

Grecia Astrid Hernández González

Año 2, No. 18, septiembre 2016

La propuesta estética de Kandinsky se basa en una ontología que parte de lo espiritual y desemboca en una jerarquización de la sociedad -artística- representada con “un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y la más aguda dirigida hacia arriba” (Kandinsky 2002:27). En cada una de las secciones hay artistas, que entre más elevan su posición son mejores por poder acceder al conocimiento espiritual, donde no todos tienen acceso, de hecho, la mayoría se queda en la parte más baja. “Cuanto más grande sea la sección, le comprenderán y le ensalzarán. Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista” (Kandinsky 2002:28), dice Kandinsky, generando no sólo una jerarquía entre artistas, sino que los niveles también se van marcando por medio de la expectación, se ve a las masas de un modo despectivo porque ellas no logran entender al genio creador de la obra de arte encargado de mostrarnos lo espiritual.

Así, Kandinsky hace al menos cuatro distinciones: autor y espectador -que es la que la mayoría hace-; entre autores, los que pueden reflejar lo espiritual en sus obras y los que no; entre espectadores, los que entienden o no el contenido espiritual de las obras. Así se sigue la cuarta distinción que es entre Arte y arte, el primero puede elevarse de tal modo que actúa como ventana para lo espiritual y el segundo, sin contenido alguno, sólo está para satisfacer a los espectadores del más bajo nivel. Se puede concluir que, para Kandinsky, el valor político no tiene ninguna relevancia en el Arte. El arte, en cambio, puede servir a intereses mundanos como la política.

En el siguiente escrito, trataré de refutar estas cuatro divisiones a partir de la filosofía del arte de Benjamin, previendo las implicaciones político-sociales que traen consigo y para apoyarme, tomaré ejemplos de artistas contemporáneos a Kandinsky para poder hacer el contraste de ideologías. Hay artistas que en la Russkiy Avangard, plantearon sus posturas políticas y que -igual que Benjamin- piensan que las expresiones artísticas deben salir al mundo real y ayudar a formar la revolución desde las masas.

El primer punto que voy a abordar según la pertinencia que considero necesaria para el formato argumentativo es: la distinción entre Arte y arte. Según lo que dije líneas arriba, Kandinsky entiende al primero -Arte- como ventana a lo espiritual, en respuesta a posturas

como ésta, Benjamin dice que “el Espíritu que se deja oír en nombre del fascismo debe desaparecer” (Benjamin, 2004:60) . Es decir, si seguimos buscando en el arte la ventana hacia lo espiritual, nos adherimos a la jerarquía que propone el capitalismo, esto es: asumir que hay un único ser que puede acceder a lo espiritual, abre camino a la idea de que hay un mesías que por medio del arte puede salvar a la humanidad de lo corriente del mundo, por medio del pan espiritual que resulta de sus obras. El arte no tiene un papel mesiánico en la sociedad, en sí mismo no nos va a liberar de lo mundano por medio de un milagro. No hay arte milagroso que pueda salvar al ser humano de su humanidad.

Dicha distinción sólo puede ser a partir de la concepción aurática del arte, esto es: “Aparecimiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar” (Benjamin, 2003:47), considerar al arte en sentido ritual, acercarse a la obra de arte como si fuese un culto, creyéndonos que en realidad es lo sagrado que nos acerca a lo espiritual. De esto se sigue lo que se conoce como arte puro, siendo auténtico e irrepetible, y con las propiedades que Kandinsky atribuye al Arte.

“Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin, 2003:47). Benjamin quita del pedestal mesiánico al arte porque si se asume como ritual, no se puede hacer nada más que contemplarla. Contemplar al arte ritual tiene el mismo efecto que tiene observar a una virgen, intacta, inmaculada, separada de lo real; una imagen de difícil acceso y cuando se llega a traspasar la forma para poder ver el contenido espiritual, no hace más que marcar la distinción de clases que el arte ritual trae implícita porque no todos logran la conexión -que se supone- con lo espiritual.

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, e intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada (Kandinsky, 2012:38).

La división del arte se filtra al ámbito de los espectadores. Se asume que hay espectadores que son mejores que otros. Los primeros, se distinguen por poder acceder al mundo

espiritual a partir de pinturas como la Composición VII o Aves exóticas de Kandinsky. Las masas no entienden obras como éstas porque están sumergidos en lo mundano, alejados totalmente de lo espiritual. Pensar que el espíritu es lo que hace al Arte, es perpetuar la distinción entre el mundo directo y uno supra-terrenal, teniendo a los espectadores enajenados con ésta. Pero “la lucha revolucionaria no es una lucha entre capitalismo y el Espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado” (Benjamin, 2004:60), es decir, Benjamin no está en contra de lo espiritual porque sí, sino que está en contra de que se le de este valor al arte, principalmente por las implicaciones políticas que la distinción entre arte y Arte trae consigo.

