

Alumna: Luz Martínez

“Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”

Guy

Debord

La sociedad del espectáculo



Maurizio Cattelan

Mother, 2000 (1999)

Fotografía blanco y negro

130 cm x 116,5 cm

En el año 1999 y en el contexto de la Bienal de Venecia, Maurizio Cattelan realiza su controversial obra titulada “Mother”. En la misma, el artista le paga a un faquir indio por

enterrarse bajo la tierra durante tres horas dejando ver solamente sus manos en forma de plegaria. Cattelan no suele titular sus trabajos, pero en este caso lo hace, y el título puede ser entendido como una alusión a la madre tierra, -de la cual todos somos hijos-.¹ Hoy queda de esta acción su registro fotográfico y los escritos al respecto, pero sucedió en tiempo real, e inclusive fue televisada –ingresando así al mundo del espectáculo-. En ese sentido, según Guy Debord:

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” [...] “La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente”²

Por la evidente relación entre la obra y el fenómeno del espectáculo, cabe agregar que para Debord: “El espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha totalmente sometido”,³ en sintonía con la obra puede referirse particularmente a la degradación del *ser* en *tener*, y aún más interesante, al sentido de la palabra *faquir* que en árabe significa *pobreza*.⁴ Entonces, ¿Cómo pensar esta propuesta en el contexto de la Bienal, bajo las condiciones y los fines del sistema existente? En relación a esta cabe reflexionar sobre las nociones que sustentaron a las Bienales desde su origen. Estos eventos internacionales surgen y se convierten en grandes centros de interés artístico, bajo la idea de representación y exhibición de las obras y producciones contemporáneas más importantes de cada país, englobando así lo que se consideraría el arte universal.

La Bienal de Venecia (considerada una de las más importantes y prestigiosas del mundo) surge en 1895 a partir de las exposiciones universales del SXIX, con la pretensión de abarcar el arte mundial. Según Todorov, la “pretensión universal” es una de las facetas del etnocentrismo, junto con el “contenido particular”, que generalmente es nacional,⁵ y ambos aspectos se pueden observar en la Bienal de Venecia.

¹ En referencia a Danto, A. en *La transfiguración del lugar común*, cita textual: “Un título es más que un nombre; con frecuencia es una orientación para la lectura o la interpretación...”.

² Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, (1967), Navarro Vicuña R., Santiago de Chile, Ediciones Naufragio.

³ *Ibid.*

⁴ del árabe faqr, «pobreza»

⁵ Todorov, T. (2007) *Nosotros y los otros*, (1989), México, Siglo XXI Editores.

Sumado al contexto de la época (1999), en el que el capitalismo neoliberal ya desataba diferentes crisis en los países periféricos, no podemos dejar de pensar que detrás de esta pretensión de universalidad podrían existir jerarquizaciones entre las diferentes naciones.⁶

A pesar de la propuesta multicultural que implica la representación mundial, no hay un reconocimiento del *otro* en su identidad y su alteridad.⁷ En ese sentido, no todos los países del mundo tienen un pabellón en la Bienal. La asimetría es clara, y la estructura hegemónica occidental es aún evidente. Para profundizar esta cuestión es preciso tener en cuenta los siguientes conceptos desarrollados por Edward Said:

“Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente” [...] “el orientalismo es –y no sólo representa– una dimensión considerable de la cultura política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo”⁸

Además podría pensarse que el artista desarrolla una situación ritual, lo cual se opone al racionalismo occidental, entendido como materialización del mito. El mito consiste en una representación ilusoria del mundo que concibe la realidad por analogía, es decir, afirma una relación de equivalencia entre objetos. Resulta de la ruptura entre el ser humano y el entorno natural y tiende al retorno sobre un orden primero, de carácter circular. De esta manera, se separan dentro de la experiencia humana la naturaleza y la sociedad, lo que controla y lo que no controla. Este pensamiento “primitivo”, análogo, funda por un lado: una explicación del mundo; la religión, y por otro lado la práctica mágica, como capacidad transformadora –de forma ilusoria– y de control (indirecto) sobre las fuerzas superiores al ser humano.⁹ Es decir, el mito surge de la necesidad en la experiencia humana de explicar la realidad, formula una significación, una particular visión del mundo.

Ahora bien, al mito sigue el rito: la puesta en escena de ese imaginario, como experiencia comunitaria.¹⁰ Pero en esta oportunidad, el ritual es devenido en espectáculo, televisado en vivo, así inserto en este contexto resulta casi perverso.

