
¿A QUIÉN Y PARA QUE SIRVE LA AUTONOMÍA DEL ARTE HOY?

Luiz Renato Martins
(Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo)
luizmart@usp.br

Revisión de la traducción: *Ernesto Leyva*
(Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras – UNAM)

Recibido: 10 de Agosto 2011
Aceptado: 15 de Septiembre de 2011

RESUMEN

La crisis económica internacional es profunda, principalmente en los países centrales, y ya surgen voces que cuestionan el modelo económico neoliberal. Sin embargo, la situación del arte parece por encima de la crisis y su autonomía hoy es objeto de gran consenso internacional. El arte autónomo se convirtió en un elemento obligatorio de civilización y es el invitado de honor en todas las recepciones en que las que el gran capital celebra sus éxitos en los negocios más lucrativos de los últimos treinta años. ¿Tiene algo que ver la autonomía del arte, en su forma actual, con los capitales monopolistas?

Palabras clave: privatización; desreglamentación; fascismo; capital monopolista; autonomía *prêt-a-porter*.

La boda de Cenicienta

¿Qué vemos actualmente? Un panorama internacional con características generalizadas: crisis financiera y tasas de desempleo exponenciales en los países centrales. Paralelamente, se nota el poder imperial del capital monopolista, especialmente el financiero. Su respuesta a la crisis que estalló en octubre de 2008 fueron fusiones e incorporaciones, es decir, la aceleración del proceso concentrador y la transferencia impositiva, a la base de pseudo-préstamos contra los Tesoros nacionales, de déficits “vampíricos”. Fueron sometidos a tales procesos - de devaluación de la moneda - inclusive los gobiernos de las potencias coloniales: Inglaterra, Francia y EUA.

El proceso se extendió y acarreó insolvencias estatales en cadena: Islandia, Grecia, Irlanda, Portugal y posiblemente, en breve, España. Las consecuencias sociales directas, desempleo, reducción de beneficios públicos (recortados por las políticas monetarias de re-ajustes de gastos) y medidas racistas contra extranjeros, inmigrantes y refugiados,

nos recuerdan la vasta crisis capitalista del decenio de 1930 cuando se engendraron los fascismos, en cuadro algo similar.

Sin embargo, muchas diferencias existen y no autorizan la comparación inmediata entre el orden histórico actual y aquel de la Europa tomada de asalto por los fascismos que precedieron a la Segunda guerra mundial. Una de ellas ciertamente concierne a la cuestión de la autonomía del arte. Esta, en aquella conjetura, se veía atacada, cohibida, restringida o manipulada de varios lados. Dejar el arte libre y en sus propios caminos y procesos era impensable para los que se alineaban con el orden, sea cual fuera. La reivindicación de la autonomía del arte se asociaba en aquellos momentos a plataformas revolucionarias o anarquistas. Era el caso del manifiesto "Por un arte revolucionario e independiente", de 1938 y cuya autoría corresponde a León Trotsky (1879-1940) y André Breton (1896-1966), en el cual se afirmaba, en consonancia con el programa de la Revolución Permanente, que "el régimen socialista de la planificación centralizada", en el ámbito de la economía, debería ser combinado con "el establecimiento y la garantía de un régimen anarquista de libertad intelectual".¹

Hoy la situación del arte contemporáneo es bien diferente. Como se sabe, su principio y su forma tienen aceptación generalizada y reconocimiento internacional. Bienales y muestras de arte contemporáneo se realizan globalmente, sin restricciones. Los grandes museos de los países centrales se extienden por medio de franquicias a otros continentes. La constelación de museos en escala global estableció una red de intercambios e interacciones similar a la de las bolsas de valores. La condición de autonomía del arte, al parecer, se realizó ampliamente y adquirió la dimensión de un elemento incontestable de civilización. La situación del arte hoy no admite, pues, cualquier similitud con la condición adversa que el arte moderno enfrentaba en la década de 1930 - 1940.

