the birth of contemporary art. These are all phenomena that generate social processes of aestheticization, of the reunification of aesthetics, ethics, and the erotic, and aesthetic-sociological reflexivity.

KEY WORDS: Art and society, social aestheticization, aesthetic reflexivity, cultural industry, artistic and political vanguards, de-sublimation, art and sociology.

¹ Doctor en sociología, escritor y profesor-investigador del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco; especialista en sociología del trabajo y del arte. Correo electrónico: othonquiroz@hotmail.com

tran el arte, la sociedad y los científicos sociales; los vaivenes de los hechos socioculturales y estéticos y su concepción; las afluentes que se separan y reaparecen en momentos en que se consideraban superadas. Pretende recorrer dos siglos de un río donde transitan obras, acciones artísticas, reflexiones sociológicas e imaginarios individuales y colectivos, en medio de aguas plácidas, torrentes, remolinos, meandros, confluencias y bifurcaciones, con el fin de describir y comprender sus transformaciones a lo largo del tiempo y analizar sus repercusiones en la sociedad y la sociología contemporáneas.

ARTE, CIENCIA, VANGUARDIAS Y RELIGIÓN

La Revolución Francesa convivió con el estilo neoclásico. Paradoja sociopolítica volver al pasado en tiempos de cambio. La explicación estético-social es que, en los aspectos que los neoclásicos asumieron como misión se prendieron de sus principios más rígidos; como plantea Icleia Borsa: “La instauración de una nueva sociedad exigía valores permanentes. Esos fueron buscados en modelos del pasado, lo que refuerza la intención de permanencia y restauración de valores perdidos y rescatados por el presente” (Borsa, 1989: 38). Por otro lado, al final del siglo XVIII los fenómenos sociales, aunque ya merecían la atención de algunos pensadores franceses, todavía no formaban parte de una ciencia específica, que diera cuenta de ellos, como la concibió décadas más tarde Durkheim. Los intelectuales

[...] se limitaban a formular, a propósito de los hechos sociales, opiniones ingeniosas u originales, sin buscar crear una disciplina enteramente nueva, por lo menos por sus principios y por su método. Sus ensayos permanecieron como brillantes obras personales, pero no podían servir de punto de partida para una tradición científica (Durkheim, 1975: 106).

Con la Revolución Francesa cayó un régimen y con él un sistema de ideas. La relación entre la realidad social y la situación exigía un sistema nuevo acorde con el nuevo orden surgido de la Revolución, y una ciencia de la sociedad a la que Henri Saint-Simon le dio el nombre de *Fisiología social*. A propósito de este personaje, Marcel Mauss afirma que antes “que pasar por las afirmaciones

del *Curso de filosofía positiva* habría que buscar las premisas del espíritu sociológico en Saint-Simon” (Ansart, 1972: 8), quien dejó profundas huellas intelectuales en el propio Augusto Comte y posteriormente en Karl Marx. En ese repensar el nuevo sistema que sustituiría al antiguo régimen, Saint-Simon escribe, entre otras obras, *Del sistema industrial*, y busca en la ciencia el arma para combatir a los legistas y los metafísicos de la época. En este libro asienta: “cuando la política haya alcanzado el rango de *ciencia* de la observación [...] el ejercicio de la política será confiado exclusivamente a una clase especial de sabios que impondrá silencio a todos los charlatanes” (Ansart, 1972: 166).

A él se debe la connotación moderna “cultural y no militar” del concepto de vanguardia. Término que en el futuro sería parte de la sociología y de la ciencia política. En su idea de nuevo sistema jugarían un papel determinante la ciencia, las élites, el arte y los artistas como vanguardia. Saint-Simon consideraba al arte como el nuevo culto que tenía que sustituir al desgastado cristianismo, en el cual el artista sería como un nuevo sacerdote que, a través del arte, revelaría al hombre el glorioso futuro que le esperaba en una nueva civilización:

Seremos nosotros, los artistas, la vanguardia. El poder del arte, en efecto, es más inmediato y más rápido: cuando deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en el mármol y en la tela [...] y de este modo, sobre todo, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa. Apelamos a la imaginación y a los sentimientos de la humanidad, por lo cual siempre inspiramos la acción más viva y decisiva (Saint-Simon, 1982: 47).

En *El nuevo cristianismo*, ciencia, arte e industria; sabios, artistas e industriales, eran los sectores sociales destinados a dirigir el nuevo sistema; adelante de lo que serían las élites como la *intelligentsia* técnica y los intelectuales dentro de la vanguardia de seguidores del marxismo-leninismo: ecos del saintsimonismo. Volviendo al tema del arte, para Henri Saint-Simon: “El nuevo cristianismo [...] está llamado a colocar a las bellas artes, las ciencias de observación y la industria a la cabeza de los conocimientos sagrados, mientras que los católicos los han colocado en la clase de conocimientos profanos” (Gurvitch, 1970: 90).

A diferencia de la autonomía que Saint-Simon le otorga al arte Augusto Comte, aunque resalta sus particulares cualidades no forzosamente enmarcadas en el orden positivo, acaba subordinándolo a su sistema de política positiva; algo semejante harían los dirigentes y las vanguardias políticas después de consumadas las revoluciones del siglo xx y al comenzar la construcción de una nueva sociedad. En el prólogo a *La filosofía positiva*, Demetrio Nández expresa la función del arte en el esquema comtiano, cuando plantea la necesidad de reivindicar la estética de Comte por “la doctrina pedagógica que asienta, al aconsejar que ciencias y letras, religión y política, moral y sociabilidad, deben enseñarse ‘artísticamente’, haciendo de las bellas artes el medio educativo fundamental de la nueva y definitiva sociedad positivista” (citado en Larroyo, 1998: xlvii). La ciencia para Comte, como en las reflexiones de Saint-Simon, es la columna vertebral de su propuesta filosófica positiva. Sin embargo, su culto a la razón científica lo lleva a un verdadero “cientismo” que norma, califica, reduce y supedita todo al conocimiento científico. La ciencia acaba siendo “el único conocimiento real, seguro, exacto, útil aunque relativo” (Cardiel, 1979: 23). En el marco de la filosofía comtiana, que tenía como fin transformar a la sociedad, la concepción del arte se adecua a su visión de la sociedad emergente; para él, el arte reside “en una representación mental de lo existente, destinada a cultivar nuestra innata perfección. Su campo es tan extenso como el de la ciencia. Ciencia y arte abarcan a su manera el conjunto de realidades que la primera conoce y el segundo embellece”² (Comte, 1998: 93). Por su capacidad de enlazar los sentimientos, pensamientos y actos, y de influir sobre todas las partes de la existencia personal y social, Comte concluía que el arte “era la representación más completa, a la vez que la más natural, de la unidad humana” (1998: 93).

Esta concepción de la función del arte en la sociedad moderna va y viene en momentos de paz o después de grandes movimientos sociales, cuando las vanguardias artísticas y políticas se enfrascan en discusiones sobre la inserción del arte en las sociedades que sur-

² En este sentido, Comte hizo eco a las ideas sobre el arte de finales del siglo xviii. Veamos lo que decía A. Hennings, un ensayista de Dinamarca en 1778: “A las artes les corresponde influenciar el gusto, las costumbres, la política, la religión de los pueblos, a ellas les corresponde mediante lo bello y lo sublime formar al espíritu” (citado en Castelnovo, 1988: 167).

gen de procesos revolucionarios. En contextos sociales posrevolucionarios o convulsos, y en movimientos estéticos y socioculturales encabezados por vanguardias artísticas que replantean la relación entre arte y sociedad, resurge la tentación racionalista y cientificista que ha pasado a formar parte de las preocupaciones de los modernistas, indirecta o directamente ligados a las posiciones de Augusto Comte, que permanecen en el acervo cultural de la modernidad. Finalmente, en los retornos de vertientes pasadas de la cuenca socio-histórica del arte y la sociedad, las posturas de los artistas e intelectuales de la revolución y posrevolución francesas renacen en otros tiempos. Veamos lo que decía el pintor David en 1793 y comparemos sus posiciones con las de algunos artistas durante la Revolución Rusa: “Las artes deben ayudarnos a hacer avanzar el progreso humano y a propagar y a transmitir a la posteridad los impresionantes esfuerzos de un gran pueblo que, conducido por la razón y la filosofía, hace avanzar sobre la tierra el reino de la libertad, de la igualdad y de la ley (Castelnuovo, 1988: 180)”.

