

CONTRA EL ARTE

El arte siempre trata de «algo oculto». Pero ¿nos ayuda a entrar en contacto con ese algo oculto? Yo creo que nos aleja de ello.

Durante aproximadamente el primer millón de años que pasaron como criaturas reflexivas, los seres humanos parece que no crearon arte alguno. Tal y como Jameson lo describe, el arte no tenía lugar en aquella «realidad social inocente» porque no había necesidad de él. Aunque se manufacturaban herramientas con una pasmosa economía de esfuerzos y con gran perfección formal, no se puede aplicar el viejo tópico del impulso estético como uno de los componentes irrenunciables de la mente humana.

Las obras de arte más antiguas que han perdurado son huellas de manos, producidas mediante la presión o mediante pigmentación, una muestra dramática de impresión directa sobre la naturaleza. Más tarde, en el periodo Paleolítico Superior, hace unos 30.000 años, se inició la más bien repentina aparición del arte rupestre asociado con nombres como Altamira y Lascaux. Estas imágenes de animales poseen a menudo una impresionante vivacidad y naturalismo, aunque las esculturas de aquellos momentos, como las abundantemente encontradas estatuillas de «Venus», eran bastante estilizadas. Tal vez esto indique que la domesticación de la gente tenía que preceder a la domesticación de la naturaleza. Es significativo que la teoría de la caza o de la «magia simpática» referida al arte más primitivo esté ahora en declive a la luz de las pruebas de que la naturaleza era generosa más que amenazadora.

La auténtica explosión del arte de aquella época revela una ansiedad que no se había sentido antes: en palabras de Worringer, «la creación con el fin de someter el tormento de la percepción». Aquí aparece lo simbólico, como un momento de descontento. Era una ansiedad social; la gente sentía que algo valioso se desvanecía. El rápido desarrollo del ritual o la ceremonia es paralelo al nacimiento del arte, y nos recuerda las primeras representaciones del momento del «principio», el paraíso primordial del presente intemporal. La representación pictórica suscitaba la creencia en controlar la pérdida, la creencia en la coacción misma.

En las más antiguas muestras de división simbólica, como por ejemplo los rostros de piedra mitad humanos, mitad animales de El Juyo, el mundo queda dividido en dos fuerzas opuestas, distinción binaria mediante la cual empieza el contraste entre cultura y naturaleza y tal vez se prefigura una sociedad productivista y jerárquica.

El orden perceptual en sí mismo, como unidad, empieza a descomponerse en respuesta a un orden social cada vez más complejo. Una jerarquía de los sentidos, con el sentido visual firmemente separado de los demás y buscando su realización en imágenes artificiales como las pinturas rupestres, llega para sustituir a la simultaneidad completa de la gratificación sensual. Levi-Strauss descubrió, para su sorpresa, un pueblo tribal que había sido capaz de ver Venus a plena luz del día; pero antaño no sólo nuestras facultades eran más agudas, tampoco estaban tan separadas y ordenadas. Parte del proceso de entrenar la vista para apreciar los objetos de la cultura estuvo constituido por la represión de la inmediatez en un sentido intelectual: la realidad fue eliminada a favor de una experiencia puramente estética. El arte anestesia los órganos sensoriales y aleja de su alcance el mundo natural. Esto reproduce la cultura, que nunca puede compensar esa incapacidad.

No es sorprendente que los primeros signos de un abandono de aquellos principios igualitarios que caracterizaron la vida del cazador-recolector aparezcan ahora. El origen chamanístico del arte visual y la música ha sido subrayado a menudo, poniendo el énfasis en que el artista-chamán fue primero el especialista. Parece probable que las ideas de excedente y mercancía aparecieran con el chamán, cuya orquestación de actividad simbólica presagiaba una nueva alienación y estratificación.

El arte, como el lenguaje, es un sistema de intercambio simbólico que introduce el intercambio en sí mismo. También es un instrumento necesario para mantener la unidad de una comunidad basándose en los primeros síntomas de vida desigual. La afirmación de Tolstoi de que «el arte es un medio de unión entre los hombres, que los aúna en el mismo sentimiento», esclarece la contribución del arte a la cohesión social en el alba de la cultura. Los rituales socializadores requerían arte; las obras de arte se originaban al servicio del ritual; la producción ritual de arte y la producción artística de ritual son lo mismo. «La música», escribió Seu-ma-tsen, «es lo que unifica».

