

Existe el arte de masa?*

Mikel Dufrenne
Jaime Rubio A. (trad.)

Jaime Rubio A., Profesor del Seminario sobre Teoría de la Cultura en el Enfoque de Comunicación y Desarrollo ha preparado esta traducción del texto "Existe el arte de masa?" de Mikel Dufrenne.

Mikel Dufrenne (París, 1910) ha descubierto en la estética una vía privilegiada hacia una filosofía de la Naturaleza. En este artículo, como en toda su obra, Dufrenne propone una estética no dogmática.

Quiere ser eco de todos aquellos que en la práctica cotidiana anuncian y llaman un arte-otro, distinto: liberado y liberador, placentero, y que sueñan que la práctica de este arte contribuye a hacer la vida diferente en un mundo distinto. SIGNO Y PENSAMIENTO publica hoy este trabajo que ha permitido subvertir la consideración de las prácticas cotidianas como prácticas comunicativas.

*Algunas obras de Mikel Dufrenne son: **Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence**, en colaboración con Paul Ricoeur. París, Du Seuil, 1947. **Phenomenologie del 'experieñcie esthétique**, París, Puf., 1953. Trad. al español por Román de la Calle, Valencia, Fernando Torres Editor, 1982. **Le Poétique**, París, Puf., 2a. ed. 1973. **Pour l'homme. Essais**, París, Du Seuil, 1968. **Art et Politique**, París, U. G. E., 10/18, 1974 **Subversión / Perversion**, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1980. Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la **Revue d'Esthétique**, que codirige con Et. Souriau y Olivier d'Allones.*

* Varios. *L'Art de masse n'existe Pas*. París, 1018, (1974), p. 9-32.

Arte de masa: este sintagma que ha hecho fortuna está lleno de equívocos. Que dá a entender? Presupone a la vez la realidad del arte y la realidad de la masa. Existe el arte, sea: en la sociedad occidental el arte está institucionalizado al menos desde el Renacimiento; todo un ejército de especialistas —artistas, críticos, compradores, conocedores— se ocupa en producirlo definirlo, evaluarlo, comercializarlo. Que desde hace algunas generaciones del arte está en cuestión, esta contestación se inscribe aún en el campo cultural que le es asignado: el no arte es todavía arte, y los artistas que lo inventan no son no-artistas; ellos mantienen la iniciativa y ellos afirman su monopolio al mismo tiempo que lo rechazan y critican. El arte es inevitablemente reconocido, el problema único es saber cuáles productos de la praxis humana son autorizados para reclamarse tales, cuáles son legítimos, como dice Boudieu, y por lo mismo valorizados. Cuál instancia decide que pegar sobre un cimacio una página de diccionario es arte y que pintar las paredes de su apartamento no lo es? quién define que un hablador es un artista y no un charlatán? El conjunto de aquellos que reivindican la competencia y de aquellos que están interesados en el mercado del arte: voces disonantes, pero que terminan por armonizar. Sería sin embargo indiscreto preguntarles sobre cuáles criterios fundamentan su juicio. Porque la libertad oficialmente reconocida a los artistas y las exigencias del mercado de la sociedad de consumo conspiran para provocar una usura muy rápida de los estilos una innovación permanente que desborda los criterios académicos. El juicio que consagra los productos artísticos se funda tanto sobre razones estéticas; las instancias de legitimación que lanzan las modas operan especulaciones financieras, al mismo tiempo que consagran los valores establecidos para mantener las cotizaciones. Hace falta que al interior del conjunto reconocido como arte, unas distinciones se puedan introducir, una jerarquía afirmar: el arte de masa es situado en cierto nivel, en relación con la masa.

La realidad de la masa también se presupone. Pero la noción no es clara. No aparece que, en el momento en que la sociedad de consumo tiende precisamente a neutralizar la noción de clase que se funda en las relaciones de producción, dispongamos de una teoría sociológica que elabore un concepto de masa como el marxismo intenta elaborar el concepto de clase. De hecho la palabra *masa* tiene un uso más connotativo que denotativo: a veces se habla de masas se las clasifica como populares para exaltar su número, su fuerza, aún su misión; se dice que uno es de la masa, se la invoca, como se ha podido invocar al pueblo, se pretende hablar de ella y tenerla consigo; da peso y justificación a lo que hace en su nombre. A veces se habla de la *masa* como de un montón, como de un conjunto anónimo y pasivo que se opone a una élite personalizada. Lo que la *masa* denota ante todo un gran número: no se habla de *masa* a propósito de una tribu de oceanía; y también, una cierta homogeneidad: es necesario que los elementos que componen el conjunto se unan como los habitantes de una metrópoli o que se parezcan a las masas campesinas; se supone entonces que lo que tienen en común es suficientemente determinante para que el principio del censo no sea arbitrario. Pero la selva no deja ver los árboles; porque la *masa*

indica un conjunto el carácter común que la específica aparece como un promedio, y los individuos que la componen como individuos medios: apenas individualizados, despersonalizados por su pertenencia a esta masa. Y uno se siente tentado para darle a la masa los rasgos que se le atribuyen al individuo preso en ella: se la tiene por impersonal, pasiva, irresponsable. Lo que connota la palabra personalidad se le atribuye a los individuos que logran escapar de la masificación de la masa.

