

LA RUINA: EL ARTE EN LA ERA DE SU CONGELACIÓN

por Jorge Luis Marzo. 1991

Esta conferencia, que bajo el título "La Ruina. El Arte en la era de su congelación" pretende reflexionar sobre sus dos términos extremos, ruina y congelación, en referencia a su término central, el arte, es ante todo un proyecto, y lo es por tres razones.

En primer lugar, porque el desarrollo del contenido que ahora vamos a emprender no ha ido en busca de unas conclusiones extremas –aunque evidentemente existen en algún lugar siendo utilizadas aquí como zanahorias frente al burro– sino de una serie de coordenadas que permitan hacer desaparecer la zanahoria y concentrarse en el fardo de comida.

En segundo lugar, creo que la reflexión crítica es un acto mediático, un "medium" como ya dijeran Schlegel y Benjamin, entre la filosofía y la vida de la filosofía, su correlativo práctico. Como medium reflexivo que conecta variados extremos, un proyecto de pensamiento, como cualquier proyecto creativo, se encuentra siempre en ciernes de desbordarse por cauces no previstos de antemano. Sin embargo, a mí me gustaría preverlos y ser consciente de la realidad y necesidad que la reflexión tiene de dilapidarse en el receptor, en este caso en la presente audiencia –dado, además, que han pagado por oírme sin haberme elegido–; de derramarse en la interpretación en definitiva, la que muy bien puede además oponer un dique de contención o permitir que el monólogo tenga afluentes. Así pues, esta lectura tiene un carácter proyectual porque, como ya ha cobrado vida propia, sabe y quiere vivir en la manera que crea justa el oyente o el lector.

Y la tercera razón viene determinada por la misma identidad que la noción de proyecto adquiere en la forma del ensayo, que a pesar de existir aquí porque soy un vago para inventar otra, no podemos perder de vista su propia idiosincrasia en términos de ideología. Los conceptos de proyecto y

ensayo son formas del pensamiento que no vienen definidas por tensiones que les vienen de fuera como tampoco aceptan conceptos extraños de culpa, sino que todo les pertenece desde su mismo origen. Es decir, las formas fragmentarias del pensamiento pueden "salvar" el carácter intrínseco y auténtico de la idea que quiere ser fragmentaria. Así, mientras el ensayo atiende a lo finito, porque se sabe finito –él es su sistema–, su oponente, el "discurso", la "gran narración" falsea la realidad misma de las partes al pretender verlas en un sistema más grande, o sea más integrado y absorbente.

Ciertamente, esto ya nos introduce en un aspecto consustancial de esta lectura; en la defensa de la idea de proyecto en los mismos términos de contenido que la propia conferencia quiere desarrollar: plantear el objeto de la reflexión en constante desplazamiento, sin padres ni madres, sin familia, un puro fragmento nómada. Friedrich Schlegel, el crítico alemán del XIX, ya lo apreciaba iluminadamente: "El fragmento es idéntico al proyecto, no tanto en el sentido del programa como en la proyección inmediata de eso mismo inacabado". Evidentemente, esta valoración que aquí me apropio pretende ser una clara y límpida resolución política: parodiar en la medida de lo posible la retórica de las intenciones totalizantes y globales del poder, de la cultura como ideología, de la crítica entendida únicamente como gestora de la "Institución Arte" (que Peter Bürger ya apuntara) y que da como resultado falsos debates sobre las ventajas de cualquier práctica artística sin distinción, al confundir flagrantemente el fin de las teorías del arte con un paisaje horizontal, democrático y libre de tensiones sociales. En realidad, este modelo de crítica lo que propone, sobre la "modernidad en ruinas" como la llaman, es sencillamente construir un espectáculo de la cultura sobre el mayor parque de atracciones que nadie haya podido soñar. Pues bien, permítaseme decir –y aquí no espero respuesta– que yo no quiero pagar la entrada para verlo y que además no sé si me gusta llevar a mis amigos de

visita, por el sólo hecho de que haya buenas obras de arte.

