

FC
169-13

ANA PETERS

R-13.381



000095564

Folletos Caja 169-13

Imágenes de la mujer
en la Sociedad de Consumo



1.—La utilización de elementos de lenguaje preformados

El rasgo más llamativo de la presente exposición para el público madrileño es probablemente la utilización de elementos de lenguaje preformados, que proceden de las formaciones artísticas difundidas por los **mass media**. Por ello creo conveniente comenzar con esta observación el hilo de reflexiones con que voy a tratar de situar teóricamente la pintura de Ana Peters.

La segunda observación, que quizá sorprenda a algunos, es la de la indudable eficacia con que estos elementos de lenguaje actúan. Se trata, sin embargo, de una observación casi banal a fuerza de ser evidente. No es difícil comprender que, en cuanto a eficacia expresiva de lenguaje, el arte "de autor", elaborado en un aislamiento considerable y forzado además por unas exigencias de creación "ex novo", que en nuestro tiempo se han hecho ineludibles, se encuentre sin armas frente a unos productos, fruto de un proceso industrial muy diferenciado, y controlado, además, por la inmensa experiencia de contacto que le da un consumo multitudinario. Precisamente era esta desigualdad de armas uno de los argumentos con los que G. C. Argan se enfrentaba, hace algo más de un par de años, a la tendencia que empezaba a difundirse entre los ambientes artísticos de vanguardia europeos y que, más o menos inspirada en la producción artística norteamer-

ricana, trataba de apropiarse la expresividad de lenguaje de los **mass media**.

Hoy, la tentación de aprovechar esta expresividad ha prevalecido sobre los prudentes consejos de G. C. Argan y tantos otros críticos, y una verdadera invasión de obras de arte constituidas con elementos extraídos de los "comics", las imágenes de prensa periódica ilustrada, la publicidad comercial, etc., está sumergiendo la producción de los más importantes centros artísticos europeos.

Sin embargo, si la utilización de estos elementos de lenguaje no puede sin más distinguir la pintura actual de Ana Peters de la de tantos y tantos artistas del momento, quisiera señalar otro rasgo que quizá no sea advertido con la misma facilidad. Me refiero a las relaciones sintácticas con que estos elementos se entrelazan formalmente.

Una observación, aunque sólo sea somera, acerca de la estructura del lenguaje de los **mass media**, permite advertir que sus elementos funcionan semánticamente de dos maneras: una, conceptual, denotando un contenido informativo; otra, intensiva, denotando, como contenido, un estímulo afectivo. Generalmente cada signo o elemento de lenguaje funciona de ambos modos a la vez.

Pues bien, lo usual, cuando un artista de vanguardia utiliza estos signos, es que, deslumbrado por el afán de eficacia expresiva, formalice su obra mediante unas relaciones sintácticas basadas exclusivamente, o casi, en la denotación intensiva de los signos. Es, en cambio, poco frecuente encontrar en las obras de artistas de vanguardia relaciones sintácticas basadas en su denotación conceptual o informativa, y más raro aún es que las relaciones de este tipo lleguen a constituir, como en el caso de la presente exposición, la verdadera armadura estructural del tema.

Creo que con ello hemos llegado, en las observaciones, a un punto lo suficientemente específico como