Sin embargo, si a diferencia de aquel periodo, el arte contemporáneo surge como práctica autónoma aceptada en plena crisis sistémica y mundialmente reconocida, cabe la pregunta: ¿Qué tiene que ver la presente autonomía del arte con el sistema globalizado en crisis?

No poca cosa, es de suponerse, puesto que el arte, pensando en términos de autonomía, hoy es objeto de gran consenso. Actualmente es invitado de honor en prácticamente todas las recepciones de gala en las que el mundo de las finanzas y de los negocios más lucrativos de los últimos treinta años celebra sus hazañas en las fusiones bancarias; las incorporaciones inmobiliarias; los mega-proyectos arquitectónico-publicitarios y en todo evento que reúna las grandes fortunas.

¡El arte autónomo de hoy es hasta invulnerable a la crisis! Así, Damien Hirst (1965), *enfant terrible* del arte contemporáneo y paradigma de la forma autónoma actual - tan autónoma que puede suprimir, en el caso de Hirst, los *marchands* (¿o será porque ya incorporó genéticamente la función?), promovió una subasta de sus obras (a la manera

¹ El manifiesto, firmado "André Breton, Diego Rivera" y fechado "México, 25 de julio de 1938", mereció quince años más tarde, la siguiente aclaración de Breton: "Aunque publicado bajo esas dos firmas, ese manifiesto fue redactado de hecho por León Trotsky y André Breton. Por razones tácticas, Trotsky pidió que la firma de Diego Rivera sustituyera la suya". Cf. A. BRETON, *La Clé des Champs*, París, 1953, J.-J. Pauvert, p. 41, *apud* *Littérature et Révolution*, trad. P. Frank, C. Ligny, J.-J. Marie, préf. de Maurice Nadeau, Paris, 1974, 10/18 - UGE, p. 497.

de una suscripción de títulos y acciones), en Sotheby's, la tradicional casa subastas londinense. Ocurrió, en aquella ocasión, que sus obras alcanzaron valores astronómicos, precisamente al mismo tiempo en que los mercados financieros de los países centrales caían y el dinero huía a otros activos financieros.

De hecho, nunca se invirtió tanto en arte. Tal afirmación, vale para los países centrales, como para los emergentes o periféricos. Tomemos, por ejemplo, los casos del Reino Unido, de los EUA y del Brasil. Jamás, en la historia de esos países, se construyeron tantos museos, el arte obtuvo tanto público en mega-muestras o se organizaron tantas bienales. Nunca el arte se vio patrocinado por inversiones tan exorbitantes. Los grandes museos de los países centrales abren franquicias en regiones periféricas, siguiendo los pasos del Guggenheim, que innovó en la combinación entre museología y *marketing*, concibiéndose como una transnacional de la cultura. En suma, lo expuesto permite que se reformule la pregunta en términos más precisos: ¿Qué tiene que ver el consenso actual acerca de la autonomía del arte con el capitalismo monopolista?

Del aura a la reproductibilidad administrada

Cual Cenicienta reconocida, el consenso globalizado en torno a la autonomía estética la llevó de la posición tradicional, de ideal remoto y raramente realizable, al escalón de la realización objetivada y aclamada globalmente. Se vio así la autonomía del arte "descender de los cielos" y ser globalmente utilizada como panacea aplicada a los casos de degradación urbana. Así, como a los reyes taumaturgos medievales a cuyo toque se confería el supuesto poder de curar, al arte autónomo se le atribuyeron facultades regeneradores, capaces de renovar ambientes urbanos, fábricas, almacenes o barrios abandonados por los inversionistas. Globalmente emprendedores, gestores y gobiernos comenzaron a utilizar la instalación de "focos" de arte autónomo como detonantes de nuevos ciclos de inversión.² En suma, en los últimos treinta y pocos dorados años de expansión del capital ficticio, podemos decir, que se pasó, en cuanto a la autonomía estética, de la "era del aura o la de su reproductibilidad técnica" a la era de su administración.