¿Pero es la masa la que masifica? ¿No será más bien el resultado de una masificación?, es decir el resultado de una operación a la vez teórica y práctica? Porque solo se puede hablar de masa como de cualquier conjunto concreto cuando se ha decidido escoger como tal una población determinada de individuos; se tiene cuidado, decimos, de no elegir un criterio arbitrario de agrupación, pero lo que garantiza la legitimidad del criterio, es una cierta práctica que constituye realmente la masa en el campo social. Esta práctica puede operarse sin ser pensada como la urbanización, la concentración de las empresas que constituyen geográficamente la masa, y también el desarrollo de las técnicas que unifiquen el comportamiento de los individuos separados como la industrialización de la agricultura o la generalización de ciertos modos de consumo. Pero puede ser más o menos premeditada por la tecnocracia; así los *mass media* no son uno media que se dirigen a la masa, los media que producen la masa: la población de todos aquellos que a la misma hora sufren la misma información o la misma diversión una población que solo difiere por el tamaño a la de los pacientes del Dr. Knock que usan a la misma hora de la misma manera el mismo termómetro.

Y también podríamos hablar de *mass automobiles*: si la sociedad de consumo no habla con gusto de los automovilistas como masa —sino para designar el gran número y oponerlo al pequeño— es porque el auto sigue siendo un medio de "distinción", de particularización más que de despersonalización: la alienación engendrada es más sutil. En todo caso lo frecuente es que la masa guarda una connotación peyorativa; es solamente en la lucha que se puede reivindicar la pertenencia a la masa para sentirse más fuerte. Nosotros, los consumidores, nosotros los obreros . . . y es significativo que la burguesía rechace definirse tanto como masa que como clase. Tal vez tenga razón salvo cuando se reserva el privilegio de resistir a la masificación. Porque no es seguro que, para ser pensada y para ser producida, la masa existe de forma más perentoria que el individuo; no es seguro que el individuo sucumba siempre y totalmente a la alienación que lo amenaza. El examen del arte de masa nos podrá aclarar esto.

Precisamente, es a partir de la connotación despectiva de la palabra masa que será necesario comprender el arte de masa. En el sintagma arte de masa, el *de* tiene un sentido preciso: él, significa *para* como en la expresión *ropa de noche* o *libro de niños*. El arte no es atribuido a la masa, es destinado a ella; la masa se escribe aquí en dativo y no en genitivo. La relación que el *para* introduce implica

una jerarquía; no se concibe como una relación en cierta forma igualitaria, en tanto que reversible, entre emisor y receptor. El receptor es considerado como pasivo y en todo caso, a su vez, incapaz de producir. Es necesario producir para él, es decir, condescender con él, hacerle un favor: responder a sus necesidades o a sus expectativas que se presuponen previamente conocidas y determinadas, poniéndose a su altura sin exigirle unas ascesis o una larga iniciación. El arte de masa es un arte divertido, fácil. Se ven aquí los prejuicios paternalistas que orientan la idea de masa; el arte para la masa solo puede ser un arte en rebaja porque la masa no podría recibir otro.

Pero parece que este arte sí existe. Su realidad es una operación comercial propia de la sociedad de consumo. El mercado del arte no es solamente el que sucede espectacularmente en las grandes galerías en donde los coleccionistas se disputan las obras maestras a golpes de millones, este mercado sucede allí en donde se difunden en grandes cantidades obras que se venden bajo el signo del arte o de la literatura a un público innumerable, y también allí donde los poderes públicos compran por cuenta de la radio o de la tele. El arte de masa es un arte vendido a la masa y concebido para esta venta. Aquí podríamos seguir el análisis de Boudrillard: el objeto se convierte en mercancía, es concebido —engendrado— como mercancía accesible a todos los bolsillos; toda la producción se orienta completamente hacia el consumo, y por esto puede ser en serie: el productor no se preocupa ni de cuestionarse sobre ella, ni de expresarse en ella, sino en una imagen publicitaria que es un sello de calidad. Sin embargo, el objeto —en este caso— no se convierte en objeto-signo como sucede con el arte de élite; al poseerlo o al familiarizarse con él, el individuo no adquiere realmente ningún *standing* o distinción; está más preocupado por distraerse, por gozar, que por ser reconocido y singularizarse. Es un hombre más de placer que de gusto. Volveremos sobre el punto.

La operación que produce el arte de masa no es solamente comercial, también lo es ideológica y política. La crítica puede fácilmente descubrirla pero debe emplearse allí con precaución, porque al criticar este arte, ella afirma también la realidad, en la que la crítica, sin saberlo es cómplice del sistema que le produce: denunciando el sistema, reconoce su existencia. ¿Cuáles funciones son asignadas al arte de masa? Una primera es hacer valer por contraste el verdadero arte, dicho de otra manera, la cultura. ¿Cómo la élite impone su cultura como la cultura? Es que ella es la clase dominante, dispone de todos los medios de dominación; las instancias de legitimación que hemos evocado están a su servicio. En relación con ellas la masa se compone de las clases dominadas. A estas clases, los sociólogos atribuyen sub-culturas; pero estas subculturas no son solamente la expresión espontánea de su condición y ciertos elementos pueden introducirse allí desde fuera por los dominantes. Entonces el término sub-cultura connota una valorización: son las migajas de la cultura que la clase dominante distribuye a los dominados y la cultura se define por la distancia que