ARTE, RAZÓN, ENAJENACIÓN Y REVOLUCIÓN

Durante gran parte del siglo XIX, entre neoclásicos, románticos, realistas e impresionistas, los artistas fueron considerados como los encargados de substanciar lo sublime, lo excepcional y los absolutos secularizados. Entre los fundadores de la sociología sólo Durkheim puso poca atención al tema del arte,³ a diferencia de Marx, Weber y Simmel. Desde tres posiciones diferentes: el revolucionario, el defensor de la ética de la responsabilidad y el esteta sociológico, legaron importantes ideas y reflexiones sobre el arte. El estudio de Weber no tendría tanta trascendencia como algunas máximas marxistas deformadas posteriormente por sus seguidores. Mientras Georges Simmel recobraría una contemporaneidad inusitada, cuando el arte moderno y sus vanguardias se agotaron, justo cuando surge el arte de la posmodernidad.

³ A excepción de algunas líneas escritas a propósito de la sociología estética, donde Durkheim plantea que todas las obras que son realizadas en un medio social en la misma época expresan bajo diversas formas un mismo ideal que está estrechamente relacionado con el temperamento de los grupos a los que se dirigen dichas obras (Durkheim, 1975: 135-136).

KARL MARX

En la *Introducción a la crítica de la economía política de 1857*, como complemento a su idea sobre “la desigual relación del desarrollo de la producción material con el desarrollo, por ejemplo, artístico”, Karl Marx dice que: “En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización” (Marx, 1974: 31). A partir de este pasaje, queda claro que muchos seguidores marxista-leninistas hicieron su propia lectura y uso de las ideas de Marx. El marxismo-leninismo y la Tercera Internacional realizaron, después del triunfo de la Revolución Rusa, interpretaciones ideológicas y diametralmente diferentes de lo que Marx escribió sobre el arte, como la relación mecánica que establecían entre el arte y la estructura económica, viendo al primero como reflejo de la segunda. Por otro lado, Marx le otorgaba a la creación artística y a la obra de arte una autonomía que se confronta con las concepciones de sus seguidores, los cuales terminaron subordinando el arte al sistema surgido de la Revolución Rusa. Algo semejante sucedió con el llamado realismo socialista, quintaesencia del arte proletario y resultado de extrapolar y trasladar erróneamente la contradicción de clase al arte y de interpretar mecánica y unilateralmente la relación realidad-imaginario. Se llenaron vastos volúmenes con esos temas y constantes referencias a Karl Marx, y un prestigiado estudioso del arte y el marxismo señala que las ideas estéticas de Marx que se encuentran dispersas en sus obras no bastan para constituir una estética marxista (Sánchez Vázquez, 1983: 19).

Otra fuente marxista que abre vetas al análisis de la relación arte-sociedad es *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844*. En ellos expresa que el arte es una actividad humana superior, al igual que el trabajo involucrado en su creación. El apartado dedicado al trabajo enajenado ha servido, a partir de actualizaciones e interpretaciones posteriores, para desarrollar los planteamientos de la Escuela de Frankfurt y de Antonio Negri en torno al arte en la sociedad contemporánea. En ese escrito, Marx explica su teoría de la enajenación del hombre en el trabajo y tiende puentes para en-

tender la enajenación del hombre en el mundo extra laboral. En el capitalismo, el hombre es objeto de explotación económica y vital; el proceso de enajenación comienza por la separación de su trabajo y de sus productos que se convierten en ajenos y, después, se le enfrentan “como un ser *extraño*, como un *poder independiente del productor*” (Marx, 2001: 106); de la misma manera se separa y enfrenta con la naturaleza –inmenso arsenal de mercancías– y acaba enfrentándose consigo mismo y con los sectores que se apropian de su trabajo. Arte y goce que fueron parte del trabajo artesanal en el Renacimiento y se desvanecieron con el trabajo asalariado, dividido y separado del control del artesano: la especialización dio lugar al artista, al arte separado del trabajo. El trabajo enajenado “produce palacios, pero para el trabajador chozas. Produce belleza, pero deformidades para el trabajador” (Marx, 2001: 108).

Los románticos ya intuían el proceso que haría que las máquinas intensificaran la explotación en lugar de aligerar el trabajo humano y que, habiendo sido concebidas para construir, devinieran máquinas para destruir. La escritora Mary Shelley hace en *Frankenstein*, una alegoría de la humanidad entusiasmada con las potencialidades de la ciencia representada por el Doctor Frankenstein, quien aplicando la razón científica “fabrica” un humanoide que acaba matando a su propio creador.

MAX WEBER

Desde la mirada contemporánea que observa la historia, agrupa y acerca a los autores, vistos a través del rasero de la modernidad, Marx y Weber tienen algo en común: los dos son modernos. Para ambos la ciencia, la razón, la objetividad, la historia, la estructura y el funcionamiento del capitalismo son elementos fundamentales en sus indagaciones. Comparten términos y métodos similares y, simultáneamente, mantienen claras diferencias de fines, no de medios; de exposición, no de métodos. “Muchas veces coincidirán en los análisis pero hay un punto en que la diferencia es esencial y es que mientras que para Marx el capitalismo era irracional e indeseable, para Weber el capitalismo era la forma universal de moder-

nización y expresión más alta de racionalización del hombre occidental” (Marsal, 1978: 26). Buscando similitudes, al leer *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, uno puede observar cómo este análisis del proceso histórico de la relación entre la música primitiva y la música armónicamente racionalizada sigue por momentos ciertas pautas semejantes a los análisis marxistas del proceso de productivo “de la relación sujeto-herramientas-naturaleza”, sobre todo cuando Weber expone la interrelación del hombre con los instrumentos y la codificación de la creatividad musical.

Conociendo la personalidad de Weber, quien hizo de la racionalidad la base de sus pesquisas y guía de su propia existencia; siendo un apolíneo defensor del cálculo, la previsión y la organización era de esperarse que —al ser un amante de la música—, la hubiera escogido como objeto de estudio —además de que era también una de las artes más avanzadas en su racionalización. Aunque se ha descubierto la curiosidad que le produjo la contracultura al final de su vida, no podríamos imaginarnos un Weber atraído por la anarquía o la asimétrica pintura vanguardista de su época. La relación entre la música primitiva y la música armónicamente racionalizada, objeto del análisis weberiano es, valga la redundancia, la historia de la evolución de su racionalidad. El estudio weberiano es una loa a la racionalización. El texto está salpicado de referencias sobre el tránsito de lo irracional a lo racional, como lo es el propio proceso histórico que vivió la música primitiva⁴ en un recorrido que culmina en la música armónica. La razón de los teóricos musicales y la teoría matemática juegan un papel importante en la evolución de la música, así como en el perfeccionamiento de los instrumentos y la propia composición musical.

Hay varias maneras de leer el texto. Es una investigación donde racionalidad y vida musicales están condicionadas históricamente. También puede ser una historia donde la música es pretexto y ejemplo para narrar la epopeya racionalista. Las maneras en que la razón se va apropiando de los sonidos, los modos que encuentra de formalizar incluso las pasiones a través de tonos cromáticos como medios de expresión dramática (Weber, 1987: 1130), son la comprobación de las victorias históricas de la razón occidental. Sin em-

⁴ Considerada como no racionalizada o poco racionalizada tonalmente (Weber, 1987: 1125).

bargo, la música también es analizada por Weber como un hecho sociológico que nos muestra los inicios de ese largo proceso de racionalización, pues la música primitiva –como “las artes plásticas” y otros medios recitativos– rápidamente fue sometida a fines prácticos –rituales mágicos y exorcismos– y, con ello, a cierta “estereotipación”, que era una manera –aunque fuera por razones mágicas y terapéuticas– de iniciar un proceso de “codificación” y formalización para “influir” en los dioses y demonios. Cualquier desviación del rito podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales (Weber, 1987: 1137), de ahí que las fórmulas musicales que respondían a cuestiones vitales y trascendentes se estereotiparon, creando intervalos, diferenciándolos de acuerdo con el destinatario, fuera el dios, el demonio o, saliéndonos de los marcos de referencia weberianos, figuras situadas más allá de esta dicotomía occidental, más allá del bien y del mal.