Cuando la autonomía era solo un ideal

Un esquema retrospectivo de las diversas acepciones atribuidas a la noción de autonomía estética puede ayudar a establecerse el tenor de los cambios ocurridos. Kant (1724-1804) formuló la noción de "autonomía estética", en la *Crítica del Juicio* (1790), a partir de la dimensión anti absolutista del ideal ilustrado de autonomía, que señalaba una gran ambición del hombre común: que sus juicios no fueran regidos por poderes externos a su conciencia. De este modo, según el ideal ilustrado de una sociedad racional y transparente, Kant estableció la vinculación del ideal de la comunicabilidad con las cuestiones del placer estético y de lo bello - artístico, todas mediadas por la contemplación desinteresada.

Kant proponía así la universalización del "juicio de gusto", o sea, socializar o "desprivatizar" la experiencia estética, haciendo las cuestiones del arte independientes de la posesión, las cuales los empiristas antes habían atado a la sensualidad y a sus

² Ver O. ARANTES, "A 'virada cultural' do sistema das artes", Margem Esquerda/ Ensaio marxistas, n.º. 6 (septiembre de 2005), São Paulo, Boitempo Ed., pp. 62-75.

idiosincrasias y de este modo, a los placeres del disfrute de la posesión, propios al hedonismo aristocrático.

En suma, el empirismo había pensado el arte a partir de lo que éste era, privilegio aristocrático o clerical y en calidad de práctica prerrogativa exclusiva de una corporación, mientras que la Revolución Francesa y Kant la concibieron como podría ser, o sea, como objeto de reflexión e instrucción pública y actividad libre de normas.

Luego, la distinción kantiana que calificaba el placer estético como especial y desinteresado, traía, a la época, clara implicación política: ponía el arte, respetándole la singularidad, al lado de la moral, y lo alejaba de los apetitos y los agrados exclusivos. En síntesis, la descripción por el filósofo de la contemplación placible de lo bello como experiencia metafísica y desinteresada era indisociable de los ideales de racionalidad, comunicabilidad y universalización del saber, y confería valor intrínsecamente público y virtualmente universal a la estética. Otro problema, pero que no cabe ahora tratar, es que su distinción sancionaba la oposición dual entre espíritu y cuerpo, abstracto y concreto.

Autonomía especializada

Bien diferente, fue el ideal formalista de autonomía, cristalizado en el último cuarto del siglo XIX, después de la masacre de la Comuna (1871), y que traducía pura y simplemente la distinción positiva de los campos de conocimiento. Tal distinción fue puesta como apolítica, sin tomar en cuenta la crítica de los poderes, del monarca o de la Iglesia, decisiva en la noción de autonomía del siglo anterior. Veamos cómo.

Formulada por Fiedler (1841-95), teórico fundador de la doctrina de la “pura visualidad” – a partir de la distinción entre lo “óptico” y lo “táctil”, propuesta por Zimmerman (1824-1898), en *Estética General como Ciencia de la Forma* (1865),³ la redefinición de la noción de autonomía estética concibió una nueva ciencia: la del conocimiento visual puro. Se trataba, para Fiedler, de constituir el ejercicio de la visión como actividad cognitiva autónoma o exclusiva, independiente de otras facultades del espíritu, así como de la naturaleza. En estos términos, la autonomía de la productividad del ver, desenlazada de la naturaleza, instituyó la “positivación” del objeto artístico despojada de todo fundamento mimético. Así, aunque forjada bajo las premisas del neokantismo, al que Fiedler se afiliaba, tal noción, de hecho, derivaba de las especializaciones, de la distinción fisiológica de los subsistemas sensorio-nerviosos y, antes de todo, de la división social del trabajo que a todas había influido.