ella toma en relación con estos sub-productos. Pero esta distribución no es desinteresada y el arte de masas cumple otras funciones. Ante todo, divierte, enmascara una realidad intolerable, desvía de la lucha política. Confisca el deseo que es en el fondo deseo de justicia apacigua lo que hay en él de imprevisible y de violento se encarga de lo fantasmático. Se dice que el cine era una fábrica de sueños, es necesario añadir que estos sueños son aún los guardianes del Sueño (soñar) - el opio del pueblo: al proyectarse en la historia narrada, al identificarse con el héroe, el individuo es arrancado de su condición, engeguado desarmado (puede ser que la exhibición de la violencia en las pantallas o en los monos animados incite a algunos a la violencia: pero es una violencia narcisista, estéril, no es una violencia política; sólo puede ejercerse contra los individuos, no amenaza el sistema). El arte de masa, cuando es representativo, permanece fiel a la tradición de la mimesis finge imitar lo real, lo que es el mejor medio de disfrazarla y también de hacerla aparecer como inevitable, de transferirlo de la historia a la eternidad. Seducción estética y represión política conspiran para mantener el orden para perpetuar la realidad del sistema: a este respecto el arte de masa es tan real como el aparato oficial

Por tanto el estatus de este arte permanece ambiguo: ¿es verdaderamente arte? Las instancias de legitimación adoptan una actitud ambivalente al respecto. Por una parte, este es descalificado, y es la masa la que es responsable de su mediocridad. Esta mediocridad se convierte en su diferencia específica, más que la envergadura de su difusión; el criterio cualitativo se prefiere al criterio cuantitativo. Porque nunca se inscribirá a Proust en la literatura de masa, aún si sus obras conocen una amplia difusión como aquellas de A. Christie, tampoco Beethoven en la música de masa a pesar de que los discos de sus sinfonías se venden tanto como los de la música *Pop*. Es pues por definición que el arte de masas es considerado como un subarte, porque se dirige a un público que se juzga culturalmente inferior, incapaz de tener acceso a un arte mayoría. Es por lo que este arte llama una categorización que hoy tal vez la práctica artística innovadora rechaza pero que la comercialización todavía impone. Se define por los géneros de la misma manera que se han definido otras veces las artes menores excluidas las de las "bellas artes" Así la fotonovela, la novela policíaca, los comics pertenecerían al arte de masa. Sucede por tanto, que en un mismo arte sea difícil de trazar la frontera entre lo que es de masa y lo que no lo es; un adjetivo viene entonces a especificar la diferencia, y así se hablará de "canción popular" o de "cine comercial" y también se podrá hablar de arte plástico o popular a propósito de los cromos, o de los falsos techos o de los cuadros con los que se adornan los apartamentos populares. Si se quiere extender el concepto de arte a lo decorativo y a lo que hoy se llama *Diseño*, se podrían meter, entonces, los muebles baratos en el arte de masa.

El destino de este arte implica también una transformación de sus productos; orientado hacia la masa también se masifica la comercialización suscita también la industrialización las obras son producidas en serie. La industrialización

no se refiere solamente a los medios de reproducción, discos, fotos, ediciones baratas ya que los efectos de esta multiplicación de las obras —su ordenación en discotecas, la biblioteca o el museo imaginario— pueden al contrario, estimular la invención y explicar, parcialmente al menos, el frenesí de novedad que se ha apoderado del arte contemporáneo. Para el arte de masa, la industrialización se refiere también a los medios de producción: las obras mismas deben multiplicarse para suscitar y satisfacer a la vez el consumo, como se multiplican los modelos de autos o los cosméticos y esta multiplicación se opera a menor precio. No se trata de inventar de nuevo, sino de aplicar indefinidamente las recetas que han tenido éxito. Así el arte de masa es esencialmente conservador; ninguna reflexibilidad que intente inhibirlo, ningún esfuerzo de invención que pueda comprometerlo. Y él justifica su existencia a costillas de la masa: la novedad desconcertaría a la masa porque no está dispuesta para recibirla y solo la élite está abierta a ella. Si por tanto, la repetición de las mismas "fórmulas" pueden cansar se introduce suficiente novedad para mantener las tasas de consumo, una novedad que habrá sido probada, que habrá perdido su virulencia y que podrá dar lugar a las mismas recetas susceptibles de automatizar la producción; siempre será prudente la innovación, que es el contrario a la aventura del arte auténtico.