Hay muchas claves y vetas que explorar en los fundamentos musicales y sociológicos de esta expresión artística, creadas y asumidas desde el Occidente que rechaza la polifonía. En un largo proceso histórico-social, el medio artístico específico y las normas artísticas que regulan el cambio de intervalos en la música se van gestando paulatinamente. El escrito termina con una genealogía del piano que, desde la óptica marxista de los manuscritos de 1844, resultaría un buen ejemplo de la relación entre el sujeto creador y la sociedad como segunda naturaleza, mediada por el instrumento. El órgano, cuyo nombre iba ligado al vocablo organizar, *organizaba* la creación de composiciones a varias voces: “la racionalidad de la plurivocalidad” (Weber, 1987: 1178). La organización musical llevada al terreno de la vida de un país hace de Sajonia un centro de producción y desarrollo del piano. El artista, la música, los instrumentos, el mercado y la masa van imponiéndole cambios al proceso de producción y reproducción social del arte musical. Al inicio, como en la producción mercantil, los constructores de pianos alemanes del siglo XVIII son grandes artesanos; después la producción mecánica del instrumento pasa a Inglaterra y Norteamérica. El piano se convierte en “un instrumento doméstico esencialmente burgués” (Weber, 1987: 1183) y los pueblos nórdicos, cuya vida cotidiana por razones climáticas gira en torno a ese instrumento-mueble, son los portadores de la cultura pianística de la época

weberiana. En suma, la concepción weberiana respecto del arte musical, distancias guardadas, se aproxima a la vertiente comtiana que subordina el arte a la razón y la evolución positivas. Para Weber la música sigue el camino de la racionalidad moderna, evolutiva y organizadora.

GEORG SIMMEL

Varias son las temáticas contemporáneas que nos remiten a este fundador de la disciplina. El retorno de lo trágico en las sociedades actuales, la vida cotidiana, las emociones, lo insignificante (lo micro), lo transitorio (la moda) y la estetización de la modernidad como objetos de reflexión sociológica son algunos de los temas que guarda el arcón simmeliano. El regreso a este autor y la recuperación de sus reflexiones, como aportaciones del filósofo y sociólogo libre y juguetón, lúdico e imaginativo, forman parte de la segunda mitad del siglo xx y el inicio del xxi. Michel Maffesoli y Scott Lash son sociólogos que utilizan y actualizan a Simmel en sus respectivos estudios sobre la posmodernidad, la estetización de la sociedad⁵ y la reflexividad estética.

Por lo que toca al arte, hay en su obra innumerables referencias al mismo.⁶ Además de su recuperación para comprender la posmodernidad hay otras maneras de abordar sus escritos estéticos. En un reciente libro dedicado a Simmel aparecen tres perspectivas que engarzan con las preocupaciones de esta revisión. Ramón Vargas, rescata la relevancia del conocimiento artístico-literario en la construcción de la teoría sociológica relacional no antinómica, a partir de la “relación entre la analogía en Simmel y la metáfora en Goffman que se concretiza de manera afortunada en la convergencia dentro del universo dramático que ambos abordaron” (Vargas, 2007: 177). Valentina Salvi, en un artículo lleno de claves críticas y

⁵ Cuando hablamos de su recuperación a la luz de acontecimientos presentes, entramos al terreno de los regresos sempiternos a estadios pasados de la sociedad y la historia, donde las similitudes generan respuestas teóricas y reflexiones semejantes que nos permiten analizar el presente. Georg Simmel daba cuenta de esa estetización a principios del siglo xx como algunos dan cuenta de la estetización de la sociedad actual.

⁶ En Simmel, lo estrictamente artístico y lo cultural se imbrican, pues tiene ensayos sobre cultura que se mueven entre lo filosófico, lo sociológico, lo antropológico y lo estético.

agudas incitaciones, nos invita a seguir al Simmel que es inspiración de lo que Scott Lash y John Urry llaman prácticas estético-reflexivas (Lash y Urry, 1998: 20) y que sientan las bases para “la poetización de lo trivial por los propietarios-consumidores en las redes descentradas de la circulación” (Salvi, 2007: 268). La tercera relectura de Simmel es la de Jorge Galindo, quien desde la óptica luhmaniana del sistema-arte ubica las aportaciones de Simmel a la estética. Además de enfatizar la recuperación del concepto y la cultura de la tragedia en Simmel, resalta su concepción “del arte como un todo cerrado en sí que no entra en relación con aquello que está más allá de él” (Galindo, 2007: 201), que representa un “absoluto otro” (Galindo, 2007: 202) y que Simmel expresa diciendo que:

El arte es el otro de la vida, la liberación de ella por medio de su contrario en el que las formas puras de las cosas, indiferentes frente a su ser disfrutado o no-ser-disfrutado subjetivo, rechazan cualquier contacto a través de nuestra realidad. Pero en la medida en que los contenidos del ser y la fantasía entran en distancia, se nos acercan más de lo que podrían bajo la forma de realidad. Mientras que todas las cosas del mundo real puedan ser incluidas en nuestra vida como medio material, la obra de arte es absolutamente para sí (Simmel, 1986: 163-164).

En el ensayo *Estética sociológica*, Simmel inicia con la frase lapidaria: “En el comienzo de todo motivo está la simetría”, que es muy importante para la comprensión de las fluctuaciones de la estética en su historia reciente (Simmel, 2001: 329). Cuando la saturación de orden, el cálculo, el entendimiento y la nivelación se establecen, “la necesidad estética huye de nuevo hacia su contrario y busca lo irracional, su forma externa, lo asimétrico”⁷ (Simmel, 2001: 329). He aquí una reflexión que bien podría explicar algunos de los momentos determinantes de la historia secular del arte. Ese péndulo entre racionalidad e irracionalidad, entre cálculo y sentimiento, permite abordar a las sociedades y Estados rígidos,

⁷ Aunque puede acontecer lo contrario, que un hartazgo de la asimetría provoque el retorno de lo simétrico. Como el neoclasicismo de David en la Revolución Francesa, que responde, desde posturas de una burguesía racional y moralista, a la frivolidad del rococó de la corte versallesca.

proclives a la representación simétrica y a sus contrarios: los Estados liberales inclinados hacia la asimetría (Simmel, 2001: 332-333). Desde esta perspectiva podemos analizar las posiciones sobre el arte y la sociedad de diferentes autores, que se mueven entre la reflexión y la acción, la razón y el sentimiento, la simetría y la asimetría, o combinaciones más complejas. En este sentido Saint-Simon, Comte, Marx y Weber son todos racionalistas, aunque sus aproximaciones hacia lo sensible y lo asimétrico los diferencian. A partir de estas premisas también podemos saltar hasta las configuraciones espaciales, hacia las búsquedas urbanísticas y arquitectónicas del ser social: las ciudades utópicas y los Estados ideales que, antes de la aceptación del caos como parte fundamental de la realidad, se han construido e imaginado bajo el principio de la simetría circular o cuadrangular (Simmel, 2001: 335). Este moverse entre dos límites, simetría y asimetría, no excluye a los momentos liminales de la historia cultural y artística, esos tiempos –como los actuales– donde la sociedad no se define y comparte el gusto por dos estilos o escuelas artísticas contrapuestos.

INTERLUDIO HISTÓRICO CONTEXTUAL

Para comprender las discusiones y nuevas posturas de los científicos sociales frente al arte y la sociedad durante el largo período estudiado es necesario contextualizar sus reflexiones y conocer cómo se fue transformando la modernidad hasta su agotamiento, cuyos signos comenzaron a manifestarse claramente a partir de 1968. Antes de llegar a la década de los sesenta, el arte había experimentado varios cambios y surgieron algunos fenómenos socioculturales importantes. En la segunda década del siglo xx, las vanguardias artísticas participaron en la Revolución Rusa y en pocos años iniciaron su decadencia. En los años treinta resurgieron las polémicas entre los defensores del arte comprometido y sus detractores. Más tarde, después de la crisis de 1929, se consolidan un capitalismo y una industria cultural muy adecuados a la sociedad de masas.