A medida que la necesidad de solidaridad se aceleró, también lo hizo la necesidad de ceremonia; el arte también desempeñó un papel en su función mnemotécnica. El arte, con el mito siguiéndole de cerca, sirvió como apariencia del recuerdo auténtico. En lo más recóndito de las cuevas, se realizaron los primeros adoctrinamientos a través de las pinturas y otros símbolos, cuyo fin era inscribir reglas en una memoria colectiva y despersonalizada. Nietzsche vio el adiestramiento de la memoria, especialmente la memoria de las obligaciones, como el inicio de la moral civilizada. Una vez los procesos simbólicos del arte se desarrollaron, dominó tanto la memoria como la percepción, dejando su sello en todas las funciones mentales. La memoria cultural significaba que los actos de una persona podían compararse con los de otra, incluidos antepasados representados, y que el comportamiento futuro podía ser anticipado y controlado. La memoria se volvió externalizada, afín a la propiedad pero sin ser ni siquiera propiedad del sujeto.

El arte convierte al sujeto en objeto, en símbolo. El papel del chamán consistía en objetificar la realidad; esto se producía sobre la naturaleza externa y la subjetividad a la par porque la vida alienada lo exigía. El arte proporcionaba el medio de transformación conceptual por el cual el individuo era separado de la naturaleza y dominaba al nivel más profundo socialmente. La capacidad del arte para simbolizar y dirigir la emoción humana consiguió cumplir con ambos fines. Lo que se nos hizo aceptar como necesidad, para mantenernos orientados en la naturaleza y la sociedad, era en su base la invención del mundo simbólico, la Caída del Hombre.

El mundo debe ser mediado por el arte (y la comunicación humana por el lenguaje, y el ser por el tiempo), debido a la división del trabajo, tal como se ve en la naturaleza del ritual. El objeto real, en su particularidad, no aparece en el ritual; en su lugar, se utiliza uno abstracto, de manera que los términos de la expresión ceremonial están abiertos a la sustitución. Las convenciones necesarias en la división del trabajo, con su estandarización y su pérdida de lo único, son las del ritual, las de la simbolización. El proceso es idéntico en su origen, basado en la equivalencia. La producción de bienes, a medida que el modo cazador-recolector queda paulatinamente liquidado en favor de la agricultura (producción histórica) y la religión (producción simbólica plena), es también la producción ritual.

El agente, una vez más, es el artista-chamán, en camino hacia el sacerdocio, líder debido al dominio de sus propios deseos inmediatos a través del símbolo. Todo lo que es espontáneo, orgánico y distintivo tiene que ser neutralizado por el arte y el mito.

Recientemente, el pintor Eric Fischl presentó en el Whitney Museum una pareja en el acto del intercambio sexual. Una cámara de vídeo grabó sus actos y los proyectó en un monitor de televisión ante ambos. Los ojos del hombre se sentían atraídos hacia la imagen de la pantalla, que era claramente más excitante que el acto mismo. Las evocativas pinturas rupestres, volátiles en las profundidades dramáticas iluminadas por las antorchas, iniciaron la transferencia ejemplificada en el montaje de Fischl, en el cual incluso los actos más primarios pueden convertirse en secundarios ante su representación. El autodistanciamiento condicionado de la existencia real ha sido uno de los objetivos del arte desde el principio. De forma semejante, la categoría de público, de consumidor supervisado, no es nada nuevo, puesto que el arte se ha esforzado siempre por convertir la vida misma en un objeto de contemplación.

A medida que el Periodo Paleolítico dio paso a la llegada de la agricultura y la civilización neolítica, la producción, la propiedad privada, el lenguaje escrito, el gobierno y la religión, la cultura pudo verse de forma más completa como el declive espiritual a través de la división del trabajo, aunque la especialización global y la tecnología mecánica no prevalecieron hasta finales de la Edad del Hierro.