La tarea que asume Benjamin ante este problema es despojar al llamado Arte de su aura, del sentido ritual que se le atribuye. La denominación no es Arte, sino sólo arte. Ya no es única e irrepetible, sino que busca poder llegar a las masas por medio de la difusión de las obras, sacarlas del museo y reproducirlas para que lleguen al proletariado, a la calle, a los talleres, a las fábricas. El arte, en este sentido, ya no es un privilegio de los que pueden pagar la entrada a un museo, sino que se busca llegar a cada uno de los seres humanos. Esta postura se ve claramente en artistas que pertenecen a las vanguardias que

ejecutaban a rajatabla las tareas que imponen la creación de un mundo nuevo y tratan de desembarazarse del arte ajeno a ese propósito: a pintura de caballete, la escultura de pedestal, la arquitectura con fines privados, el arte por el arte o esteticismo, lo meramente decorativo, el formalismo vuelto fin, el academicismo trasnochado, el arte consagrado al gusto/consumo de los coleccionistas o destinado a las galerías o museos, el arte individualista entregado a su mundo interior, ajeno al destino de las masas, etcétera (Juanes, 2015:53)

A partir del afán por la reconstrucción del mundo a través de las obras de arte se tiene “por resultado una nueva figura cultural: el artista social, el artista ingeniero, el artista constructor.” (Juanes, 2015:54) De aquí se desprende otra crítica a las distinciones que Kandinsky hace entorno al arte: la distinción entre autor y espectador. Cualquiera que pertenezca al proletariado puede ser artista. La creación y conocimiento del arte pasa a los hombres “comunes” y ya no sólo a aquellos que poseen los medios de producción así, “la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se

convierte en una distinción fundamental que se reparte en cada caso de una manera u otra. El lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe” (Benjamin, 2003:76) con esto, se diluye la distinción porque ya no son sólo dos o tres hombres los que están encima de la pirámide, sino que cualquiera puede estar en ese lugar -cabe mencionar que a partir de Benjamin no es un lugar jerárquico, pero sirve de analogía para poder explicar mejor-. Ya no asumir que unos están encima de otros es el inicio de la destrucción de dicha pirámide.

Benjamin dice que cuando el autor deja de pensar que “la situación social presente le fuerza a decidir al servicio de quién quiere él poner su actividad [...] le comprueban que, aunque no lo acepte, trabaja al servicio de determinados intereses de clase” (Benjamin 2004:20). Con esto, se manifiesta -una vez más- la oposición ante las posturas que defiende la concepción de arte puro y que afirman que el arte se exime de todo compromiso político. El artista no es libre, sirve a alguno de los dos bandos sociales, o se es un artista para la burguesía o para el proletariado y al notar para cual se trabaja no queda más que aceptar que el arte, necesariamente, obedece -como herramienta- a tendencias políticas. Ante esta afirmación puedo poner el ejemplo de los carteles en la Rusia soviética donde ya “no son los cuadros colgados en los museos, ni las ilustraciones de los libros que pasan por las manos de los aficionados, ni los frescos al alcance de unos cuantos, los que acercarán al pueblo al arte, sino el cartel y el lubok editados por millones e instalados en las calles, los que mostrarán lo que puede hacerse con el pincel y el color” (Polonsky, 1925:3). Dotando así de funciones sociales al arte.

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante (Benjamin 2003:84)

Esto ya no es sólo el arte para todos, sino que el arte a partir de las producciones del proletariado. Por ejemplo, Vértov en *Chelovék S Kino-Aparattom* hace expreso su rechazo al arte de culto, en esta película/documental advierte que fue hecha “sin ayuda de diálogos, escenario, teatro. Es un trabajo experimental. Para crear auténticamente una lengua

absoluta e internacional. Lejos de la lengua del teatro y la literatura” (Vértov 1929). Es explícito el distanciamiento que pone entre el cine y la literatura. El cine debe tener una lengua más allá de la mera traducción desde la literatura, sino que debería hacerse desde la cotidianeidad, así, lo artístico se nos presenta en el diario transitar. El producto de dicho director refleja su postura política, lucha en contra de la oligarquías intelectuales, políticas, económicas. Esto partiendo de que la película/documental es la travesía de un hombre ruso promedio en la ciudad, que ve cómo las avenidas cambian de transeúntes, y desde su cotidianeidad se puede hacer arte, porque “cualquier persona puede ser filmada. Pero no sólo se trata de esta posibilidad; todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado” (Benjamin 2003:75). No son necesarios actores procedentes de las grandes academias de arte.

Otro ejemplo que muestra que “con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (Benjamin 2003:53), son las obras de los Stenberg, que aparentemente no son más que carteles promocionando películas pero que en ellos está contenida la idea de la lucha de clases tal como se ve en el cartel para *Odinnadtzatiy* -película dirigida por Vértov- donde los hombres que se ven, son los que encontrarías en el camino al trabajo o a la escuela. El artista ya no necesita una carrera universitaria en arte para poder producirla. Es hora de que el proletariado tome los medios de producción para la creación del arte que vaya dirigida a las masas, pero producida también desde las masas. Se manifiesta en función de los sujetos dentro de su propia vida social e historia.