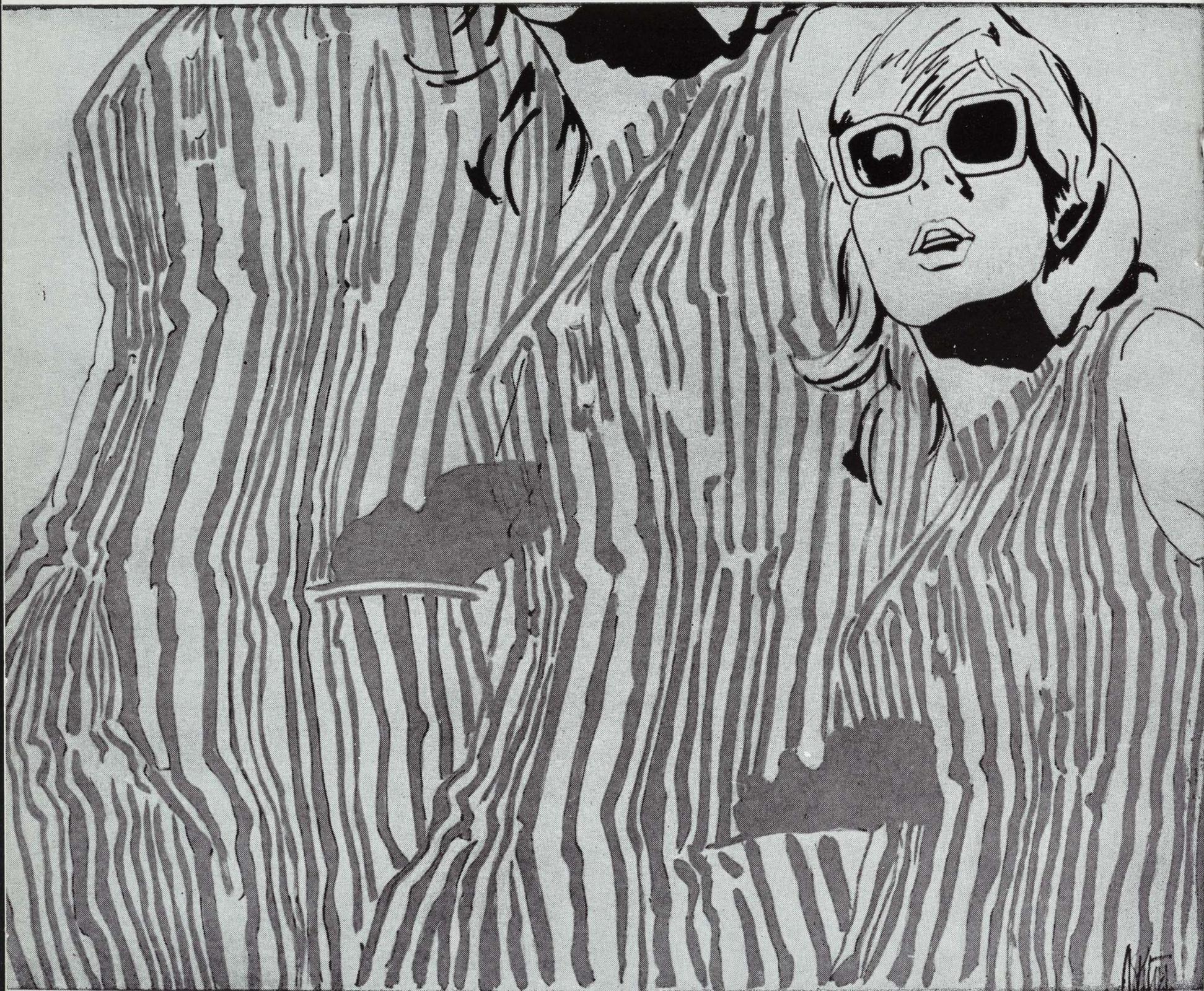
para servirnos de base a las reflexiones. Y pido perdón de antemano al lector si en ellas recurro a unos niveles de generalidad que quizá parezcan abusivos. Creo que, dadas las creencias usualmente difundidas acerca de la función del arte y del artista, acerca del papel histórico del artista en la Sociedad contemporánea, etc., hace falta sentar unas bases explícitas en estos niveles para poder llegar a un acuerdo completo y sin malentendidos en la comprensión.

He hablado hasta ahora de apropiación, por parte del arte de vanguardia (o de algunos de sus sectores) de los elementos de lenguaje del arte de difusión masiva. Es evidente que esta apropiación no borra de ningún modo las diferencias entre ambos. Una obra de Lichtenstein, de Warhol, de Rosenquist, de Hamilton, etcétera, sigue siendo una obra de arte de vanguardia: algo muy distinto, a pesar de su aspecto, de la viñeta, el cartel publicitario, la fotografía de prensa, etc., de la que toma su lenguaje. Es indudable, por tanto, que si este hecho requiere una comprensión sólo puede válidamente interpretarse a la luz de un panorama que aclare el significado histórico del arte de vanguardia.