Las vívidas representaciones del arte cazador-recolector tardío fueron sustituidas por un estilo geométrico y formalista, que reducía las imágenes de animales y humanos a formas simbólicas. Esta limitada estilización revela al artista aislándose de la riqueza de la realidad empírica y creando el universo simbólico. La aridez de la precisión lineal es uno de los rasgos distintivos de este momento crucial, que trae a la mente a los Yoruba, que asocian la línea con la civilización: «Este país se ha civilizado», significa literalmente, en yoruba, «esta tierra tiene líneas sobre su faz». Las formas inflexibles de la sociedad verdaderamente alienada son visibles en todas partes; Gordon Childe, por ejemplo, al referirse a este espíritu, señala que las vasijas de una aldea neolítica son todas iguales. En relación con esto, la guerra bajo la forma de escenas de combate hace su primera aparición en el arte.

En aquel momento la obra de arte no era autónoma en ningún sentido; servía a la sociedad en un sentido directo, como instrumento de las necesidades de la nueva colectividad. No había habido cultos de adoración durante el Paleolítico, pero ahora la religión tenía el dominio, y conviene recordar que durante miles de años la función del arte ha sido representar a los dioses. Mientras, lo que Glück subrayaba de la arquitectura tribal africana era cierto también en todas las demás culturas: los edificios sagrados cobraban vida sobre el modelo de los del gobernante seglar. Y aunque las primeras obras firmadas ni siquiera aparecen antes del último periodo griego, no es inapropiado decir que aquí el arte alcanza algunos de sus rasgos generales.

El arte no sólo crea los símbolos de y para una sociedad, también es una parte básica de la matriz simbólica de la vida social enajenada. Oscar Wilde dijo que el arte no imita a la vida, sino viceversa; que es lo mismo que decir que la vida sigue el simbolismo, sin olvidar que es la vida (deformada) la que produce el simbolismo. Toda forma de arte, según T. S. Eliot, es «un ataque contra lo inarticulado». Contra lo no simbolizado, debería haber dicho.

Tanto pintor como poeta siempre han querido alcanzar el silencio que hay detrás y dentro del arte y el lenguaje, desechando la cuestión de si el individuo, al adoptar estos modos de expresión, no se conformaba con demasiado poco. Aunque Bergson intentó aproximarse al objetivo del pensamiento sin símbolos, semejante logro parece imposible si no desmontamos activamente todas las capas de alienación. En el extremo de las situaciones revolucionarias, la comunicación inmediata ha prosperado, aunque brevemente.

La función primordial del arte es objetivizar el sentimiento, mediante lo cual nuestras motivaciones y nuestra identidad son transformadas en símbolo y metáfora. Todo arte, toda simbolización, está basado en la creación de sustitutos, vicarios de otra cosa; por su misma naturaleza, por tanto, es una falsificación. Bajo el disfraz de «enriquecer la calidad de la experiencia humana», aceptamos descripciones simbólicas e intermediadas de cómo deberíamos sentirnos, adiestrados como estamos para necesitar dichas imágenes públicas del sentimiento que el arte ritual y el mito proporcionan para nuestra seguridad física.

La vida en la civilización se vive casi completamente en un medio de símbolos. No sólo la actividad científica o tecnológica, sino la misma actividad estética consiste en gran medida en el procesamiento de símbolos. Las leyes de las formas estéticas son cánones de simbolización, a menudo expresados de forma bastante poco espiritual. Se asevera de forma bastante generalizada, por ejemplo, que un número limitado de figuras matemáticas confirman la eficacia del arte. Está la famosa sentencia de Cézanne de que hay que «tratar la naturaleza con el cilindro, la esfera y el cono», y la afirmación de Kandinsky de que «el impacto del ángulo agudo de un triángulo sobre un círculo produce un efecto tan poderoso como el dedo de Dios tocando el dedo del Adán de Miguel Ángel». El sentido de un

símbolo, como concluyó Charles Pierce, está en su traducción en otro símbolo, llegando así a una reproducción sin fin, en la que lo real siempre queda desplazado.

Aunque el arte no trata fundamentalmente de la belleza, su incapacidad para rivalizar sensualmente con la naturaleza ha evocado muchas comparaciones desfavorables. «La luz de luna es escultura», escribió Hawthorne; Shelley alabó el «arte sin premeditar» de la alondra; Verlaine declaró el mar más hermoso que todas las catedrales. Y así continúa, con los crepúsculos, los copos de nieve, las flores, etc., superando a los productos simbólicos del arte. Jean Arp, de hecho, consideró «el cuadro más perfecto» como tan sólo «una aproximación raída y deforme, una papilla seca».