LAS VANGUARDIAS Y EL ARTE COMPROMETIDO

Hablemos de los antecedentes de las vanguardias en el arte. Durante el siglo xix, románticos y vanguardistas mantienen semejanzas y diferencias, continuidades y discontinuidades que los entrelazan hasta el siglo xx. Los románticos participan en la Revolución Francesa, en las revueltas y revoluciones de 1848 y en la Comuna de París en 1871. A la vanguardia le toca participar en la Revolución Rusa. A partir de 1871, la incorporación de pintores, escritores y poetas de inspiración romántica a las barricadas se encuentra con los primeros contingentes de anarquistas y socialistas incrustados en revueltas y revoluciones. Las similitudes y diferencias entre el romanticismo y la vanguardia que Octavio Paz recoge en *Los hijos del limo*, sirven para entender los problemas que tuvieron los artistas que se incorporaron a las revoluciones del amanecer del siglo xx y las características de sus dos expresiones: la vanguardia artística y la política. La vanguardia, todavía sin adjetivos, era algo más que un discurso estético o un lenguaje: era una erótica, una política, una visión de mundo, una acción; en suma, un estilo de vida (Paz, 1999: 423) que hacía uso tanto del humor y los sueños como de la magia y la religión —como forma de reestablecer la relación del hombre con la naturaleza y lo místico. La vanguardia artística, al proponer la unión de la vida y el arte, reconoce su herencia romántica, una visión paradójica que sueña con futuros e incorpora pasados, amalgamando la crítica al capitalismo por dos vías: la reaccionaria de los románticos y la revolucionaria de las vanguardias políticas.

Antes de su exilio, Trotski tenía claras las diferencias que separaban a los revolucionarios de las vanguardias del arte. Decía que el tiempo de los revolucionarios no era el tiempo lírico de los artistas. En efecto, el tiempo de los bolcheviques era épico y heredado de románticos y jacobinos. Tiempo de los héroes de la guerra y el trabajo, tiempo de la ortodoxia, la razón revolucionaria y el progreso lineal mientras el tiempo de la poesía era rítmico y contingente. Los artistas acreditaban el sueño de unir la revolución social a la revolución en el arte; los activistas políticos pensaban que la rebelión de

vanguardias como los futuristas era individualista, chocaba con la colectivización. Maiakovski fundó el Frente de Izquierda de las Artes, que se incorporó a la Revolución, pero no convenció a Trotski, para quien “sus sentimientos subconscientes hacia la ciudad, hacia la naturaleza, el mundo entero no son [eran] los de un obrero, sino los de un bohemio” (Paz, 1999: 425).

En 1917 los grupos vanguardistas, con sus diferentes búsquedas, dejaron atrás su estatus bohemio, oficializándose. Fueron agrupados en la *Proletkultur* y encabezados por A. Bogdanov. Las vanguardias artísticas rusas rápidamente fueron aceptadas e incorporadas a la construcción del socialismo (Buck-Morss, 2004: 63). En 1921 Lunacharskii, en un discurso que anticipaba lo que después llegó a ser el realismo socialista y que recuerda las palabras de David en la Revolución Francesa, declaraba:

El proletariado continuará también el arte del pasado, pero lo comenzará desde una etapa sustancial, como el Renacimiento, [...] la forma natural de su arte será la tradicional y la clásica, [...] la que se asienta [...] sobre un realismo convincente y sustancial y sobre un símbolo elocuente y transparente de formas decorativas monumentales (Lunacharskii, citado en Buck-Morss, 2004: 78).

Al inicio de la Revolución el arte había servido como propaganda, pero los artistas mantuvieron su autonomía. La pluralidad fue apoyada por el primer Estado soviético. En 1925 fueron los propios artistas los que insistieron ante el partido en que se estableciera una política cultural oficial. Con el tiempo las posiciones del arte al servicio de la revolución se institucionalizaron y propagaron con el impulso de los artistas simpatizantes de la Revolución Rusa. El arte comprometido fue el resultado del activismo de los artistas rusos y sus seguidores y no de las posturas de Marx en torno a esta actividad. A la mitad del siglo, poco quedaba de la relación original, creativa y autónoma de las vanguardias artísticas rusas con la Revolución. Predominaban las visiones oficiales compendiadas en afirmaciones como ésta: “De los juicios de Lenin sobre los problemas estéticos [...] se deduce, con toda evidencia, que las leyes generales de la teoría marxista del reflejo son inmutables para el arte” (Meilaj, 1979: 19).

INDUSTRIA CULTURAL,
CULTURA DE MASAS Y DESUBLIMACIÓN

Después de 1917, las vanguardias rusas “constructivistas, suprematistas, futuristas y otros grupos”, experimentaron y crearon formas de arte y de intervención en la sociedad, en la arquitectura, en los espacios urbanos frecuentados por el proletariado y en los objetos usados en la vida cotidiana. Buscaron “democratizar” el arte. Fueron años de reencuentro con el mundo de la industria, la ciencia y la tecnología; el arte de las vanguardias se alimentó de las tres y buscó crear arte a partir de ellas. Utilizando el principio del “arte producción” recurrieron a formas comerciales y utensilios de uso común para transformarlos. Diseñaron telas, libros para niños, anuncios, portadas de revistas y utilizaron el montaje cinematográfico y la fotografía. Estamos ante el inicio de un proceso de colectivización de la imaginación apoyado por los medios de comunicación como las revistas y otras publicaciones periódicas que, en pocos años, se convirtió en un fenómeno internacional que involucraba a las vanguardias del Este y el Oeste (Buck-Morss, 2004: 73, 325), y que relacionaba a Le Corbusier y la Bauhaus, a los futuristas rusos con los estridentistas mexicanos, a Chaplin y Eisenstein... He ahí el inicio del encuentro del arte con lo popular o lo proletario de la época. Emergencia mundial de la sociedad de masas que, como pálido pero redituable reflejo, en el capitalismo occidental culminó en la industria cultural.

Theodor Adorno y Max Horkheimer reflexionan, en los años cuarenta, sobre la industria cultural. Expresión norteamericana de la cultura de masas convertida en *midcult*: cultura media y arte mezclados de acuerdo con las necesidades del mercado. En las reflexiones de los fundadores de la Escuela de Frankfurt está presente una aguda lectura de Marx, los ecos de la enajenación que provienen de sus manuscritos de 1844, enriquecidos con las aportaciones de Lukács sobre el proceso de cosificación de las relaciones humanas mediadas por la mercancía.⁸ En la *industria cultural* caracterizan

⁸ “La esencia de la estructura de la mercancía se ha expuesto muchas veces: se basa en que una relación entre personas cobra el carácter de coseidad y, de este modo, una ‘objetividad fantasmal’ que con sus rígidas leyes propias, aparentemente conclusas [sic] de todo y racionales, esconde la huella de su naturaleza esencial, la de ser una relación entre hombres” (Lukács, 1969: 90).

el estado del arte y la cultura en una Norteamérica que había transitado a un franco capitalismo de masas. Producción en serie, obreros masa: arte, consumo y cultura para las masas. Arte que bajaba a las masas y salía de los museos para entrar en el mercado. Cultura socialmente aceptada para llenar el tiempo libre: mercancías culturales que sitian y ocupan el ocio y la reproducción de la fuerza de trabajo. Arte y diversión, mezclados e impulsados por la industria cultural: cine, *comics*, músicaailable, radio y subgéneros literarios. Hay en estos autores una cierta nostalgia del arte serio “otrora refugio de conocedores”, que se ha convertido en arte ligero, en distracción, en “cultura, arte y diversión [...] reducidos [...] mediante [...] un falso común denominador, a la totalidad de la industria cultural” (Horkheimer y Adorno, 2003: 180).

La industria cultural transforma la belleza y al sujeto común en objetos de manipulación, explota el sentimentalismo del consumidor y lo enajena mediante el suministro de dosis homeopáticas de un arte diluido y degradado. La velocidad fabril sale de la fábrica y hace de la vida un vértigo sin freno, un tiempo de consumo y un espacio para completar el ciclo de dominio en la sociedad. Los consumidores de la cultura de masas “son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La producción capitalista encadena de tal forma el ‘cuerpo y el alma’ que se someten sin resistencia a todo lo que se ofrece” (Horkheimer y Adorno, 2003: 178). Visión apocalíptica y polémica.⁹ A estos críticos les toca observar el proceso de desarticulación del arte serio, aquel que debería ayudar a sacudir la enajenación surgida del mundo de la producción. Les toca ver cómo se convierte en un arte limado de su carácter impugnador, listo para ser consumido y garantizar la armonía de una sociedad supeditada a la velocidad de la cadena de montaje.