El desvío del kantismo original no es de sorprender. En aquel momento, el objetivo burgués de autonomía no aspiraba a la universalidad, pero sí a fines específicos. De hecho, la Ilustración ya se había borrado, para dar lugar, desde junio de 1848, a la apología de la ferocidad y del neocolonialismo que se había extendido como las vías del tren. Goya (1746-1828), Géricault (1791-1824) y Daumier (1808-79) habían anunciado en las artes el imperio ascendente de la muerte, eje de una nueva rutina de control social, administrada a base de ejecuciones y genocidios. Se vivía el brillo de las lámparas a gas, el de los vidrios en los escaparates y el de las bayonetas que, en el hilo de su vaivén infatigable, montaban el nuevo orden mundial en Europa y en las colonias de ultramar. Las sociedades, bajo dominio burgués, exponían fracturas y conflictos

³ R. von ZIMMERMANN, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Viena, 1865, Wilhelm Braumüller.

cruentos. La aceleración de la división social del trabajo, la industrialización y el imperio del mercado, consolidados en ese siglo, habían inducido a la formación de especialistas y enterrado el ideal de la dimensión pública de las cuestiones. Se estratificaron las especificidades culturales: pintura, escultura, música, letras, teatro, filosofía, ciencias exactas y humanas etc., haciendo nula en contrapartida, la estructura simbólica y reflexiva de la “esfera pública”, otrora análoga a la esfera transcendental de la razón, en el ideal de Kant. Los negocios y el Estado, bajo manos y máscara de hierro, eran dirigidos mediante el principio anti universalista del “voto restringido” como derecho exclusivo de los grandes propietarios, en la Francia de Luís- Felipe (1830-48). “Burgueses, sois la mayoría, -número e inteligencia; -- entonces sois la fuerza, que es la justicia”, los saludaba irónicamente Baudelaire (1821-1867) en el Salón de 1846.

Autonomía proletaria

En la década de 1920, los constructivistas rusos buscaron reestructurar en términos materialistas la noción ilustrada de autonomía estética mediante la noción de “encargo social”. Preguntaron así en términos concretos y políticos por bases y fines de la producción y de la circulación del arte. Se sustituyó el principio idealista de la intencionalidad del autor *solipsista*, como ente abstracto y libre, por la relación política concreta de interlocución, entre el productor de la obra y un sujeto histórico-colectivo no estatal.

De entre las tres nociones, de hecho, la que prevaleció ampliamente en los ámbitos de la circulación y de la historiografía del arte moderno – ámbitos ampliamente sujetos a la forma de la propiedad privada -, fue el recurso a la noción positivista *fiedleriana* de autonomía como especialización del lenguaje, pura o aislada delante otras economías discursivas.

Autonomía como desregulación

Hoy tenemos una nueva acepción, que es posible distinguir de las anteriores: la noción de autonomía pos-moderna, “sin metafísica” aparente. Ecléctica, en cuanto a la forma de los objetos de arte que la constituyen, e indeterminada en varios otros aspectos, sus características más nítidas, la desregulación y la gran escala, pueden ser determinadas en la esfera de la circulación. La forma de autonomía estética pos-moderna se reproduce en la circulación desregulada, intensa y sin trabas, y, conforme se indicó, se asocia a menudo al capital monopolista. Tratemos pues, de determinarla históricamente, en primer lugar, a partir de su modo de circulación.

Su emergencia y afirmación pública en la escena mundial datan del inicio del gobierno de Margaret Thatcher (1925) en Reino Unido en 1979 y del cambio radical que este imprimió a las políticas públicas de subsidio y difusión del arte. Se procedió a la ruptura con las premisas vigentes en el ciclo del “*Welfare State*” y sintetizadas en las formas de lo que una autora denominó de “La nacionalización de la cultura”.⁴ La nueva

⁴ Ver J. MINIHAN, *The Nationalization of Culture: the Development of State Subsidies to the Arts in Great Britain*, London, 1977, Hamish Hamilton. También C.-t. WU, *Privatização da Cultura/ A Intervenção Corporativa nas Artes desde os Anos 80*, trad. P. C. Castanheira, São Paulo, 2006, Boitempo Editorial.

autonomía nació sin luchas, en “cuna de oro” y acuñada por los mantras: “limitación del gobierno”, “desregulación”, “privatización” y “cultura empresarial”.⁵