Entonces, ¿por qué respondemos positivamente al arte? Como compensación y como paliativo, debido a que nuestra relación con la naturaleza y la vida es deficiente y anula una auténtica. Como dijo Motherlant: «Uno entrega a su arte lo que no ha sido capaz de dar a su existencia». Es cierto tanto para el artista como para el público; el arte, como la religión, se eleva desde el deseo insatisfecho.

El arte debería ser considerado una actividad y una categoría religiosa también en el sentido del aforismo de Nietzsche: «Tenemos el Arte para no perecer por la Verdad». El consuelo que nos proporciona explica la muy extendida preferencia por la metáfora antes que por la relación directa con el artículo genuino. Si el placer quedara de alguna forma liberado de todas sus ataduras, el resultado sería la antítesis del arte. En una vida sometida, sin embargo, la libertad no existe fuera del arte, de manera que incluso una pequeña y deforme fracción de las riquezas del ser es bien recibida. «Creo para no llorar», reveló Klee.

Este reino separado de la vida inventada es tan impotente como cómplice de la actual pesadilla que nos domina. En su separación institucionalizada, corresponde a la religión y la ideología en general, en los que sus elementos no son, y no pueden ser, actualizados; la obra de arte es una selección de posibilidades que no se cumplen excepto en términos simbólicos. Surgiendo del sentimiento de pérdida mencionado más arriba, se adapta a la religión no sólo por su confinamiento en una esfera ideal y su ausencia de consecuencias disidentes, sino que a partir de ese momento ya no puede ser más que crítica completamente neutralizada, como máximo.

Frecuentemente comparadas con el juego, el arte y la cultura, igual que la religión, han servido más a menudo como generadoras de culpa y opresión. Puede que la función lúdica del arte, igual que su habitual declaración de trascendencia, deba ser valorada de la misma manera que uno se replantea el significado de Versalles: contemplando la miseria de los trabajadores que perecieron secando sus ciénagas.

Clive Bell señalaba la intención del arte de transportarnos desde el plano de la lucha diaria «hasta un mundo de exaltación estética», en paralelo al o Malraux ofreció otro tributo a la función conservadora del arte cuando escribió que, sin obras de arte, la civilización se desmoronaría «en menos de cincuenta años»... volviéndose «esclava de los instintos y de los sueños elementales».

Hegel determinó que el arte y la religión también tienen «esto es común, es decir, que su contenido está formado por materias completamente universales». Este rasgo de generalidad, de significado sin referencia concreta, sirve para introducir la idea de que la ambigüedad es un signo distintivo del arte.

Habitualmente descrito de forma positiva, como una revelación de la verdad libre de las contingencias del tiempo y el espacio, la imposibilidad de dicha formulación sólo sirve para iluminar otro momento de falsedad respecto al arte. Kierkegaard descubrió que el rasgo definitorio de la perspectiva estética era su hospitalaria reconciliación de todos los puntos de vista y su evasión de la elección. Esto puede verse en el compromiso perpetuo que al mismo tiempo valora el arte sólo para repudiar sus intenciones y contenidos con un «Bueno, al fin y al cabo, sólo es arte».

La cultura de hoy es una mercancía y puede que el arte sea la mercancía estrella. La situación es entendida erróneamente como producto de una industria cultural centralizada, a lo Horkheimer y Adorno. En realidad somos testigos de una difusión en masa de cultura que depende de la participación para obtener su fuerza, sin olvidar que la crítica debe ser de la cultura misma, no de su supuesto control.

La vida diaria se ha estetizado por la saturación de imágenes y música, principalmente a través de los medios electrónicos, la representación de la representación. La imagen y el sonido, con su presencia constante, se han convertido en un vacío, todavía más ausente de significado para el individuo. Mientras, la distancia entre el artista y el espectador ha disminuido, en un acercamiento que sólo pone de manifiesto la distancia absoluta entre la experiencia estética y lo que es real. Esto duplica perfectamente el espectáculo en general: separación y manipulación, experiencia estética perpetua y demostración de poder político.