El arte de masa es aún arte. Las instancias de legitimación no le quitan esta dignidad; menos radicales en esto que los beocios que delante de una obra que los escandaliza dicen de buena gana: eso no es arte! El arte de masa, dirán ellas, es aún arte, porque ha nacido del arte y conserva sus huellas. Los historiadores han podido mostrar que a veces el folclore provincial era una imitación más o menos torpe del arte de la corte, que tal cofia, tal danza, tal mueble propios de tal provincia habían nacido en Versalles. Esta imitación es posible y tentadora cuando se ofrecen modelos bien establecidos, en las artes que conocen una larga tradición; las artes más jóvenes no la solicitan: en Quebec, país culturalmente nuevo el cine ha sido artístico antes de ser comercial. Quizá es por la fascinación del arte de élite que, en las sociedades desarrolladas y fuertemente jerarquizadas, es necesario comprender el llamado arte popular: arte que no nace del pueblo pero que emigra de la élite hacia el pueblo cuando la élite se cansa e inventa otra cosa. Sin duda, lo repetiremos, aquí está la trampa de la que se debe cuidar un arte auténticamente popular: la imitación de los modelos consagrados, la renuncia a la invención. Esta tentación puede ser común al arte popular y al arte de masa pero esta semejanza no debe enmascarar su diferencia: el arte de masa no es como el arte popular, producido por el pueblo, por el tercer estado, es producido para el pueblo, considerado como masa, por gentes que se llaman todavía artistas. Y, precisamente, la consagración del arte de masa se debe al hecho que es producido por individuos que reivindican este título —escritores, pintores, compositores, escenógrafos— y a quienes su *Standing* social, a menudo medido por la escala monetaria impide rechazarlo. Esta consagración no permite delimitar este arte en el campo del arte y por ejemplo distinguir entre un film comercial y un film de vanguardia, entre un "grand air" y una canción, entre una "verdadera novela" y una novela policíaca.

Pero en el fondo, reconocer el arte de masa es también, lo hemos dicho, un medio de privilegiar el arte que no es de masa: un arte que públicamente no se nombra pero que es subentendido que es, por contraste, un arte de élite. Arte reservado a los iniciados, a los conocedores, a aquellos que su cultura distingue y preserva de confundirse en el anonimato de la masa. Arte reservado a aquellos cuyo buen gusto hace capaces de apertura y juicio. Aceptar la idea de un arte de masa que al mismo tiempo se tiene como mediocre, es realzar según la exigencia de la ideología de los dominantes, la afirmación, a la vez, de una élite a la cual uno se integra y, de un arte que se considera a sí mismo como mayor y del que no se pone en duda ni la autenticidad ni la institucionalización.

Pero, ¿podemos acomodarnos con este juicio incierto lanzado sobre el arte de masa? Claro que hay fracasos en el arte, que algunas obras son mediocres, pero ¿podemos aceptar la idea de un arte que sea mediocre por naturaleza o por definición?

No debemos realizar una distinción y decir que el arte de masa no es absoluto arte o que es arte totalmente? Lo que en los dos casos se quiere decir es que el arte de masa no existe como tal. De hecho si la ideología conservadora prefiere mantener un equívoco que le es beneficioso, el pensamiento revolucionario busca suprimirlo, en beneficio de una u otra opción.

Para ilustrar la primera, podemos evocar a Marcuse. Es necesario hacer justicia a Marcuse aunque a primera vista su análisis del arte pudiera ser conservador. Sin duda no habla tanto del arte de masa sino de la vanguardia y por ejemplo de los Beatniks, quienes "liquidán la cultura superior". Este arte que renuncia a la "sublimación" que se resigna a la facilidad, a la podredumbre, a la violencia, le parece cómplice del sistema que reduce al hombre a una sola dimensión, aquella que impone la racionalidad tecnológica; "distrae al hombre de buena voluntad sin poner en peligro su buena conciencia" (1). Esta complicidad se aclara por el destino de la sexualidad: la "Sexualidad desublimada" (que se expresa en cierto arte contemporáneo) es un elemento esencial de la sociedad en la cual aparece sin ser su negación. Es verdad que aparece de manera salvaje y obscena —es justamente por esto por lo que es totalmente inofensiva— (2). Esta sexualidad liberada o mejor liberalizada, porque la desublimación es institucionalizada, procura placeres pero acepta la opresión, mientras que la sublimación "que acepta las limitaciones, las trasgrede también y preserva la necesidad de liberación" (3). Al contrario, "la distanciamiento artístico es sublimación". Pero precisamente, aquí está el privilegio del arte, del gran arte: "trascendencia consciente de una existencia alienada" que se expresa en el arte trágico o en el arte romántico. Ciertamente, la "forma de la obra permite anticipar una reconciliación la belleza en tanto que promesa de felicidad" (5). Pero esta promesa no impide que el arte sea un poder de negación. Marcuse aquí concuerda con Adorno; la forma tiene por sí misma su función crítica. Pero cuando es integrada a la sociedad, el arte "positivo", denuncia la realidad socia

v rompe con ella, es el gran Rechazo "Por propios y familiares que hayan sido el templo o la catedral para aquellos que vivían a su alrededor, estos expresaban un contraste terrorífico o sublime con la vida cotidiana del esclavo, del campesino, del artesano, y también la de su amo" (6). Hoy con el arte de masa parece que este Rechazo ha sido rechazado; la otra dimensión, la de la trascendencia humana, según la cual, como dice Brecht "el arte arranca las cosas cotidianas a la esfera de las obvias" (7) y las hace insólitas, esta dimensión es borrada. Todo es nivelado: el psiquiatra se hace cargo de los "Don Juan" de los Romeo y los Hamlet él los cura (8).