En la década de los sesenta, cuando a los medios masivos de comunicación se ha sumado la televisión, Herbert Marcuse retoma el hilo de las reflexiones de Horkheimer y Adorno. Llama la atención sobre los avances de la racionalidad tecnológica, instrumenta-

⁹ La relación entre el pasado y el presente está, en gran medida, marcada por un prejuicio moderno en contra del pasado. Es cierto, las posturas de Horkheimer y Adorno suenan conservadoras, a momentos nostálgicas de una alta cultura y un gran arte impolutos, clásicos: privilegio de pequeños públicos ilustrados. Aunque ello no debe opacar su válida denuncia de una situación real: la proliferación de un arte que se degrada en su condición de mercancía cultural para las masas.

da para anular los elementos subversivos y trascendentes de la alta cultura. La materialización del mundo moderno convierte a las relaciones sociales en relaciones entre cosas y a la alta cultura en parte de la cultura material. Todo ello en el marco de un proceso de desublimación en las sociedades avanzadas (Marcuse, 1981: 77). Para comprender este proceso hay que partir de la idea marxista de la enajenación del hombre respecto de su trabajo, de sí mismo y de la naturaleza. Esa es una enajenación impuesta y, a momentos, inconsciente. Por el contrario, la enajenación artística efectúa un proceso de *desrealización*, de idealización de lo real. Además de autónoma es “la trascendencia consciente de la existencia enajenada” (Marcuse, 1981: 81). Es una sublimación desde el arte que supera la materialidad y, mediante la imaginación y la creatividad, la representa, la idealiza, la supera e invita a subvertirla en un acto racional negativo. Si esa es la sublimación, su contraparte materializa lo ideal; objetiva la imaginación y desactiva su carácter subversivo “en un pluralismo armonizador en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia” (Marcuse, 1981: 82); en eso consiste la desublimación.

La sociedad de masas y su industria cultural han vaciado “la dimensión artística asimilando sus contenidos antagónicos” (Marcuse, 1981: 82). Por eso, lo contracultural de ayer será la cultura instituida de mañana. Estos virajes se aceleran debido al incremento de la velocidad del ciclo producción-reproducción que afecta de igual manera a la industria cultural. Las mercancías culturales se tornan desechables, las modas de rápida obsolescencia; los movimientos socioculturales, los estilos y la propia sustancia del arte se desvanecen raudos en el tiempo. Estas situaciones se erigen sobre la base de una satisfacción creciente y la contemporánea presencia de la desublimación, que Marcuse observa y que la literatura podría identificar como un proceso de “desmetaforización” de la realidad. Metáfora, metafísica y mito son exorcizados por el comentarista de radio; trasladados del más allá, al aquí y ahora de la *tele-visión*. La sublime melancolía de Hamlet o el miedo a la muerte de Fausto son trivializados y telenovelados, despojando al arte de lo metafórico. Como dice H. A. Murena:

El arte [...] nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía,

como una metáfora: como un espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto de lo meramente fáctico y efímero (Murena, 1995: 36).

Leído a distancia, Marcuse estaba en el umbral de otra era. Sus críticas a la sociedad moderna eran un adelanto de nuevos tiempos. El regreso a la subjetividad era parte de los movimientos sociales de la época y se expresaba en sus consignas. El 68 francés tiene sus contenidos materiales, demandas de obreros y estudiantes obreristas y, al mismo tiempo, consignas que muestran posturas de una juventud saturada de razón instrumental. Los obreros piden autogestión, y otros, situados más allá de esa modernidad, claman: “¡la imaginación al poder!” Hay reivindicaciones colectivas mezcladas con banderas que indican la presencia de un individualismo expresionista y libertario. El radicalismo desrealizador alcanza su punto más alto en Estados Unidos; la comuna psicodélica es su extremo. La crítica a la cultura de masas y al arte desublimado por parte de Marcuse también tiene su dejo nostálgico; es como envasar un vino nuevo en viejas garrafas. Cuando dice que el arte, en “sus posiciones más avanzadas es el Gran Rechazo: la protesta contra aquello que es; las formas en las que el hombre y las cosas se hacen aparecer, cantar, sonar y hablar, son formas de refutar rompiendo y recreando su existencia de hecho” (Marcuse, 1981: 84), hay en sus palabras reminiscencias del arte comprometido. Y mientras escribe esto, Andy Warhol trabaja con su equipo en *La Fábrica*, haciendo películas y realizando retratos sin preocuparse de subvertir o cambiar el mundo, recordándole a sus empleados: “Tengo muchas bocas que alimentar; alguien tiene que traer a casa el bistec”. Preocupado más por el mercado, con Warhol se gestaba una vertiente pasteurizada del arte contemporáneo.

MUERTE DEL ARTE Y POSMODERNIDAD: ESTETIZACIÓN SOCIAL, ÉTICA, ERÓTICA Y CINISMO

En los años ochenta del siglo xx, Gianni Vattimo hablaba del fin de la modernidad y del fin o crepúsculo del arte. Como parte de éste fenómeno en la vida cotidiana, el universo de representaciones di-

fundidas por lo medios de comunicación ya no se distinguía de la “realidad” (Vattimo, 2000: 49). Ese proceso de identificación de lo metafísico con la realidad, anunciado en otros términos por Marcuse en 1968, socialmente había estado acompañado por el desarrollo de las vanguardias artísticas. Ellas fueron transformando las relaciones entre creación y consumo del arte. Las vanguardias fueron radicalizándose y sacando el arte de la academia. Se unieron a las vanguardias políticas y, además de buscar darle un sentido social al arte, pugnaron por reinsertarlo en la vida cotidiana contemporánea. Arte para las masas desde las vanguardias artísticas politizadas y cultura de masas desde los empresarios del arte, significación utópica revolucionaria y significación tecnológica de la cultura de masas: coincidencias inesperadas. La vanguardia artística con sentido social quiso descender al mundo, y se confundió con él. El arte bajó de su pedestal y se convirtió en mercancía soluble, diluida en el cine, la fotografía, los subgéneros artísticos: se ganó en difusión y se perdió en intención. En un principio no hubo respuesta: sólo negación y refugio en el territorio íntimo del arte no degradado. Como dice Vattimo: “A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio en protesta” (Vattimo, 2000: 53).

Algunos años antes, en 1974, Octavio Paz precisaba y presagiaba que más que estar ante el fin del arte vivíamos el fin de *la idea de arte moderno*: el arte moderno está “empezando a perder su poder de negación [. . .]; sus rechazos han sido repeticiones rituales: la rebelión se ha convertido en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia” (Paz, 1999: 463). En este contexto surge el arte posmoderno y la reflexión sobre los cambios del arte, la cultura y los propios comportamientos de la masa cultural.¹⁰ Se reflexiona sobre los impactos del arte en la sociedad y su cultura; en los hábitos, comportamientos, valores, estilos de vida y en la crucial relación entre la estética y la ética. Tres esferas aparecen en el análisis de estas relaciones: el arte, la industria cultural y la masa cultural consumidora. De los años ochenta a la fecha, los

¹⁰ Público suficientemente amplio para dar sustento al mundo de la producción cultural amplia. En un sentido profesional, consiste en aquellas personas que están en las industrias del conocimiento y las comunicaciones, que ascienden a millones (Bell, 1982: 32).

cambios generales de la sociedad dan lugar a la aparición de la posmodernidad en la filosofía y las ciencias sociales. En principio aparece como una reacción ante la crisis de la modernidad que llevó al debate sobre su fin o el surgimiento de una nueva etapa dentro de la misma. Para algunos la posmodernidad fue una moda intelectual superada. Sin embargo, observando que a pesar de las diferentes nuevas acepciones de la modernidad en turno “por quienes defienden que ésta no se ha agotado”, todavía no hay definiciones claras de las tendencias futuras: la posmodernidad adquiere un carácter liminal que le permite mantener su vigencia. En este sentido, la noción contemporánea de posmodernidad es “una armonía de contrarios” que tiene un carácter provisorio o simplemente práctico, y que sirve para describir lo que está sustituyendo a los diversos valores que entran en desuso; es “una mezcla orgánica de elementos arcaicos y otros que no podrían ser más contemporáneos” (Maffesoli, 2007: 13).