2.—Las vanguardias y la Cultura de nuestra Sociedad

Tradicionalmente —a lo largo de una tradición que se remonta a poco menos de un siglo— lo que define al artista de vanguardia es una actitud crítica frente a la cultura de su Sociedad. Si se me permite —aunque sólo sea instrumentalmente— una terminología tomada de la filosofía hegeliana: si se considera la Cultura como el conjunto de todas las categorías que cristalizan la experiencia objetiva, lo que define al artista de vanguardia es su actitud insolidaria frente a esta cristalización en bloque. Esta insolidaridad le hace sentir toda la experiencia objetiva, mediatizada por la Cultura, como un mundo extraño, frente al cual él levanta su afirmación de libertad sin mediatizaciones, su afirmación del sujeto como único absoluto.

Esta afirmación de necesidad, por lo que se refiere



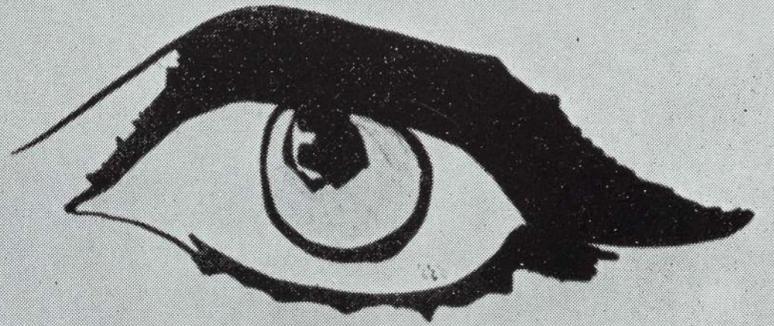
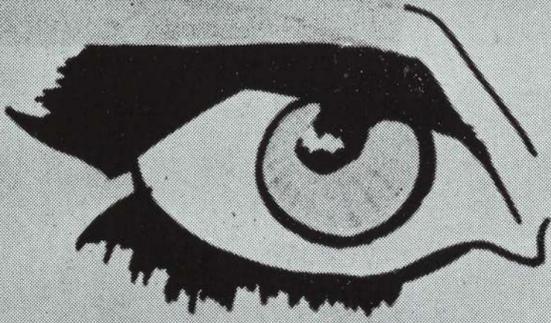
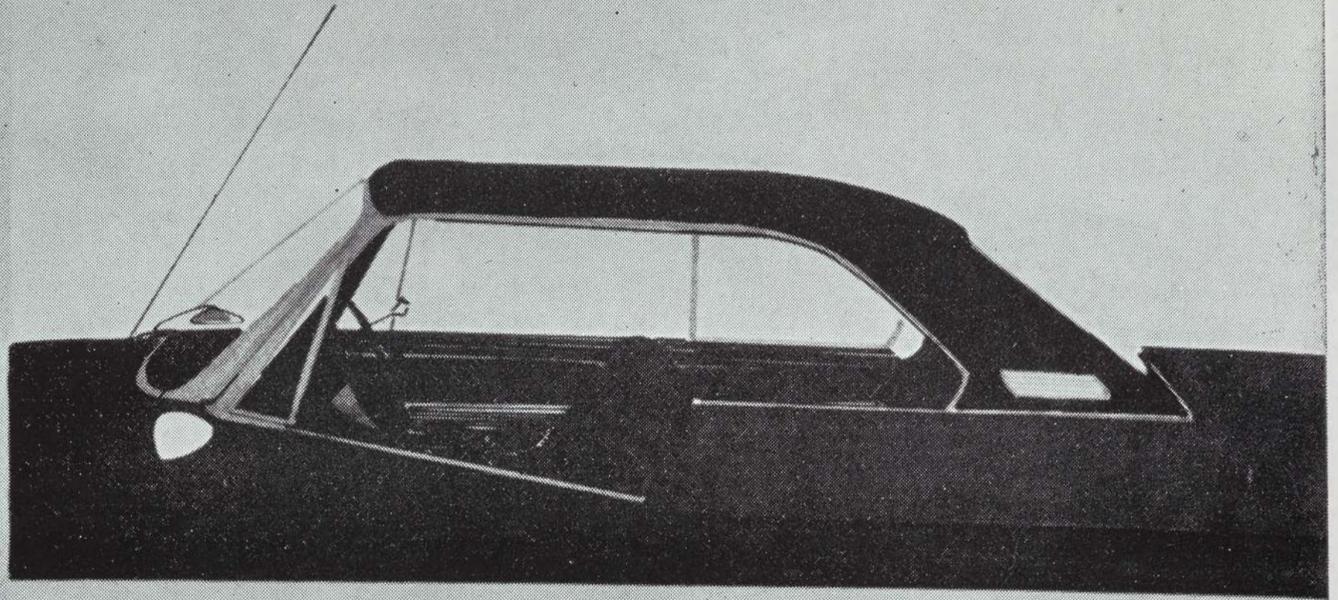
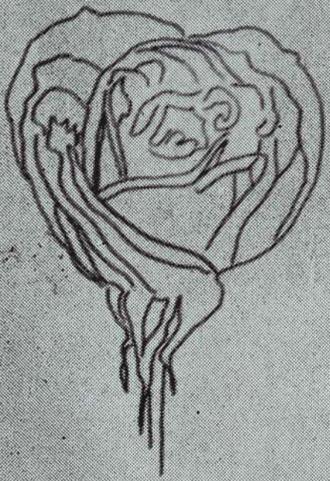
Ofelia