Fundada a partir del recorte de presupuestos públicos para el arte, la nueva orientación fue expresada por St.-John-Stevas, ministro de las Artes en el primer gabinete de Thatcher, en los siguientes términos: “La expansión del Estado llegó al final (...) Debemos buscar nuevas fuentes de dinero en el sector privado. Es ahí donde están las posibilidades futuras”.⁶

El nuevo plan para las artes fue substancialmente desarrollado por Richard Luce, ministro que asumió la función en 1985. Sus principios inducían a artistas y a sus organizaciones a acciones “financieramente emprendedoras” y a la búsqueda de “una renta permanente y confiable del sector privado”.⁷ El emprendimiento artístico, la captación administrada de recursos para la producción y la planificación previa de la circulación se convirtieron en fundamentales *a priori* de todo acto artístico, e inmediatamente en principios de la nueva noción de autonomía. El gobierno, por supuesto, cooperaría con el nuevo régimen para las artes, instaurando políticas de reducción tributaria, apoyos fiscales y de incentivos a las donaciones empresariales, justificándolas, según el referido ministro Stevas, como “auxilio a las artes”.⁸ Paralelamente, Peter Palumbo, un corredor inmobiliario llevado por Thatcher a la presidencia del Arts Council, proclamaría en su primer informe de gestión, en 1989: “el camino del progreso para las artes en este país debe pasar por la colaboración entre el financiamiento público y el sector privado”.⁹

Privatización de la cultura, un incisivo estudio de Chin-tao Wu, es abundante en ejemplos detallados de esta especie.¹⁰ El modelo británico se difundió globalmente. La versión brasileña de la ópera, que para nosotros comenzó con la Ley Sarney, en la llamada “Nueva República” (1985-1989), y se profundizó sucesivamente con Collor (1990-1992), Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) y los gobiernos del PT (2003-), sigue en escena. Los más importantes museos brasileños de arte contemporáneo pertenecen a grupos relacionados con la industria minera, la siderurgia o las finanzas.

Sin embargo, del lado de los artistas, por supuesto, hay excepciones y resistencias. Para dar un ejemplo de atención precursora al proceso de privatización de la cultura y sus bases estratégicas en escala internacional, se puede citar el caso del artista conceptual alemán Hans Haacke (1936) que, en su trabajo *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* de 1974, convirtió en material de obra fotos e informaciones detalladas sobre las actividades profesionales de los consejeros y patronos del museo, revelando las conexiones de tres de los trece miembros del consejo, inclusive su presidente, con la compañía Kennecott Copper, y, por lo tanto, con el sangriento golpe de estado

⁵ Ver C.-t. WU, *ob. cit.*, p. 27.

⁶ Cf. H. BALDRY, *The Case for the Arts*, London, 1981, Secker and Warburg, p. 32, *apud* C.-t. WU, *ob. cit.*, p. 78.

⁷ Sin autor, *Better business for the arts*, Arts Council of Great Britain (coor.), 1988, *apud* C.-t. WU, *ob. cit.*, p. 80.

⁸ Ver “Government and the arts”, *Burlington Magazine*, v. 121 (dic. 1979), *apud* C.-t. WU, *ob. cit.*, p. 50.

⁹ Cf. I. JOHNSTONE, “Outing art”, *The Art Quarterly*, n.º. 9 (sep. 1992), p. 27, *apud* C.-t. WU, *ob. cit.*, p. 90.

¹⁰ C.-t. WU, *ob. cit.*

pinochetista contra el gobierno de Allende (1970-1973), pocos meses antes.¹¹ El trabajo, de excepción actualmente, de Haacke se sitúa en la línea del “encargo social” o de una noción de autonomía vinculada a las luchas históricas colectivas.