Lo que es necesario retener de esta doctrina, como de la Escuela de Frankfurt, es que el gran arte no puede ser condenado a la ligera: él ha sido reivindicado por la clase dominante, él ha vehiculado su ideología y por lo mismo, ha hecho más: se ha comprometido en la negación y, aunque no ha ejercido la función crítica como se ejerce hoy, ha mantenido abierta una dimensión de crítica que contestaba las evidencias y los valores de la ideología reinante. ¿Pero será por lo mismo, necesario condenar el arte de masa? y a decir verdad es, repitémoslo, a una cierta vanguardia a la que a menudo de manera más implícita que explícita Marcuse critica: aquella para la que el no-arte no significa la invención de un arte diferente, sino la renuncia al arte no la facilidad sino la trivialidad, no la vulgaridad sino la bestialidad. El arte de masa no es eso y podemos decir, al contrario, que si él no existe, el porque es arte sin restricciones.

Pero hay en primer lugar, una razón para rechazar la noción de un arte de masa. Es que la masa a la cual se destina no existe. Ciertamente las operaciones que podemos llamar de masificación que son bien reales; por una parte, las operaciones teóricas, definen una masa como totalidad sólo constituyen un objeto conceptual, abstracto; por otra parte, las operaciones prácticas que inducen un proceso concreto de masificación no triunfan totalmente. Ciertamente, tienen efectos que autorizan a Marcuse a decir: "La autodeterminación solo será efectiva cuando no haya masa, sino individuos liberados de toda propaganda, de todo adoctrinamiento, de toda manipulación . . . un sujeto histórico esencialmente nuevo" (9). Pero aún en la masa el individuo es indeclinable: él no se deja masificar sin resistencias y es necesario a veces para definir la masa recurrir a un plural (los jóvenes los obreros) que presuponen unos singulares. La filosofía contemporánea, cómplice sin saberlo, del sistema liquida rápidamente al hombre como individuo o como sujeto. En particular la operación arte de masa no es un completo éxito. El arte no es masificante a tal punto que pudiera anular la singularidad del individuo y reducirlo a un promedio anónimo y dócil. Y si, para designar al gran público, decimos todavía masa, que emplearemos en adelante para hacernos breves, se tratará de individuos —los dominados— que componen la masa sin reducirse a ella

Pero antes de observar el uso que hacen del arte de masa, notemos que ofrecen una cierta resistencia a su invasión imponiéndole otras distracciones como la lotería o el deporte, pero también otras formas de arte, mas arcaicas y mejor enraizadas: el jerk no ha destronado completamente la polka, ni la música *pop* a la vieja canción, ni los muebles en serie a los muebles clásicos, ni el apartamento popular a la casa campesina. Es un poco lo que pasa en el campo con la magia que se preserva clandestinamente al lado de la religión. Sin duda estas supervivencias están llenas de equívocos: así el "arte negro" se degrada y prostituye para turistas, el arte arcaico se degenera en folclore: el exhibicionismo sofoca la espontaneidad. ¿Pero quién puede juzgar la autenticidad de una producción? Al menos este arte que hemos nombrado, acertadamente, popular invoca más al pueblo que a la masa: es decir a un público que no es anónimo ni indiferenciado como aquel al que se dirige el arte de masa y que tiene con aquel una especie de afinidad profunda. El arte popular atestigua que los individuos que componen la masa se pueden también mostrar capaces de producción, aun si esta producción ha perdido su sentido; y es sobre esta creatividad sobre la que insistiremos. Sin embargo la mayor parte del tiempo, los individuos acogen y adoptan el arte de masa. ¿Por qué? Porque allí consiguen placer. Y esto está lleno de consecuencias: el individuo se afirma en su placer, aún si es perdiéndose la risa es un arma contra la opresión y la alienación. Este placer que se le concede no es totalmente recuperable: el juego que lo suscita puede subvertir las reglas, el deseo se burla de la estrategia de la cual es objeto. Al jugar con el placer de los dominados, la clase dominante puede quemarse los dedos; de la misma manera cuando la publicidad se apoya sobre el erotismo el Movimiento de Liberación Femenina se organiza; la secretaria ya no sueña más casarse con su jefe, ella quiere secuestrarlo. La masa no siempre se engaña con el placer con que se piensa atraparla. Sería además interesante medir el grado de permeabilidad de la ideología vehiculado por esas obras; el receptor no está siempre tan fascinado que no pueda resistir a las imágenes que se le proponen y oponer su experiencia vivida de lo real, no se deja engañar como el niño que lee cuentos de hadas, ciertamente como el arte es diversión se deja divertir, y, puede dejarse coger por la historia como por un sueño, pero él sabe muy bien que vendrá el tiempo de despertar, cuando lo real muestra su verdadero rostro. Yo se bien que la ideología es más insidiosa pero es destilada por otras vías diferentes a las del arte: por los objetos cotidianos, por las relaciones sociales, por los sistemas de producción y de consumo; hay más ideología en los corredores del Metro de París que en la pantalla del cine o en las escenas del teatro.