al arte, desarrolla y trata de llevar a sus últimas consecuencias la herencia que las vanguardias reciben de la estética simbolista —que es la etapa puente entre la estética de la Sociedad capitalista clásica y la de la Sociedad capitalista actual de consumo de masas—, a saber: la concepción de la actividad artística como intento de aproximación a algo, a cierta manifestación del Ser, irreductible en último término a la significación y, por consiguiente, a la comunicación completa.

Si bien cada una de las tendencias artísticas de vanguardia, que se han sucedido en los últimos sesenta años, parece haber desarrollado por un camino distinto este mismo tema, hasta llegar al punto máximo que era posible alcanzar; parece también que el desarrollo más extremado, en el campo de las artes plásticas, ha sido el del Informalismo, por cuanto rechazaba la posibilidad misma de cualquier mediatización de la libertad, originada en una apreciación noética, cualquiera que ésta fuera. Con ello se intentaba absolutizar la actividad artística, desligándola de cualquier significación sometida a la mediatización de la cultura.

Las tendencias postinformales se han mantenido en actitudes ambiguas. Pues era evidente la necesidad de volver a un arte significativo, aun cuando fuera a costa de sacrificar el principio de la creatividad absoluta del artista, y aceptar una cierta mediatización cultural. Sin embargo, el peso de una situación histórica ya creada y la imposibilidad de someterse por entero a la mediatización cultural sin destruirse en cuanto tendencias de vanguardia, les fuerza, a seguir aferrándose a la crítica de la cultura en tanto que afirmación del sujeto. El artista postinformal ha buscado salvarse de la pérdida en "lo otro" recurriendo, por regla general, a la ironía, que rechaza aceptando.

En el momento actual el arte de vanguardia se encuentra con la evidencia de que ningún sector de la experiencia humana puede sustraerse a la mediatización de la Cultura; de que entre el campo de lo cultural y el campo de lo biológico no hay un sector intermedio, exento de mediatizaciones; de que la libertad