Así el arte se baja del pedestal aurático en el que se encontraba. Ya no es una ventana a lo espiritual, sino que se usa como herramienta para la emancipación de las masas. Con la difusión de los carteles se buscaba llevar a las masas hacia la utopía, pero las masas se negaban. Según Kimmelman, cuando *Bronenocetz Potyomkin* de Sergei Eisenstein se estrenó en Moscú, se hundió en una caja de oficina, mientras los rusos se aglomeraban para ver *The mark of Zorro*, *The thief of Baghdad* y todo lo que saliera del más oscuro capitalismo hollywoodense (Kimmelman, 1997) pero ¿no siempre ha sido así? Aquí está uno de los problemas en la propuesta benjaminiana ¿qué se hace si las masas no quieren incursionar en el ámbito artístico, no sólo como productores, sino sólo como espectadores? ¿Qué hacer cuando el arte al que se adhieren es precisamente el que se busca rechazar? Se supone que esta es la apuesta de movimientos como la vanguardia soviética, utilizar al arte como herramienta para la emancipación de las masas, asumiendo que toman el control de los medios de producción, por ejemplo, las obras de Brecht. Otro problema que se podría reclamar en estas posturas es ¿cuál es la calidad del arte? Se supone que las grandes

escuelas de arte existen para -por lo menos- mejorar la técnica, pero Benjamin dice que “la tendencia política correcta de una obra implica su calidad” (Benjamin 2004:25)

Por lo anterior puedo concluir que a partir del pensamiento crítico de Walter Benjamin podemos hablar de la muerte del Arte. Utilizo el concepto de Kandinsky para hacer evidente la contraposición que hay entre la estética benjaminiana y la tradición que sigue la distinción entre arte y Arte. El arte en su presentación ritual ya no debe seguir, porque es causa de las jerarquías sociales, no sólo en el ámbito artístico sino en lo político. El arte de museos muere, no puede quedarse encerrada esperando a que se corra el velo y nos deje ver a la salvación de la humanidad emanar de ella.

Después de Benjamin, el arte en sí mismo no funciona como salvador del ser humano ante la mundanidad, pero sí sirve como herramienta que, si logra reproducirse de tal modo que las obras puedan impactar a las masas en su vida cotidiana, éstas se emancipen. La muerte del Arte, va más allá de discusiones entre artistas e intelectuales, es algo que impacta la vida de todo ser humano dentro del régimen en el que se encuentre. Tal es el caso de la Rusia de principios del siglo XX, la discusión sobre la existencia del Arte va más allá de lo estético, sino que sus implicaciones ontológicas y políticas -como en el caso de Kandinsky-, en tanto tales, nos incluyen en sistemas que pueden ser jerárquicos y podemos esperar a que nuestro artista redentor venga a salvarnos del mundo, con la religiosidad que se presenta, y la posibilidad de un fascismo; o bien podemos producir arte desde nuestra cotidianeidad y así, como se produce desde las masas, poder impactar en las masas mismas dejando que las obras sean reproducidas para tener un mayor alcance ideológico y aportar la chispa que se necesita para poder encender -en sentido destructivo- la enajenación y abrir paso a la emancipación del proletariado.

En los inicios de la Rusia soviética, los carteles funcionaron, pero después de esta exposición, se puede pensar en una democratización del arte por medio del internet. Esto no es nada novedoso, hoy, el arte llega a todas las personas que tengan acceso a internet, se hace por medio páginas como Art Project de Google que pretenden ser un poco más formales, pero también están las redes sociales y los llamados “memes” que cumplen con la función de adecuar las obras artísticas a la vida social presente. No se trata de una apología a dichos medios de comunicación, pero el proyecto benjaminiano se ve beneficiado por la facilidad que se tiene para reproducir las obras.

Referencias

Arroyo, R., Barkhatova E., Bellamy A., Bonet J., Enikeeva T., Fernández H., Khaltunen M., Korobina I., Juanes J., Lavrentiev A., Rodionov D., Rudenko I., Semenyuk A., Tevekhina V., & Tupitsyn M. El vértigo del futuro. INBA. México. 2015.

Benjamin, W. El autor como productor. Trad. Bolívar Echeverría. Itaca. México. 2004.

Benjamin, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Trad. Andrés E. Weikert. Itaca. 2003.

Kandinsky, V. De lo espiritual en el arte. Trad. Genoveva Dieterich. Paidós. Barcelona. 2012.

Polonsky, V. El cartel revolucionario ruso. Moscú. 1925.

Vértov D. Chelovek S Kino-Apparatom. 1929

Kimmelman, M. (1997). Mementos of the Revolution Repressed. 02/06/2016, de New York Times
Sitio web:
<http://www.nytimes.com/1997/06/13/arts/mementos-of-a-revolution-repressed.html?pagewanted=1>



13452total visits.