En todo caso el individuo no es tan pasivo que sea incapaz de juicio. La prueba es que guarda su poder de elección; el lector de novelas policíacas tiene sus autores preferidos, el cliente del cine no consume indiferentemente cualquier película; si el sistema de distribución no le permite escoger, guarda al menos su libertad de juicio; que no tenga opción no significa que no tenga gusto. De hecho, sería interesante ver cómo, entre las obras destinadas al consumo de masa hay unas que triunfan y otras que fracasan. Es la masa la que hace el éxito del arte de

masas más libremente quizá de lo que se cree. Se dice sin embargo que ella está engañada: porque ella no es competente. ¿Pero quien juzga así? La élite se proclama competente y ella lo es en efecto: ella tiene el poder de la información, frecuenta las obras, genera el lenguaje que permite hablar de ellas, ella puede decir y justificar el placer que siente al comercializar el arte. Pero los medios mismos de los que dispone para juzgar le imponen un cierto "aprovecho" y un cierto uso de aquello que juzga. La obra no es solamente, para ella, mercancía —signo—, objeto prestigio para quien la posee, se convierte también en objeto de saber y en objeto de prestigio para quien habla de ellas. ¿Ahora bien, la obra de arte no exige ser captada como objeto de placer? No quiero decir que el saber sea reprobable, ni que el no pueda abrir la vía al placer de una percepción más refinada, o suscitar un placer propio: ciertas obras hoy parecen engendradas por el deseo de saber más que por el deseo de hacer. Por otra parte es verdad que la masa no es competente: sean los que sean los esfuerzos de animación cultural, es mantenida en la ignorancia, el arte la mantiene a distancia como lo mostró Bourdieu, no tiene el gusto formado según las leyes de la élite. Pero tiene gusto, y su percepción, por ser salvaje, hace quizá justicia al arte tanto como una percepción sabia. Lo esencial es que es capaz de placer. ¿No está aún en posición del verdadero criterio que permite juzgar las obras? y de hecho repetámoslo, la masa las juzga: no les da a todas el mismo destino. Se dirá aún que este juicio sin atención no es verdaderamente un juicio, que se deja inspirar por el juicio de las instancias competentes. Pero esto no es cierto siempre y, sucede lo contrario, que la élite empieza a coquetear con los gustos de la masa a aceptar el *Western*, los cómics o el *Kistch*. Y en todo caso, reflexivos o no, los individuos que componen la masa hacen del arte al cual tienen acceso el uso que conviene: si una canción les gusta la cantan; si una película los divierte bien, que se aburren el tren suburbano, leen una novela policiaca o un comics, lo que tienen a mano, y lo hacen sin ilusión; no esperan una revelación sino una distracción. Pero si una obra es particularmente exitosa, creed que ellos la reconocerán con la sorpresa y el placer que ellos pueden sentir.

Pero si la masa no es mediocre —precisamente porque no es masa—, porque los individuos no se han masificado totalmente, ¿por qué obstinarse en decir que el arte de masa es necesariamente mediocre? ¿Se puede definir sin reserva como orientado a la masa? Es fácilmente reconocido y consumido por la masa, pero no es siempre ofrecido al público al que se orienta —y que no siempre se ve como mediocre— Puede también crear su público como lo decía Valery para las obras maestras: determinarlo antes de dejarse determinar por él.

Dicho de otra forma, la obra puede quererse como obra y no como mercancía para una cierta clientela, el arte puede devenir de masa sin haberlo premeditado: así las piezas de teatro del *Sol*, las películas de Chaplin, la masa ha reconocido estas obras y las adopta sin ser obligada a ello. Sin embargo no se pretenderá, lo hemos dicho, que la obra de Proust o de Cézanne deben ser inscritas en el arte de masa: han creado su público, pero este público por

numeroso que sea no es masa, por tanto la adhesión de este público de acuerdo con el juicio de los expertos, decide su admisión al Panteón del arte auténtico y de hecho la impermeabilidad de la masa a estas obras afianza quizá esta admisión. ¿Pero se trataría aún de permeabilidad o de ignorancia? ¿Se está tan seguro que la masa no puede, si se los encuentra, adoptar a Beethoven o a Picasso? ¿Cómo fijar una frontera entre el arte de élite y el arte de masa?

Si uno tiene que hacerlo, ¿por qué no invertir el sentido? Entonces uno es tentado a pensar que el arte de masa es quizá el verdadero arte: aquel que exige un uso no sofisticado, un placer simple y franco. ¡Viva el melodrama en donde Margot ha llorado! y tanto peor para el intelectual que se podría creer deshonorado por llorar allí y que se cree en la obligación de aburrirse con Claudel. ¡Viva la música *pop* que exaltan los jóvenes y tanto peor para aquellos que se aburren con Schonberg! ¡Viva la novela que encanta, y tanto peor para los lectores de novelas telquelianas! ¡Renunciemos al elitismo y a su cultura: nosotros somos todos individuos de la masa! ¡Desacralicemos el arte protegido, hasta en su vanguardia, recuperada hoy protegida mañana! No busquemos un arte nuevo cuya delectación nos diferenciaría, liberémonos de la cultura que ya no ha diferenciado. Tengamos el coraje de nuestros placeres; confesemos, pero sin condescendencia, que amamos la canción popular, los comics, y a veces el cine comercial. Poco importa al final que estos objetos de placer sean o no llamados obras de arte, lo importante es no despreciarlos y gozarlos.