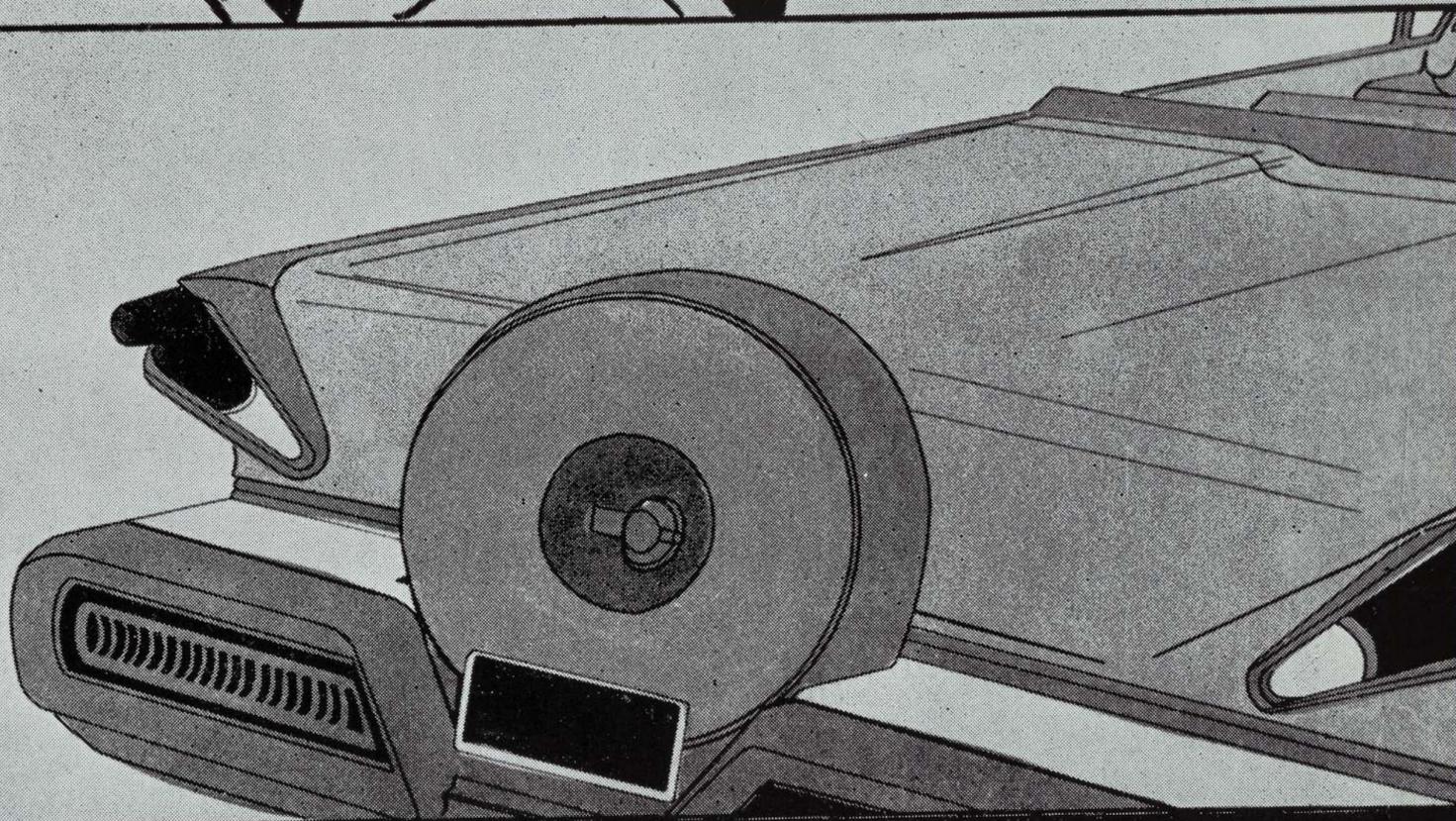


30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200 210 2



AP

Cuentaquilómetros núm. 1 - (Rosa azul)



30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200 210



Cuentaquilómetros núm. 3 - (Rosa roja)

humana se constituye como una entidad histórica, construida con límites en el tiempo y constantemente en contacto con las determinantes biológicas o culturales, con "lo otro".

En esta coyuntura, las solicitaciones más o menos intermitentes que el realismo y el compromiso social han venido ejerciendo sobre las vertientes más conscientes de las vanguardias, alcanzan un sentido especial. La actividad artística se pierde en una aporía irreductible mientras se la constriña a ser símbolo y testimonio, creación de una libertad humana hipostasiada en el polo de la evasión de los determinantes culturales e históricos. El hombre sólo puede construir su propia imagen **realizándose**, haciéndose materia de cultura históricamente determinada, y la actividad artística sólo puede tener sentido como instrumento de modificación de lo objetivo, de activación histórica.

Esto no es negar la exigencia de afirmación del sujeto, de libertad, que constituye el nervio central de la lucha de las vanguardias, sino darle su continuación más coherente: la afirmación del sujeto desde "dentro" de la realidad, la edificación de la libertad, desde "dentro" de los condicionamientos culturales. La sociedad no es irremediablemente alienadora más que para quien intenta evadirse de ella; la única manera de negar la alineación es la lucha histórica concreta.