Para Zygmunt Bauman el arte contemporáneo es un paradigma de la posmodernidad misma. Es un arte que no reconoce ningún orden sincrónico, ni la existencia de escuelas, estilos o cánones obligatorios. Rompe con la concepción progresiva de la historia del arte. El eclecticismo, el *collage* e incluso el plagio son aceptados plenamente, poniendo con ello en cuestión la tradicional unidad estilística del arte. De la misma manera, rechaza los principios de la mimesis y abandona las intenciones de representación. Dentro de esta aparente falta de reglas y desorientación, para los artistas posmodernos ya no es prioritaria la búsqueda de la verdad de la realidad a través del arte. Son pluralistas y se oponen a la jerarquía. En ese mundo artístico y cultural atravesado por el caos es difícil encontrar códigos y signos que revelen significados predominantes (Bauman, 1988: 791-794).

Ante la muerte del arte moderno, identificamos tres reacciones que tienen su origen en los sedimentos de un imaginario enraizados en dos siglos de historia de las relaciones arte-sociedad y de la reflexión social sobre los mismos: la de Antonio Negri, la de Jean Baudrillard y la de Zygmunt Bauman. La primera es una versión contemporánea de corte marxista-leninista que replantea la postura sobre el arte comprometido con la revolución y el surgimiento de un nuevo sujeto revolucionario. Desarticulado el obrero moderno

del capitalismo de masas a partir de la crisis y su reestructuración, el desempleo, el subempleo y el trabajo precarizado, Antonio Negri encuentra una nueva vanguardia de la producción posmoderna en *la multitud*, un sujeto social internamente diferente y múltiple, cuya constitución y acción no se fundan en la identidad ni en la unidad –ni mucho menos en la diferenciación–, sino en lo que tiene de común (Hardt y Negri, 2004: 128). La base social de dicho sujeto colectivo es el trabajo inmaterial y, dentro de él, el trabajo afectivo, que genera relaciones sociales y formas de vida (Hardt y Negri, 2004: 139). Para Antonio Negri la posmodernidad es ateleológica. Es como una modernidad separada de la modernización donde reina lo facticio –lo artificial, lo fabricado–, pero al final de cuentas es una abstracción verdadera de lo real (Negri, 2000: 19-22). A partir de ella, el autor caracteriza al arte y su relación con la multitud. Para él, el trabajo artístico es producto de la capacidad del ser humano de expresar el *ser excedente*, es trabajo liberado de enajenación y de sometimiento, trabajo hijo del deseo (Negri, 2000: 54).

Como todos sus libros, *Arte y multitud* es sólido y polémico. Aunque hay en él un cierto estiramiento de las concepciones marxistas, un forzar el análisis de la multitud –o *multitudo*– para encontrar en ella una base “clasista”: el trabajo inmaterial. Las movilizaciones reales de la multitud y los rasgos políticos de este actor colectivo, espontáneo y efímero, no dan cuenta cabal de la presencia y hegemonía neoproletaria del trabajo inmaterial. Las más espectaculares y efectivas acciones de este sujeto social nos muestran que estamos frente a luchas múltiples y coherentes: suma de singularidades plurales, unión momentánea en torno a demandas unificadoras, pero definitivamente no son clasistas. El carácter efímero y a la vez contundente de las acciones de la multitud impide la creación de burocracias o vanguardias. Por ello suena a buenas intenciones pensar que se desprendan de ella capas de vanguardias artísticas que enarboles de nueva cuenta las banderas del arte comprometido, como lo expresa Negri en el siguiente párrafo:

A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masa que es la *multitudo* de los productores de

belleza [...]; después de pasar a través del combate ético y concebir al realismo como constitución ontológica, el arte recupera en la actualidad su dimensión de compromiso político revolucionario. Es decir que, necesariamente, producir lo bello es revolucionario. Es decir que, necesariamente, el artista que produce lo bello está comprometido (Negri, 2000: 62).

Negri coincide con Simmel en considerar al arte como un singular absoluto; Marcuse y Vattimo hablan de la muerte del arte por la identidad entre representación y realidad. Desde otra óptica, Baudrillard afirma que la des-imaginación de la imagen y el fin del juego de la ilusión que “mediante la perfección de la reproducción lleva a la reedición virtual de lo real” han aniquilado al arte moderno (Baudrillard, 2007: 15-16). A diferencia de Marcuse, Vattimo y Negri, a Baudrillard no sólo no le sorprende la muerte del arte sino que la celebra. Desublimación, desmetaforización y desilusión son diferentes nociones para caracterizar un fenómeno artístico y social que involucra no sólo al arte y la esfera de la alta cultura, sino también a la industria cultural con la que el arte estrechó relaciones. Con Andy Warhol el arte da un viraje definitivo. Con él se cumplen las advertencias de la Escuela de Frankfurt. Moviéndose entre una ingenuidad aparente y una sinceridad que linda en el cinismo, crea un arte funcional al capitalismo y reflejo del mismo. Se acerca a una industria cultural que vive su momento más progresista. Mientras afuera los movimientos estudiantiles se transforman en contraculturales, transitando o compartiendo la crítica a la guerra de Vietnam con el rechazo del *American Way of Life*, Warhol se recluye en su taller: representa mercancías muertas de la industria tradicional –detergentes y sopas– y mercancías humanas de la industria cultural –actrices, cantantes de rock– y, orgulloso, declara: “soy una máquina”. Al tiempo que comercializa retratos, películas, modas, música, también realiza *happenings* e influye y es influido en y por los estilos de vida de los jóvenes de la Gran Manzana, además de que produce mercancías artísticas para el consumo de la élite y la masa cultural neoyorquina.

Baudrillard expresa polémicas opiniones respecto del arte y los artistas, entre ellas: una crítica al arte, a los artistas y a sus pretensiones; al arte y los monopolios que le adjudicó el resto de la sociedad; a la forma de crear del artista contemporáneo que ya no hace

arte si no lo piensa. En una entrevista expresa que el arte tiene “el monopolio de lo sublime, de valor trascendente. Yo esto lo discuto de veras. Quiero decir que debería sometérsele al mismo juicio que a todo el resto” (Baudrillard, 2007: 89). Como antropólogo opina que el arte ya no tiene ninguna función vital. Puede convertirse en testigo sociológico, sociohistórico o político de lo que sucedió en el mundo, de lo que puede ocurrir, pero esa no es su función original: “el arte nunca fue asunto de verdad, sino de ilusión” (Baudrillard, 2007: 92). En Occidente ha caído en la *efectuación* generalizada, lo cual lleva a un exagerado culto a lo visible, a lo real; todo ello en detrimento de la ilusión y la verdad que están ausentes en el arte contemporáneo. Sus comentarios son juicios rotundos: el arte cayó en el valor y se volvió “algo pretencioso en su intención de trascender el mundo, de dar a las cosas una forma excepcional, sublime. [...] El arte no muere porque no haya más arte: muere porque hay demasiado. Lo que me desespera es el exceso de realidad y el exceso de arte cuando se les impone como realidad” (Baudrillard, 2007: 93).

El tercer autor de este bloque, Zygmunt Bauman, es el sociólogo que nos permite transitar hacia el otro aspecto que acompaña el fin del arte moderno: la creciente estetización de la sociedad. En la parte media de este estudio hablamos del papel de las vanguardias artísticas y políticas durante los albores del siglo xx. Bauman retoma el tema en el momento de su agotamiento. La posmodernidad, caracterizada por la falta de claridad de su sentido, se contrapone a las vanguardias y su idea de un tiempo y un espacio ordenados. La dirección de las vanguardias modernistas era hacia el frente y se movían entre lo avanzado y lo retrógrado (Bauman, 1997: 121), el futuro y el pasado. El tema de las vanguardias nos remite a su propia condición de clase y su compleja relación con las clases bajas y altas. Situadas a la mitad del foro, entre el arte comprometido y el mercado, su éxito comercial convirtió sus obras en símbolo irrefutable de prestigio (Bauman, 1997: 125). En Europa, el arte moderno se volvió factor de estratificación social: dividía al público entre las doctas minorías concededoras y un amplio sector de excluidos. En ese sentido, tanto las vanguardias derivadas del arte comprometido como las ligadas a la industria cultural norteamericana buscaron, desde posiciones opuestas, opciones para hacer llegar el arte a las masas, generando contradictorias opiniones entre los intelectuales.