Se podría además llevar la paradoja hasta rehabilitar en esta perspectiva el arte de élite: lo que justifica no es —lo que quiere ser— sino lo que opera sin saberlo: abre la vía al arte de masa, la pintura se desarrolla suscitando los comics, la ópera suscita la canción, la novela clásica suscita la novela por entregas. Los verdaderos productos del arte son aquellos que tenemos por subproductos. Esta toma de posición es saludable, retoma a su manera las acusaciones que desde hace más de medio siglo los artistas hacen contra un arte idealizado y alienante. Pero quizá esta crítica va muy lejos pero no lo suficiente. Por una parte es injusta con respecto a lo que hay de contestatario en la cultura, por otra, olvida que el arte de masa es al menos un producto de la sociedad de consumo, y un subproducto de la cultura que ella denuncia. Y sobre todo, al poner, con derecho el acento en el placer deja de lado lo que hay de más intenso en el placer cuando este acompaña una actividad: el placer de hacer o inventar. Sólo se rehabilita verdaderamente la masa cuando se apela a su creatividad.

Por eso debemos ahora plantear el problema de otra manera, o al menos prolongar nuestro propósito. El terreno ha sido preparado por la reflexión crítica que debe hacerse a la vez sobre el arte de élite y el arte de masa. Es necesario salir de esta reflexión que reenvía del uno al otro manteniendo la oposición élite-masa. Lo que debemos revisar es la noción misma de arte; considerando el arte como objeto de creación y hablando menos de sub-arte y de no-arte. No

consideremos el arte como objeto de consumo si bien hemos sido conducidos allí por la concepción del arte producido en función de su consumo. Entonces el problema no es saber cuál arte conviene a la masa, sino cuál arte puede la masa producir, un arte verdaderamente popular, o si se quiere un arte de masas por oposición a un arte de masa; un arte que merezca este nombre aún si no lo reivindica, si no produce siempre obras de arte", y menos "obras maestras". La reflexión precedente nos ha preparado para subvertir el concepto de arte, ampliar su campo e incluir allí otras cosas distintas de las obras maestras consagradas por la tradición. No se trata ahora de expulsar las obras maestras; también las masas las producirán cuando estas hayan frecuentado las de la élite. Se trata de incluir allí otros productos de la praxis humana, y no solamente las obras sino los gestos y los acontecimientos. Es necesario abrir el reino del arte a los productos de la artesanía a la decoración de un apartamento, a los graffittis, al happening a la manera de presentar una comida, a una danza popular, a una fiesta, a una manifestación política, a una huelga espontánea, para acercar a Cézanne con el pintor del domingo, Vinci con el bricoleur, Mansart, con el cartero Cheval. A decir verdad este acercamiento es sacrilego en tanto que el pintor del domingo se cree con la obligación de pintar como Cézanne . . . El cartero Cheval imitar los estilos arquitectónicos; al contrario el primitivista Rousseau no imita a nadie. Mientras el arte de las masas busque modelos se arriesga a ser un arte "rebajado" será necesario inventarse a sí mismo, sin someterse a mas modelos o a normas (lo que quiere decir: sin aprender nada del pasado): ser él mismo sin mendigar su reconocimiento.

El único criterio que puede ser invocado para definir la praxis artística es la libertad del juego. No decir: el artista juega, sino decir: quien juega es artista, cuando el juego rompa los códigos, las limitaciones, los "espejos" y lleve al jugador más allá de sí mismo; tan pronto como el trabajo no sea forzado, bajo órdenes o bajo control, un trabajo que también oprime la materia, que la quema al rojo vivo para imponerle el sello de dominación, sino un trabajo que conspira con ella, un combate amoroso como dice Jaspers, que lleva a una realización en una metamorfosis. Metamorfosis recíproca de sujeto y de objeto. Si bien, un individuo solo parece realizarse cuando canta o baila, algo del mundo ha cambiado: el aire es más vivo, el sol más elástico, los alrededores más fraternales. Aún si no produce un objeto, el arte como juego produce una nueva imagen del mundo y actualiza unos posibles hasta ahora imprevisibles; así cambia una calle cuando es para los peatones, así cambia el taller cuando los huelguistas lo ocupan, cuando tratan de imponer la autogestión, cuando las paredes de la casa son móviles o cuando el hombre, a su vez, se vuelve el ángel del hogar, la casa cambia. El juego es la introducción del desorden en lo que se tenía por orden. No es necesariamente azar sino la fantasía que libera posibilidades, lo irracional que hace estallar la necesidad. Y eso mismo es creador de novedad: lo que se manifiesta entonces, tanto en el hombre como en el mundo, es el poder de lo posible; a través de lo naturado, algo que la Naturaleza naturante. El resorte del juego es el deseo, y el deseo aquí es bien productor, porque se produce en el

jugador inspirado como deseo de la Naturaleza, como expresión de un ser que jamás terminará de aparecer.