Considerada así la actividad artística como actividad modificadora de la realidad cultural, ¿cuál es el campo en que puede tener efecto?

3.—La actividad artística en la dialéctica de la Cultura

He señalado antes, al hablar de los elementos de lenguaje, que los puestos en práctica por los medios de difusión masivos poseen una eficacia que difícilmente pueden alcanzar los inventados por el arte "de autor". Para que la comparación tenga sentido debe referirse a un solo término, y ésta es la premisa que ahora toca dilucidar.

¿En qué sentido puede predicarse la eficacia del lenguaje artístico difundido por los **mass media**? Sus formaciones satisfacen imaginativamente necesidades sentimentales insatisfechas, mientras que por otra parte las estimulan y dan forma concreta. Se ofrecen al consumidor con un doble carácter: por una parte funcionan de un modo equivalente a la experiencia subjetiva de la realidad, despertando las mismas resonancias afectivas de actitud que éstas; de este modo complementan imaginativamente los defectos y las limitaciones de la experiencia real, satisfaciendo los impulsos insatisfechos. Por otra parte, el consumidor las experimenta como objetos independientes de su experiencia subjetiva, como modelos estructurales de actitudes afectivas, interiorizables y dirigidos a influir su actitud ante el mundo y la sociedad, y, en consecuencia, su comportamiento.

Queda claro ahora el camino que se abre al arte de vanguardia para conseguir insertarse fructíferamente —y no sólo como revulsivo— en la dialéctica de la evolución cultural: Llevar la actividad artística a los términos con que se ha descrito el arte difundido por los **mass media**: construcción de objetos culturales, que funcionen como estructuras modélicas de la experiencia subjetiva.

Esta reducción, sin embargo, sólo en parte permite conmensurar la eficacia de ambos tipos de arte. En tanto en cuanto producto standardizado de la Sociedad de consumo, el lenguaje de los **mass media** posee una eficacia de difusión que el arte de vanguardia no puede soñar con alcanzar. Aunque sólo fuera por el hecho de que éste no dispone, al menos en nuestra Sociedad, de una organización de producción ni de difusión, que rebase el nivel de lo artesanal.

Pero tampoco hay que lamentarlo absolutamente. Esta condición artesanal es, al mismo tiempo, un refugio; al menos en cierto modo permite que el artista sustraiga su obra de la categoría de producto-mercancía, que domina toda la organización de nuestra Sociedad. Porque la eficacia del arte difundido por los **mass**

media, que es una eficacia de cara al acto de consumo pasivo, es precisamente la causa de la absoluta ineficacia —o mejor diría, de la eficacia negativa— de este arte por lo que toca a la dialéctica de la apropiación de la cultura por el hombre, que es el nervio de la actitud de la vanguardias.

Esto es lo que la mayor parte del Pop-Art no ha comprendido: la eficacia psicológica del arte de consumo masivo no se puede trasvasar, sin más, al arte de vanguardia, por cuanto implica una entrega absoluta al objeto (esto es, a la mediatización cultural) y es, por tanto, irreductible con la afirmación extrapolada del sujeto en que consiste la actitud de vanguardia. De hecho el injerto se basa en un malentendido: en la pintura de un Lichtenstein, por ejemplo, los elementos preformados son eficaces a través de unas resonancias significativas de una especie totalmente distinta a la de las resonancias que esos mismos elementos despiertan cuando forman parte de una estructura difundida por los **mass media**.

La garantía de la eficacia histórica del arte de vanguardia se encuentra en su intento de superar la categoría producto-mercancía, por cuanto implica la cosificación absoluta, la pérdida del sujeto en el objeto, la rendición ante las determinaciones alienadoras de la cultura. Aun cuando esta superación sea imposible, ya lo he dicho, si no se practica desde dentro mismo del objeto.