En su declinar, el agotamiento del arte moderno es también el de las vanguardias que lo impulsaron.

El arte posmoderno tiene sus vanguardias. Para Bauman el significado del arte posmoderno es “estimular el proceso de creación de significado, y protegerlo contra el peligro de dejarse parar en algún momento” (Bauman, 1997: 136). Hay entre la vanguardia artística moderna y la posmoderna una diferencia medular que nos ayuda a explicar la decadencia de la vanguardia política moderna. Y es que ésta, como buena vanguardia leninista, basó su acción política en la oposición renovadora y al llegar al poder prohibió la existencia de otros grupos de oposición, de otras vanguardias que renovaran y enriquecieran sus posturas y los procedimientos para alcanzar sus objetivos económicos, políticos y sociales. Como buena vanguardia modernista, “trataba de alumbrar sendas conducentes a un consenso ‘nuevo y mejorado’” (Bauman, 1997: 138) y al llegar ahí se estacionó en lo que consideraba el “fin de la historia”. Por el contrario, el vanguardismo posmoderno “no sólo consiste en poner en tela de juicio y socavar cualquier forma de consenso existente y transitoriedad admitida, sino en socavar, y así sofocar, la mismísima posibilidad de llegar a cualquier acuerdo universal futuro” (Bauman, 1997: 138); políticamente hablando, abre la puerta al cambio perpetuo.

A partir de los años ochenta el mundo sufre transformaciones económicas, tecnológicas, políticas, sociales y culturales que se reflejan en cambios en el arte y viceversa. La inestabilidad estructural que sigue al proceso de reestructuración del capitalismo hace que el caos pase a formar parte del orden sistémico, ayer negado por tradicionales y modernos. El arte es un espejo que refleja ese caos y muestra esa realidad durante tantos años oculta, o tratada como anomalía por los científicos sociales. El arte muestra a la sociedad lo que ésta se niega a ver. Las viejas estructuras separadas se derrumban o se difractan y se mezclan en una modernidad líquida. El arte también provee metáforas que ilustran realidades tangibles e intangibles que los conceptos acuñados en el pasado no consiguen capturar. El tiempo de la posmodernidad es captado con una imagen proveniente del arte. El tiempo ya no es cíclico o lineal, es puntillista, como la técnica que utilizó el pintor Seurat. Tiempo puntuado que se caracteriza más:

[...] por los intervalos que separan los sucesivos puntos, impidiendo que se vinculen [...], por su inconsistencia y falta de cohesión –por su falta de lógica– antes que por su continuidad y consistencia [...] tiempo pulverizado en múltiples “instantes eternos”, [...] –mónadas contenidas, fragmentos separados, cada uno reducido a un punto, un punto que se acerca al ideal de la no-dimensionalidad (Bauman, 2007: 82).

Dentro de ese tiempo se incubaba un arte posmoderno efímero “como los valores instantáneos”, acontecimiento que rompe la cadena progresiva del tiempo de la segunda modernidad, tardía, reflexiva, simple. La obra de arte, si la hay, es frágil, degradable como la moda y la durabilidad de las mercancías. Arte cotidiano que se confunde con la vida, “sucesión de experiencias momentáneas”, vida cotidiana que se confunde con el arte.

ARTE POSMODERNO, ESTETIZACIÓN SOCIAL, ÉTICA Y ERÓTICA

Cerremos este largo trayecto por un río que se pulveriza a partir de la segunda mitad del siglo xx. El recuento negativo sobre el arte, la cultura de masas y la industria cultural, que se inicia con las críticas de la Escuela de Frankfurt, comienza a ser matizado o visto desde otros ángulos y autores. La estetización de la sociedad, de la sociabilidad y la socialidad¹¹ de la que habla Michel Maffesoli, es parte del proceso posmoderno de des-diferenciación que describe y conceptúa Scott Lash. Maffesoli desde el obrar y Lash desde la estructura, con relativo optimismo ante el reencuentro de la estética con la sociedad, llegan a conclusiones semejantes, pero por caminos diferentes. Lash plantea que la posmodernidad es estrictamente cultural. Es un régimen de significación que produce objetos culturales y reconstruye lo diferenciado por las etapas anteriores de la modernidad. La diferenciación kantiana entre lo teórico, lo estético y lo ético se comienza a borrar en la posmodernidad. La des-diferenciación implica nuevas relaciones entre lo cultural y lo social (Lash, 1997: 22-29). El arte deja de estar separado de lo social

¹¹ Estructura compleja y orgánica de la posmodernidad donde, a diferencia de la modernidad, se basa en la organización de las masas, las personas, sus roles y los agrupamientos afectivos (*tribus afectuales*) (Maffesoli, 1990: 30).

y eso “tiene que ver con la ruptura parcial de las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular y el desarrollo concomitante de un público masivo para la alta cultura” (Lash, 1997: 29). Lash estructura su postura alrededor de una versión alternativa de reflexión, no cognitiva sino estética. Esta reflexividad parte de la economía de signos en el espacio, que no está compuesta de símbolos conceptuales –base de la reflexión cognitiva– sino de símbolos miméticos, imágenes y narraciones que la convierten en “el contexto de la etnicidad y en el del problema del ‘neotribalismo’, en base de una nueva ética, al mismo tiempo situacional y contingente” (Lash, 2008: 167-168).

En la modernidad el tiempo de ruptura, el hedonismo y el erotismo se adecuan al tiempo de la producción. Hay equipamientos especializados para el trabajo y equipamientos especializados para el ocio, funcionales y supeditados a las necesidades del tiempo laboral. La vida cotidiana –como *re-producción*– se interrumpe con la irrupción del arte, la fiesta, el juego y el erotismo: tiempo extraordinario, tiempo de goce, separado de y enfrentado al tiempo rutinario de la modernidad productiva. Desde la cultura cotidiana, Maffesoli también descubre la estetización de la sociedad. La “re-unión” de la ética, la estética y, yo añadiría, la erótica. La modernidad había refugiado el arte y la dimensión estética en espacios y tiempos separados entre sí, y de la vida cotidiana. Los modernos recuperaron el control sobre el amor, sobre sus concepciones de bondad y belleza, sobre sus vidas; pero esas expresiones de su existencia cotidiana fueron encajonadas en diferentes compartimientos. Hoy estamos ante la reconstrucción y rearticulación de la ética, la estética y la erótica. Como cuando la erótica –arte de la atracción y búsqueda de lo bello y lo bueno–, era al mismo tiempo ética y estética para los griegos, para quienes el arte significaba la formación armónica de los individuos según los ideales de lo bello –lo que era bello era bueno y lo que era bueno era bello–, y se integraba en la erótica.

Para Maffesoli, “el hedonismo de lo cotidiano, irreprimible y potente” (Maffesoli, 2007: 11) sostiene la vida de la sociedad. Después de una modernidad cargada de determinaciones estructurales donde la centralidad era de la economía, la posmodernidad da cabida a las relaciones vitales, del aquí y el ahora, vividas de manera orgánica y que se centran en la proximidad, en un vínculo social

que se vuelve emocional (Maffesoli, 2007: 11). La vida se vive estéticamente, dramatizando, emulando estilos de vida de los artistas. Bajo la premisa de que todo lo que se permite en el arte se permite en la vida, y cuando “el yo sin trabas” se ha desbordado y se vuelca sobre la sociedad, las costumbres de los artistas pasan a formar parte del *ethos* contemporáneo: estética que vira ética y ética vivida como estética. Por otro lado, saturada del realismo y desencanto de la modernidad, la posmodernidad parece voltear al pasado y recrear el barroco y sus “estrategias defensivas”: desrealizando, re-encantando y estetizando el presente. Digámoslo con palabras de este autor: “[...] la estética está difractada en el conjunto de la existencia [...]. Ha contaminado lo político, la vida en la empresa, la comunicación, la publicidad, el consumo y, por supuesto, la vida cotidiana” (Maffesoli, 2007: 11).