Más emblemática, sin embargo, de la noción presente de autonomía de circulación, es la posición del astro contemporáneo Damien Hirst, cuya carrera se desencadenó bajo el auspicio “de Olimpia & York, de la London Docklands Development Corporation, (...) Haagen-Dazs, (...) Beck’s”, y otros. Hirst - exponente de la colección Saatchi, del mega-publicitario Charles Saatchi (1943), el Goebbels de Thatcher, y principal articulador de la muestra *Sensation* (1997), así como del celebrado grupo *Young British Artists* - declaró, con la desinhibición y la estridencia propias de un publicista: “Si el arte es sobre la vida, no se puede evitar ese lado de la vida. En el Goldsmith College (donde Hirst estudió), realmente se incentiva a derrumbar barreras y a buscar nuevas formas de hacer las cosas, y el patrocinio es parte integral de eso”.¹²

Sin barreras

De hecho, el “derrumbe de barreras”, como es popularmente referida la desregulación – estrategia, que la subasta directa de las obras de Hirst ejemplifica, al eliminar la exhibición en galerías y a los propios *marchands* - constituye una palabra clave para determinar las características del arte contemporáneo, en lo que concierne a la escala y fines de producción. Extremadamente diversificadas, las formas de producción del arte contemporáneo escapan a una apariencia sistémica y son caracterizadas por el eclecticismo.

Hay quién, pregonando el multiculturalismo y la disolución de sistemas y paradigmas céntricos, que constituyeron rasgos aparentes del arte moderno, entienda tales diferencias como indicativos de emancipación. Las formas variadas del arte contemporáneo, sin embargo, nada tienen a ver con distinciones nacionales, y no significan pluralismos o descolonización – lo que fue buscado por cierto arte moderno crítico – pero antes, tal diversificación denota el eclecticismo de las formas de la dinámica del comercio.

La desregulación o el “derrumbe de barreras”, aludido por Hirst, ilustra significativamente – mediante la apropiación de la jerga correspondiente a la caída de los proteccionismos de los mercados nacionales -, que el arte contemporáneo eliminó la significación de los contextos nacionales para todos los efectos. De este modo son incontables los casos de premiaciones y subsidios privados que deliberada y ostensivamente rechazan estatutariamente la valorización de las circunscripciones nacionales. Así es el caso del patrocinio de la marca sueca *Absolut Vodka*, que alcanzó impacto internacional movilizándolo más de cuatrocientos artistas en diferentes partes del mundo, y del premio Hugo Boss, en el museo Guggenheim, que exigía una lista de finalistas representativa “de los cinco continentes”.¹³

¹¹ Para una descripción detallada del trabajo y de otros aspectos del caso, ver D. CRAVEN, “‘Institutionalized Globalization’ and the Corporate Gulag in Chile”. En J. HARRIS (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Oxford, 2011, Blackwell Publishing, pp. 479-95.

¹² Citado en R. HEWISON, “Out to change the message on a bottle”, *The Sunday Times*, London, 28 may 1995, *apud* C.-t. Wu, *ob. cit.*, p. 176.

¹³ Ver, para el caso *Absolut*, y para el caso Boss, respectivamente, C.-t. Wu, *op. cit.*, pp. 177-8, y pp. 194-7.

En este sentido, es imposible hablar, en lo que concierne a la producción, de la predominación de algún rasgo, forma o característica de lenguaje en detrimento de otros. Predomina el eclecticismo como política de mercado, absorbido crecientemente también en la planificación flexible de la producción. Todo en el arte contemporáneo es admisible y esto va a la par con el ocaso de los subsidios estatales que mediaban, de un modo o de otro, la tradición nacional o imposiciones locales.

La forma de financiación privada predominante, dada la multiplicidad de sus fuentes, favorece la diversificación y las diferencias en las formas artísticas, sin exigir, como otrora ocurría en el entrechoque de las aguerridas tendencias artísticas del arte moderno frecuentemente conectadas a la cuestiones nacionales, elementos específicos o que pasen por el tribunal de alguna supuesta razón estética. Basta que circulen en la marcha propuesta, exhibiendo diversidad, y así pues, el imperio de la desregulación.