Al reaccionar contra la creciente mecanización de la vida, los movimientos vanguardistas, sin embargo, no han resistido la espectacular naturaleza del arte mejor que las tendencias ortodoxas. De hecho, podría argumentarse que el Esteticismo, o el «arte por el arte», es más radical que un intento de atacar la alienación con sus propios resortes. El desarrollo del art pour l'art de finales del siglo XIX fue un rechazo autorreflexivo del mundo, en oposición al esfuerzo vanguardista de organizar la vida en torno al arte. Hay un momento válido de duda más allá del Esteticismo, la comprensión de que la división del trabajo ha disminuido la experiencia y ha convertido el arte en otra especialización: el arte se despojó de sus ambiciones ilusorias y se convirtió en su propio contenido.

La vanguardia normalmente ha hecho reclamaciones más amplias, proyectando un papel principal negado por el capitalismo moderno. Se comprende mejor como una institución social peculiar de la sociedad tecnológica que valora tan intensamente la novedad; se predica en la idea progresista de que la realidad debe actualizarse continuamente. Pero la cultura vanguardista no puede competir con la capacidad del mundo moderno de impresionar y transgredir (y no sólo simbólicamente). Su defunción es otro dato que confirma que el mito del progreso está en bancarrota.

El dadaísmo fue uno de los dos grandes movimientos de vanguardia, su imagen negativa acrecentada por la sensación de colapso histórico generalizado que emana de la Primera Guerra Mundial. Sus partidarios afirmaban, en ocasiones, estar contra todos los «ismos», incluida la idea del arte. Pero la pintura no puede negar la pintura, ni la escultura puede invalidar la escultura, teniendo en cuenta que toda la cultura simbólica es la apropiación de la percepción, la expresión y la comunicación. De hecho, el dadaísmo fue una búsqueda de nuevos modos artísticos, su ataque contra la rigidez y la irrelevancia del arte burgués un factor para el progreso del arte; las memorias de Hans Richter se referían a «la regeneración del arte visual iniciada por el dadaísmo». Si la I Guerra Mundial casi mató al arte, los dadaístas lo reformaron.

El surrealismo es la última escuela que afirma la misión política del arte. Antes de descarrilar en el trotskismo y/o la fama del mundo artístico, los surrealistas defendieron el azar y lo primitivo como formas de liberar «lo Maravilloso» que la sociedad aprisiona en el inconsciente. El falso juicio que habría reintroducido el arte en la vida cotidiana y por tanto lo habría transfigurado, ciertamente malinterpretaba las relaciones del arte con la sociedad represiva. La auténtica barrera no se establece entre el arte y la realidad social, que son lo mismo, sino entre el deseo y el mundo existente. El objetivo de los surrealistas de inventar un nuevo simbolismo y mitología defendía esas categorías y desconfiaba de la sensualidad inmediata. Respecto a esta última, Breton sostenía que «el disfrute es una ciencia; el ejercicio de los sentidos exige una iniciación personal y por tanto se necesita el arte».

La abstracción modernista reanudó la tendencia iniciada por el Esteticismo, en tanto en cuanto expresaba la convicción de que sólo mediante una drástica restricción de su campo de visión podía sobrevivir el arte. Con la menor mácula de embellecimiento posible en el

lenguaje formal, el arte se fue haciendo cada vez más autorreferencial, en su búsqueda de una «pureza» que era hostil a la narración. Al garantizar que no representa nada, la pintura moderna conscientemente no es más que una superficie plana con pintura encima.

Pero la estrategia de intentar vaciar el arte de valor simbólico, la insistencia en la obra de arte como un objeto de derecho propio en un mundo de objetos, demostró ser un método virtualmente autoaniquilador. Esta «fiscalidad radical», por muy basada en la aversión a la autoridad que estuviera, nunca consiguió más, en su objetivismo, que el estatus de simple mercancía. Las estériles rejillas de Mondrian y los repetidos cuadrados negros de Reinhardt reflejan en su conformidad nada menos que la espantosa arquitectura del siglo xx en general. La autoliquidación modernista fue parodiada por el Erased Drawing de Rauschenberg en 1953, expuesto después de estar borrando un dibujo de De Kooning durante un mes. El mismo concepto del arte, no obstante la exhibición por parte de Duchamp de un orinal en una exposición de 1917, se convirtió en una cuestión pendiente en los cincuenta y desde entonces se ha vuelto cada vez más indefinible.