Llegamos al final de un sinuoso recorrido, a un presente preñado de novedades ancladas en pasados remotos o recientes, río revuelto donde se mezclan lo posmoderno, lo moderno y los residuos de lo tradicional. Queda clara la relación estrecha del arte con la sociedad contemporánea. Arte y sociedad procuran salir del remolino en que se encuentran. Avistan rumbos en medio de una infinidad de posibilidades. En el arte, más que salidas únicas “propias de los modernos”, se configuran múltiples rumbos. Existen algunos críticos e historiadores del arte que hablan de nuevos reencuentros de lo real y lo imaginario, del presente y el pasado –búsquedas de lejanas civilizaciones pretéritas, reinterpretación actual de cuadros de ayer–, reintegraciones no pasteurizadas ni degradadas que combinan tiempos, sin sujetarse a hegemonías, respetando los múltiples cánones de un arte diverso. Mientras, la sociedad intenta reestructurar economía, política y cultura, vida cotidiana y ocio, existencia física y metafísica, orden y caos... buscando soluciones semejantes a las que provienen del ámbito estético.

El recorrido termina, están planteados los temas y las problemáticas. Hay líneas de fuga por retomar, vetas por explorar, exhortaciones a nuevas reflexiones e invitaciones a multiplicar las pesquisas sobre la relación entre el arte, la sociedad y la sociología desde ópticas abiertas que no se reduzcan a observar el arte únicamente

como un producto social (Vargas, 2007: 189). Con estudios que reconozcan los aportes del arte al ejercicio de la sociología:¹² nociones, metáforas, sugerencias metodológicas e, incluso, inspiraciones y estímulos por parte de un arte considerado, simultáneamente, como producto social y productor de relaciones sociales.

Bauman encuentra una similitud entre la vocación del sociólogo y la del artista, pues ambos reciclan la “experiencia humana del estar-en-el-mundo y ofrecen una nueva visión sobre la misma” (Bauman, 2007: 95). Si bien esta identificación es cierta, también los son sus momentos de distanciamiento, y dependen de la posición del sociólogo frente a los métodos y técnicas de investigación, por un lado, y el arte, por el otro. Hay periodos cuando los sociólogos se alejan del arte y de la subjetividad que implica, y procuran objetivar y cuantificar sus explicaciones. También hay etapas, como la actual, en que se desgastan las explicaciones objetivas, “datográficas” y sistémicas, y la acción artística y la social reviven la presencia de las agencias, del obrar y de la subjetividad: el regreso de los sujetos. Como también hay momentos en que los sociólogos tienen que posicionarse, o no, ante su relación con el mundo de vida. Cierro el texto con una cita de Bauman sobre los artistas y los sociólogos:

Los artistas tienen [...] una ventaja sobre los sociólogos: de ahí que una y otra vez sea el artista el primero en percibir, sentir, aprehender, articular y mostrar (haciendo visible e inteligible) lo nuevo, lo que está por nacer, las formas emergentes del *Liebenswelt*, y sólo en un segundo momento, y gracias al trabajo previo de los artistas, “los estudiosos de la vida social” las perciben, mastican y digieren. Esa ventaja es la libertad, o mejor dicho, una libertad de experimentar, de arriesgarse y equivocarse muy superior a la que suele darse entre los muros de la academia tras los que viven y trabajan los sociólogos. A diferencia de los académicos, los artistas no están condicionados por las estadísticas oficiales y las opiniones mayoritarias, ni están atrapados por la angosta jaula de una disciplina con denominación controlada (Bauman, 2007: 96).

¹² Se extrañan trabajos que sigan la ruta abierta por *Romanticismo y clasicismo: estructuras profundas de la ciencia social* (Gouldner, 1979: 302-340).

BIBLIOGRAFÍA

- Ansart, Pierre
 1972 *Sociología de Saint-Simon*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona.
- Baudrillard, Jean
 2007 *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt
 2007 *Arte, ¿Líquido?*, Ediciones Sequitur, Madrid.
 1997 *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid.
 1988 “Sociology of Posmodernity”, *The Sociological Review*, núm. 36, noviembre.
- Bell, Daniel
 1982 *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Universidad, España.
- Borsa, Icleia
 1989 “As artes visuais no período Iluminista”, en varios autores, *Caminhos da liberdade. A revolução francesa e a infidelidade mineira (as letras e as artes)*, UFRGS-PUCRS-FAPERGS, Rio Grande do Sul.
- Buck-Morss, Susan
 2004 *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Machado Libros, Madrid.
- Cardiel, Raúl
 1979 “Estudio preliminar”, en Augusto Comte, *Ensayo de un sistema de política positiva*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F.
- Castelnuovo, Enrico
 1988 *Arte, industria y revolución. Temas de historia del arte*, Península, Barcelona.
- Comte, Augusto
 1998 *La filosofía positiva*, Editorial Porrúa, México.
- Durand, Gilbert
 2003 *Mitos y sociedades: Introducción a la mitología*, Biblos, Argentina.

Durkheim, Émile

1975 *A ciencia social e a accao*, DIFEL, Sao Paulo.

Galindo, Jorge

2007 “La generalización metafórica como estrategia cognitiva: a propósito de la estética sociológica de Georg Simmel”, en Olga Sabido (coord.), *Georg Simmel: una revisión contemporánea*, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, España.

Gouldner, Alvin

1979 *Sociología actual: renovación y crítica*, Alianza Editorial, Madrid.

Gurvitch, Georges

1970 *Los fundadores franceses de la sociología contemporánea: Saint-Simon y Proudhon*, Ediciones Nueva Visión, Argentina.

Hardt, J. y Antonio Negri

2004 *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Debate, Barcelona.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno

2003 “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en M. Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid.

Larroyo, Francisco

1998 “Estudio introductorio”, en Augusto Comte, *La filosofía positiva*, Editorial Porrúa, México, D. F.

Lash, Scott

2008 “La reflexividad y sus dobles: estructura, estética y comunidad”, en Ulrich Bech, Anthony Giddens y Scott Lash, *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*, Alianza Universidad, Madrid.

1997 *Sociología del posmodernismo*, Amorrortu, Buenos Aires.

Lash, Scott y John Urry

1998 *Economías de signo y espacio. Sobre el capitalismo de*

- postorganización*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Lukács, Georg
1969 *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México.
- Maffesoli, Michel
2007 *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, Siglo XXI Editores, México D. F.
1990 *El tiempo de las tribus*, Icaria, Barcelona.
- Marcuse, Herbert
1981 *El hombre unidimensional*, Editorial Joaquín Mortiz, México D. F.
- Marsal, Francisco
1978 *Conocer a Max Weber y su obra*, Dopesa, Barcelona.
- Marx, Karl
2001 *Manuscritos de economía y filosofía*, Alianza Editorial, España.
1974 *Introducción a la crítica de la economía política de 1857*, Cuadernos de Pasado y Presente, Córdoba.
- Meilaj, B.
1979 “Lenin y los problemas de la literatura rusa”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, D. F.
- Murena, Héctor
1995 *La metáfora y lo sagrado*, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, México D. F.
- Negri, Antonio
2000 *Arte y multitud. Ocho cartas*, Trotta, Madrid.
- Paz, Octavio
1999 “Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia”, en Octavio Paz, *Obras completas*, tomo 1, “La casa de la presencia. Poesía e historia”, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- Salvi, Valentina
2007 “El individuo: una posición relacional entre nivelación y diferenciación. Notas para una crítica de la cultura posmoderna”, en Olga Sabido (coord.), *Georg Simmel: una revisión contemporánea*, Anthropos-Universidad Autó-

- noma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, España.
- Saint-Simon, Henri
- 1982 “Opinions littéraires, philosophiques et industrielles”, citado por Donald Egbert, “The idea of ‘Avant- Garde’ in Art and Politics”, en Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Universidad, España.
- Sánchez Vázquez, Adolfo
- 1983 *Estética y marxismo*, tomo 1, Era, México D. F.
- Simmel, Georg
- 2001 *El individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura*, Península, Barcelona.
- 1986 *El individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura*, primera edición, Península, Barcelona.
- Vargas, Ramón
- 2007 “Simmel y Goffman: la relevancia del conocimiento artístico-literario en la construcción de una teoría sociológica relacional, no antinómica”, en Olga Sabido (coord.), *Georg Simmel: una revisión contemporánea*, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, España.
- Vattimo, Gianni
- 2000 *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, México D. F.
- Weber, Max
- 1987 “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en Max Weber, *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México D. F.