Jugar es tanto esperar como producir lo imprevisible: desfilan, hacen huelga (10) Intercambiar los roles. subvertir las funciones, obtener de su cuerpo y de las cosas un rendimiento que no prevee ni acepta el principio de solo rendimiento que apuesta por la violencia. ¿Pero es necesario decir que todo el juego es arte? El arte contemporáneo nos prepara para admitir que el arte no es solamente creación de acontecimientos como lo ha enseñado desde siempre la fiesta. Además, el juego y el arte obedecen al mismo principio: el principio del placer (que no es necesario oponerlo al principio de realidad si da acceso a una realidad de lo posible: el juego solo subvierte la realidad para transfigurarla). Se juega para divertirse, se crea para divertirse. Pero es necesario especificar el arte, como Kant especifica el placer estético. No todo juego es arte. Pero una actividad lúdica se transforma en artística cuando tiene cuidado de una cierta perfección, cuando soltemos la palabra se ordena a una norma de belleza; cuando una huelga es una bella huelga . . . cuando el bricoleur quiere fabricar un objeto bello o la mujer que cose un vestido lo hace bello. Pero esta inquietud de belleza puede estar presente en todas partes, como lo está la palabra en nuestras frases. Hay que darle a la noción arte la misma extensión que al campo semántico de la palabra bello.

El arte tradicional, que es arte de élite pierde entonces su monopolio, los artistas sus privilegios, los expertos su autoridad. Los artistas: no es suficiente decir como en el tiempo de Leger: nosotros somos trabajadores como los otros, es necesario que digan; los trabajadores son artistas como nosotros. Los expertos: porque, ¿quién juzga la belleza de una huelga sino los que la hacen? Es a este precio que podemos pensar en un arte popular: los individuos que componen la masa practican a su manera el arte. Esto no rechaza de ninguna manera el arte tradicional; es una forma de arte entre otras, y ¿por qué renunciar a pintar, a esculpir o a escribir? Pero esto implica que su práctica no sea reservada solamente a los especialistas y que sea accesible a todos, a todos aquellos que además hacen la prueba de su creatividad y de su gusto: que aquel que practica el arte de la huelga o la huelga como arte, pueda también practicar la pintura, que este juego no le sea prohibido que él pueda ejercer el mismo gusto que ha manifestado en otras cosas; el mismo poder de invención; la misma fuerza del deseo, la misma capacidad de placer; brevemente, que tenga oportunidad de producir belleza. Esta belleza no es necesario medirla con el patrón de las obras de arte: noción sospechosa, en lo que se refiere a la historia ritmada por mutaciones. Es necesario medir la belleza con la intensidad del placer, en el creador y en el receptor.

Decimos, es necesario. Es que el arte popular no requiere solamente ser pensado, sino ser querido. Las masas que reciben el arte de masa no han tomado aún el arte —en el sentido estrecho de la palabra— en sus manos. El

sistema los desanima, la cultura se defiende con los tabus, ellas solo tienen derecho a las migajas. No habrá autogestión del arte si primero el arte no es desacralizado y segundo comunicado. Tal es la empresa, se sabe, de la animación cultural. También se sabe cuáles son los obstáculos que esta empresa presenta y que no se puede tener buena conciencia totalmente: intenta responder a un problema inabarcable: el del aprendizaje. ¿La autogestión no supondría una educación? Y sobre todo la educación no podría limitarse a la autoeducación? Se conoce la respuesta de Marcuse: la educación no se perfecciona sino como educación por los otros. Pero los otros —los artistas y los expertos que los comentan— deben entonces defenderse de todo dogmatismo: no se trata de administrar modelos sino de enseñar técnicas y de dar ejemplos que permitan al iniciado descubrirse e inventarse por sí mismo. *hacer lo que él quiere* —cosa que no es muy fácil— y por su placer. Esta educación nueva no pondría las masas en igualdad con la élite: ya no habría élite. Pero precisamente no se podría instaurar sino en una sociedad en donde hubiera desaparecido las relaciones de dominación que invierten y pervierten hoy todas las relaciones del hombre con el hombre y con el mundo. No hay revolución cultural sin revolución social . . . A lo que hay que añadir e inversamente. Porque lo que puede preservar a la revolución social de perpetuar las relaciones de dominación, es quizá la revolución cultural, la revolución de las prácticas humanas. Hoy en el régimen de contrarrevolución en que vivimos, la mejor oportunidad de la revolución social, es la revolución cultural que confusamente se gesta y que debe llevar a la práctica de un arte popular.

NOTAS

1. L'Homme unidimensionnel, p. 94.
2. Ibid. 101.
3. Ibid. 99
4. Ibid. 96
5. Ibid. 86
6. Ibid. 98
7. *Escrits sur le Théâtre*, p. 122.
8. Ibid. p. 88
9. Ibid. p. 275
10. Precisemos: una huelga salvaje es una huelga que se inventa ella misma, irreplicable, espontánea: una *huelga que surge del fondo de la fuerza del deseo despertado por la experiencia vivida de lo intolerable*, y que se burla de los rituales y obligaciones. Una huelga premeditada iniciada y organizada, de arriba a abajo no es más juego es un acto racional. Sin embargo para que la huelga sea lo que quiere ser: una *bella huelga*, como vamos a decir, es necesario que tenga éxito; no solamente cambiar el rostro del mundo social y los comportamientos, sino obtener "resultados". ¿Lo logrará si no está organizada? Tocamos aquí el problema central de las relaciones entre la espontaneidad y la organización en la vida social; digamos solamente que la organización debe ser una autoorganización pero no puede remitirse enteramente a la improvisación. Se aprende a jugar; ¿son necesarios los maestros? ¿Qué deben ser los maestros? Nosotros hemos reencontrado el mismo problema a propósito de la educación propiamente artística.