A su vez, no es encarnado por el mismo Cattelan, sino por un *otro*, -rasgo característico en su trabajo, en tanto que el artista idea, gesta y promueve la obra y terceriza su realización-¹¹,

⁶ Iida, C. (2009) “Bienales internacionales en y desde Latinoamérica” en *Ramona*, N° 95, pp. 9-10.

⁷ Guasch, A. (2005) *El Arte último del Siglo XX*, (2000), Madrid, Alianza Editorial.

⁸ Said, E. (1995) *Orientalism*, London, Penguin Books.

⁹ Godelier, M. (1974) *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, México, Siglo XXI.

¹⁰ Colombres, A. (2004) *Teoría transcultural del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

aspecto que, podría pensarse se liga irónicamente al fenómeno de la globalización siguiendo a Debord, para quien: “El hombre separado de su producto, cada vez con mayor potencia produce él mismo todos los detalles de su mundo y se encuentra, así, cada vez más separado de su mundo. Tanto más su vida es ahora su producto, tanto más se encuentra separado de su vida”.¹²

Incluso podríamos pensar en la obra como representación del tratamiento por parte de la Bienal hacia las culturas no occidentales, es decir que pueden presentarse siempre y cuando sea de acuerdo a las reglas que impone el contexto artístico internacional hegemónico, dónde la promesa de la globalización sobre un intercambio cultural deviene en mercancía, la mercancía que todo lo abarca y lo convierte en industria cultural.¹³ Como afirma Debord:

“El mundo, a la vez presente y ausente, que el espectáculo hace ver, es el mundo de la mercancía dominando todo lo vivido. Y el mundo de la mercancía se hace ver tal cual es, pues su movimiento es idéntico al alejamiento de los hombres entre sí y frente a su producto global”.¹⁴

Si esta propuesta de unión en realidad nos separa y jerarquiza, no es inocente la intromisión del ritual, la referencia al mito que busca volver al origen en su forma cíclica, a la madre tierra, madre de todos, a la vida y la muerte, a través del enterramiento que hace posible a su vez la vida. Tampoco es inocente su transmisión en tiempo real, y en ese sentido, Debray nos recuerda que “la transmisión en tiempo real legitima aún más el paso de ‘eso es’ al ‘eso realmente es’. Ver las cosas cuando pasan nos produce la sensación de que leemos el mundo como un libro abierto”.¹⁵

Cattelan utiliza el medio audiovisual que mediatiza la experiencia. Y lo único que llegamos a ver del faquir, son sus manos en forma de plegaria, es decir, la creencia, lo que provee de existencia al mito. Utiliza las herramientas de su tiempo para hacer visible de una forma

¹¹ Nemiña, N. (2004) “La última Prima Donna Europea” en *Ramona*, N° 41, pp. 10-13.

¹² En referencia a Debord, G. en *La sociedad del espectáculo*.

¹³ En referencia a Gonzalez, V. en *Políticas de la indiferencia: la representación del mundo en las exposiciones internacionales de arte*, cita textual: “La situación puede no variar en lo esencial aún cuando los países periféricos se convierten en sede de grandes eventos internacionales”.

¹⁴ Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, (1967), Navarro Vicuña R., Santiago de Chile, Ediciones Naufragio.

¹⁵ Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.

particular *lo otro*, invitando a la reflexión sobre el ordenamiento que cada uno tiene del mundo, de nosotros y de los otros.

Mientras aquel cuerpo es enterrado y ocultado, no deja de ser visible, no deja de decirnos y enseñarnos algo sobre él, propio de él.

“Lo negado por la historia oficial se conserva en la memoria popular a través de los mitos”

Colombres, Del mito al cuento

Bibliografía

- Colombres, A. (2004) *Teoría transcultural del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol.
- Danto, A. (1981) *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós.
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, (1967), Navarro Vicuña R., Santiago de Chile, Ediciones Naufragio.
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.
- Godelier, M. (1974) *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, México, Siglo XXI.
- Gonzalez, V. *Políticas de la indiferencia: la representación del mundo en las exposiciones internacionales de arte*. Ponencia.
- Guasch, A. (2005) *El Arte último del Siglo XX*, (2000), Madrid, Alianza Editorial.
- Ilda, C. (2009) “Bienales internacionales en y desde Latinoamérica” en *Ramona*, Nº 95, pp. 9-10.
- Nemiña, N. (2004) “La última Prima Donna Europea” en *Ramona*, Nº 41, pp. 10-13.
- Said, E. (1995) *Orientalism*, London, Penguin Books.
- Todorov, T. (2007) *Nosotros y los otros*, (1989), México, Siglo XXI Editores.