El arte pop demostró que los límites entre el arte y los medios de masas (por ejemplo, publicidad y cómics), se están disolviendo. Su aspecto funcional y producido en masa es el de la sociedad entera, y la cualidad vacía y desapegada de un Warhol y sus productos lo resumen. Imágenes banales, carentes de peso moral, despersonalizadas, manipuladas cínicamente por una estrategia de marketing atenta a la moda: la nadería del arte moderno y su mundo revelada.

La proliferación de estilos artísticos y perspectivas durante los sesenta, conceptual, minimalista, performance, etc., y el acelerado proceso de obsolescencia de la mayor parte del arte, trajo la era «posmoderna», un desplazamiento del «purismo» formal del modernismo a través de una mezcla ecléctica de logros estilísticos del pasado. Esto supone básicamente un reciclaje cansino y desangelado de fragmentos gastados, que anuncia que el desarrollo del arte ha llegado a su fin. Contra la devaluación global de lo simbólico, además, el arte es incapaz de generar nuevos símbolos y apenas se esfuerza por hacerlo.

Críticos ocasionales, como Thomas Lawson, lamentan la actual incapacidad del arte «para estimular el crecimiento de la duda realmente agobiante», sin darse cuenta de que un movimiento de duda muy observable amenaza con derrocar el arte mismo. Tales «críticos» no son capaces de entender que el arte debe permanecer como alienación y que como tal debe ser sustituido, que el arte está desapareciendo porque la separación inmemorial entre la naturaleza y el arte es una sentencia de muerte para el mundo que debe ser anulada.

El deconstruccionismo, por su parte, anunció el proyecto de descodificar la literatura y de hecho los «textos», o sistemas de significado, a través de toda cultura. Pero su intento de revelar ideologías supuestamente ocultas se ve frustrado por su negativa a considerar los orígenes o las causas históricas, una aversión heredada del estructuralismo / postestructuralismo. Derrida, la figura seminal del deconstruccionismo, trata con el lenguaje como solipsismo, sepultado en la autointerpretación; no se enfrenta a la actividad crítica, sino a escribir sobre escribir. En vez de una deconstrucción de la realidad impactada, esta aproximación es meramente un academicismo autocontenido, en el cual la literatura, como la pintura moderna antes, nunca deja de estar preocupada por su propia superficie.

Mientras tanto, desde que Piero Manzoni enlató sus propias heces y las vendió a una galería y Chris Burden se hizo disparar en el brazo y se crucificó a un Volkswagen, vemos en el arte cada vez más parábolas adecuadas de su final, tales como los autorretratos dibujados por Anastasi... con los ojos cerrados. La música «seria» hace mucho que está muerta, y la música popular se deteriora; la poesía se aproxima al colapso y se retira de la vista; el teatro, que se movió del Absurdo al Silencio, está muriendo; y la novela está eclipsada por la no ficción como la única forma posible de escribir con seriedad.

En una era hastiada y deprimida, cuando parece que hablar es decir menos, el arte es ciertamente menos. Baudelaire se vio obligado a reclamar la dignidad del poeta en una

sociedad que no tenía más dignidad que ofrecer. Un siglo y más después, qué ineludible es la verdad de esa condición y cuánto más gastado está el consuelo o la posición del arte «intemporal».

Adorno empezaba así su último libro: «Hoy no hace falta decir que no hace falta decir nada referente al arte, y mucho menos pensarlo. Todo lo que tiene que ver con el arte se ha vuelto problemático: su vida interior, su relación con la sociedad, incluso su derecho a existir». Pero *Aesthetic Theory* [Teoría estética] reafirma el arte, igual que lo hizo la última obra de Marcuse, testificando la desesperación y la dificultad de atacar la ideología herméticamente sellada de la cultura. Y aunque otros «radicales», como Habermas, aconsejan que el deseo de abolir la meditación simbólica es irracional, cada vez está más claro que cuando realmente experimentamos con nuestros corazones y manos, la esfera del arte se revela como digna de compasión. En la transfiguración que debemos representar, la voluntad simbólica quedará atrás y el arte será rechazado en favor de lo real. El juego, la creatividad, la autoexpresión y la experiencia auténtica volverán a empezar en ese momento.