La fórmula de la circulación: la nueva ley de Newton o la de Phelps Cisneros

La síntesis o la unidad racional del proceso del arte contemporáneo y de la noción actual de autonomía se da en el régimen de circulación, que comprende todo, desde que sus principios de origen y fin residen en la circulación continua. Se produce para circular y la circulación – o sea, la desvinculación de todo contexto - tiene en el movimiento su propio fin. El movimiento circular es la divisa decisiva de este régimen contemporáneo, que cambió inclusive el carácter de las colecciones de arte, según expresó claramente Patricia Phelps Cisneros, una de las más poderosas coleccionistas de arte contemporáneo y miembro del consejo del MoMA (NY), que afirmó: “Lo más importante es poder hacer circular trescientas obras un solo año, por muchos museos”.¹⁴

Desregulación e indeterminación, por cuanto al origen y a la forma (multiculturales); modo imperativo en cuanto a la circulación, que se erige como exhibición continua o tiempo como dinero. Tales son los rasgos de la forma actual de autonomía. Ya disponemos así de más elementos para esbozar una respuesta a la pregunta, levantada al inicio, acerca de las bases del gran consenso estético, o de las relaciones que fundan el reconocimiento generalizado de la autonomía estética por los capitales monopolistas.

En la era en que actos unilaterales de compras corporativas o “fusiones espontáneas” pueden procesarse en las Bolsas independientemente del consentimiento del vendedor, no resta otro modo de supervivencia para los capitales, a mediano plazo, sino el monopolio. ¿Y a estos últimos - después de tantos mantras neoliberales acerca de las virtudes de la competencia -, lo que resta como estrategia institucional o política de relaciones públicas para legitimar la existencia pública de sus formas de rentas monopolistas?

Autonomía *prêt-à-porter*

A falta de otro remedio a la mano, mejor acudir a las características de innovación, singularidad, autenticidad y peculiaridad, atribuidas a la autonomía artística como

¹⁴ P. CISNEROS, *apud* F. CYPRIANO, “Obras de arte pertencem ao mundo/ Cisneros diz que não pretende ter museu próprio e que o importante é fazer os trabalhos circularem pelo mundo”, *Ilustrada/ Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dec.2010, p. E4.

cualidades inherentes a ella.¹⁵ Es pues, la hora de la redención de los *enfants-terribles*, convertidos en hijos pródigos de la nueva biblia, cuyo verbo es aquel de la subjetividad automática.

Los capitales monopolistas absorben la autonomía estética *prêt-à-porter* porque, atraídos por sus propiedades, pretenden atenuar o legitimar el triunfo imperial de los monopolios y el ciclo terminal de la era de la competencia, en áreas decisivas del capitalismo contemporáneo.

¿Y si?

Cerrado el círculo y levantado el velo de la autonomía estética contemporánea y su cortejo de trofeos, comprendiendo, en la esfera de las artes, el multiculturalismo, la libertad de expresión, la libre-circulación, la abolición de las fronteras nacionales, la condición *prêt-à-porter* de obras y autores, etc., el cuadro general se hace más alarmante y parecido con el ascenso totalitario en la primer pos-guerra. O sea, vienen a sumarse a la crisis estructural del capital y a la fractura social expuesta, otros factores como la despolitización y el individualismo extensos y la incesante propaganda anti-obrera.¹⁶

Efectivamente, y si la privatización, la desregulación y el activismo pro *marketing*, en vez de la imagen de la asociación de otrora con el Estado supuestamente agigantado,¹⁷ constituyeren hoy el modo propio por el cual los monopolios pretenden remodelar toda la vida social y barrer la memoria y la cultura de organización del movimiento obrero, en nombre de la “cultura empresarial”, difundida por una red de museos, institutos, centros culturales y programas de voluntariados, financiados, como ocurre en el Brasil actual, por grandes grupos financieros e industriales. La red de aniquilación de la cultura obrera combativa se extiende hoy de los nuevos museos privatizados hasta las más remotas periferias urbanas y chabolas; busca devorar asociaciones y centros comunitarios que antes eran focos de cultura sindical y de movimientos sociales anticapitalistas, para convertirlos en grupos de emprendedores.