Ello implica unas características peculiares, que debe revestir, en cuanto estructura modélica de experiencia, la obra del artista de vanguardia. No debe ir dirigida al individuo en cuanto consumidor pasivo de cultura, sino en cuanto productor de Historia, es decir, en cuanto capaz de activar y modificar la dialéctica de la evolución cultural. Para ello, la experiencia defectiva de la realidad, en la que se fundamenta la experiencia modélica, que la obra de arte proporciona, debe transparentarse precisamente en lo que tiene de efectivo e insopportable. Y por otra parte, los estímulos puestos en marcha por la experiencia modélica no deben agotarse en el



Victoria

nimbo de lo pseudo-real, sino revertir sobre los límites conflictivos que dirimen los desecns de los hombres en la marcha de las cosas. Afirmaciones éstas que nos llevan a un terreno muy próximo al de la doctrina brechtiana del distanciamiento crítico.

4.—La mujer en la Sociedad de Consumo: La presente exposición

Estas reflexiones, un poco teoréticas quizá, eran convenientes para situar el estado actual de la pintura de Ana Peters.

La presente exposición tiene un tema bien definido: la situación de la mujer en la Sociedad neocapitalista. Reducida a la condición de objeto de lujo, al nivel de los otros objetos de lujo que se destinan a premiar la capacidad competitiva de sus individuos, su condición se ve afectada por el hecho de que todos los estímulos de competición, y especialmente los que inducen a elevar el nivel de consumo (indicador final del grado de triunfo en ella), se configuran según la imagen del estímulo sexual, mientras que ésta, a su vez, adopta la forma ciega y ajena a toda elaboración reflexiva, se inspira en el mismo afán de dominio y posesión, se exalta con el mismo elemento subyacente de agresividad, que fundamentan el espíritu y el estilo de la competición. Con ello no sólo se tiende a producir la cosificación de la mujer, reducida a imagen-estímulo de unos comportamientos ajenos, sino que se implica la cosificación de estos mismos comportamientos, en tanto en cuanto regidos por la acción mecánica de unos estímulos cosificados, que tienden a prescindir de todo lo que, siendo humanamente maduro, pertenece a la esfera de la libertad. El análisis de estas representaciones afectivas, de estas estructuras modélicas de actitud, que nuestra Cultura fomenta, análisis instrumentado por las mismas imágenes visuales, que canalizan su eficacia, es uno de los caminos más certeros para el análisis de la alineación en nuestra Sociedad.

Para que el análisis sea artístico, es decir, funcione

como estímulo de comportamiento y no sea una descripción simple, se configura, en la obra actual de Ana Peters, a su vez, como estructura modélica de la experiencia subjetiva —en este caso, de la experiencia suministrada por los **mass media**—. De ahí que los elementos de lenguaje se extraigan inmediatamente de esta experiencia: de este modo nos dan, no sólo los contenidos precisos, las actitudes subjetivas inducidas, sino, más exactamente aún, la manera de inducirlas, el **qué** y el **cómo**.

Pero además, estas estructuras modélicas no se limitan a reproducir (tal como pretende hacerlo —basándose en parte en un malentendido, según he dicho ya— la inmensa mayoría del Pop-Art) las condiciones de la experiencia subjetiva alienada, sino que estimulan un comportamiento activo en lo que antes he denominado los límites conflictivos de la alienación.

En ello juega un papel importante un distanciamiento crítico de tipo brechtiano. En la base del distanciamiento se encuentran las relaciones sintácticas basadas en la denotación conceptual, tal como las he descrito al comenzar el texto. Con ellos no sólo se hace imposible la ilusión que conduciría a hacer de la experiencia artística un sucedáneo de la experiencia real, y se separa netamente de la función artística ese virtuosismo psicológico gratuito, al que demasiadas veces queda reducida; sino que, poniendo en relación elementos psicológica y sentimentalmente contrastantes y suscitando con ello una serie de cuestiones que sólo conceptualmente pueden ser contestadas, estimulan la apreciación crítica de los contenidos de experiencia significados y, en consecuencia, del campo conflictivo de realidad en que esos contenidos encuentran su referencia común; en una palabra: estimulan esa actitud crítica ante lo real que da la medida verdadera de la libertad concreta.

TOMAS LLORENS



GALERIA EDURNE

VILLANUEVA, 23 - TEL. 2 25 63 51 - MADRID - 1

INAUGURACION: 2 DE ABRIL, 8 TARDE

CLAUSURA: 19 DE ABRIL 1966

HORARIO: MAÑANAS, DE ONCE A UNA
Y MEDIA; TARDES, DE SEIS A NUEVE