Punta de lanza y pivote de tal proceso, el Guggenheim encierra en sus entrañas conexiones que abren pistas sugestivas para el montaje del rompe-cabezas. Se tejen en el cuerpo de ese museo tentacular pasajes entre el antiguo fascismo, con rasgos militaristas, nacionalistas y anti obreros, y el orden actual, de libre-empresa y de derrumbe de las fronteras nacionales, pero renovadamente anti obrero.

Así, el mismo museo que incluía, como reveló el trabajo de Haacke, tres importantes beneficiarios directos del golpe de Pinochet en su alto consejo, se asoció a la industria alemana de ropas Hugo Boss para un programa de exposiciones y el lanzamiento del premio arriba referido, alcanzando un monto total de 5 millones de dólares, que en palabras de Thomas Krens (1946), director del museo, “rebasa (va) todas las formas tradicionales de patrocinio que el Guggenheim había tenido en el pasado”.

¹⁵ Ver D. HARVEY, “A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em *commodities*”, en D. HARVEY, *A Produção Capitalista do Espaço*, trad. Carlos Szlak, São Paulo, 2006, Annablume, pp. 219-39.

¹⁶ Ver L. TROTSKY, *Alemania, la Revolución y el Fascismo*, vol. I, trad. anónima, apéndice: E. MANDEL, “Ensayo sobre los escritos de Trotsky sobre el fascismo”, México, 1973, Juan Pablos Editor.

¹⁷ Acerca de la subordinación del estado nazi a los grandes monopolios privados alemanes de los sectores de armamentos, siderurgia y otros, ver cifras y datos in E. MANDEL, “Ensayo sobre los escritos de Trotsky sobre el fascismo”, in L. TROTSKY, *ob. cit.*, pp. 282-291.

La perspectiva global del premio pretendía excluir terminantemente todo nacionalismo del panorama de consideraciones que motivarían la premiación. Estrategia publicitaria, expresamente dirigida a la promoción de la imagen de la empresa en los Estados Unidos, especialmente oportuna y funcional para hacer olvidar, o al menos eso podemos concluir, “la revelación de que el fundador de la empresa, Hugo Boss, habría usado prisioneros de guerra franceses y polacos para hacer los uniformes de las SS alemanas, de las Tropas de Asalto, de la Juventud Hitlerista y de la Wehrmacht”.¹⁸

BIBLIOGRAFÍA

Otília ARANTES, “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”, *Margem Esquerda/ Ensaaios marxistas*, nº. 6 (septiembre de 2005), São Paulo, Boitempo Ed., pp. 62-75.

André BRETON, *La Clé des Champs*, París, 1953, J.-J. Pauvert.

David CRAVEN, “‘Institutionalized Globalization’ and the Corporate Gulag in Chile”. En J. HARRIS (ed.), *Globalization and Contemporary Art*, Oxford, 2011, Blackwell Publishing.

David HARVEY, “A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em *commodities*”, en David HARVEY, *A Produção Capitalista do Espaço*, trad. Carlos Szlak, São Paulo, 2006, Annablume.

Léon TROTSKY, *Alemania, la Revolución y el Fascismo*, vol. I, trad. anónima, apéndice: Ernest MANDEL, “Ensayo sobre los escritos de Trotsky sobre el fascismo”, México, 1973, Juan Pablos Editor.

Léon TROTSKY, *Littérature et Révolution*, trad. P. Frank, C. Ligny, J.-J. Marie, préf. de Maurice Nadeau, Paris, 1974, 10/18 – UGE.

WU, Chin-tao, *Privatização da Cultura/ A Intervenção Corporativa nas Artes desde os Anos 80*, trad. P. C. Castanheira, São Paulo, 2006, Boitempo Editorial.

¹⁸ Ver, CONNOLLY, K., “Hugo Boss firm made uniforms for the nazis”, *Guardian*, 13 oct. 1997, *apud* C.-t. WU, *ob. cit.*, nota 41, p. 351. Para las demás declaraciones, de dirigentes de la empresa y del museo, ver *idem*, pp. 195-6.