Dicho todo esto a modo de requerimiento personal –lo que siempre es bueno, porque me puede servir felizmente para escribir algún próximo catálogo de alguno de Vds– podemos empezar a hablar de esos dos extremos programáticos a los que antes hacíamos referencia: la ruina y la congelación. Vamos a presentar la cuestión de la ruina como un modelo de construcción presente en la actualidad, y que, aceptando su validez, es necesario analizar dadas las actuaciones que hoy en día engendra. Como ruina, ciertamente no entendemos simplemente las manifestaciones o huellas físicas del pasado sino la condición de memoria que hoy está presente en la creación, y los mecanismos que ofrece al artista.

La ruina como construcción, el fragmento como material y fin, es visto ya no dentro de un sistema (entraremos en la reciente polémica entre símbolo y alegoría) sino como un signo desprovisto de hogar capaz de validar –aunque no siempre– la concepción histórica, social y crítica del artista contemporáneo.

El término congelación nos sirve de subrayado a la actual concepción del arte como monumento a conservar –al menos por algunos–, de la misma manera que la naturaleza, la historia o la ciencia son hoy considerados reductos que a toda costa es necesario acotar y en los que hay que emprender oportunas acciones ecológicas. Consecuentemente, esto indicaría que la práctica del arte, el objeto de arte producido por ella, ya no solamente está imposibilitado, momentáneamente –quiero pensar– para dirigirse a la praxis social sino que incluso se encuentra por primera vez desprotegido de su misma plataforma fundamental. Eso llevará, por ejemplo, a una asunción directa por parte de la obra de arte de la categoría política, hecho que hay que entender desde la óptica de la composición de fragmentos como método configurador de forma; es decir, la comprensión de la creación artística se habría hecho método de exposición más que una

reflexión dialéctica.

Pero la congelación, mirada por su reverso más desdibujado, no debe entenderse en una acepción de muerte o desaparición del arte, sino en un sentido de "existencia en suspensión", susceptible de poder ser vitalizado en un futuro, a través de los propios trozos que hayan quedado. Quiero decir con esto que creo que el Arte existe muy lejos de nosotros y que tendríamos que empezar a preocuparnos por los mecanismos que han quedado, pues éstos ya no están refrendados por aquellos valores que el Arte tenía, los cuales se encuentran ahora inanes, como tótems. Esos mecanismos, esos resortes a los que estaríamos conectados, tendrían forma de tubo, por poner una imagen gráfica. Si miráramos en su interior, veríamos a lo lejos, en el fondo, una ampliación fotográfica de esas categorías. Para verlas, sólo habría que mirar por el agujero. A lo que muchos contestan: ¡Bueno, qué suerte, aún siguen allí!

No obstante, es justamente cuando un objeto está congelado cuando mejor se puede prever una disección. De ahí, que hoy todo esté en revisión en la Historia del Arte, pero tampoco es menos cierto que en los estados de congelación se hace imposible experimentar con el objeto en sí posibles salidas a su hibernación. Y más cuando el sujeto que investiga fue golpeado "in situ" junto al objeto cuando éste quedó congelado. Los movimientos se hacen difíciles, lentos, pesados, siendo la única forma de deshacer el hielo el tener un corazón de sal, con todo lo que ello representa de escozor y picor.

La congelación y la ruina, como conceptos, tienen indudablemente un relieve melancólico, pero no del pasado, vestido de orden; más bien del futuro, de un futuro de "dejà-vus" que ya tenemos aquí y que aún no sabemos organizar. El arte mira al pasado porque ha encontrado que la fragmentación que le aguarda próximamente también se daba antes, sólo que de otra manera; se encamina a lo que le interesa y cuando lo encuentra -o ello lo encuentra a él-, pum-pum, foto y para casa.

Pues bien, entremos en la caverna, y por favor, no se cojan de las manos.

En un reciente y succulento librito aparecido en Valencia y titulado "La Teoría fragmentaria del Círculo de Jena: Friedrich Schlegel", Manuel Asensi, su joven autor, realiza una más que penetrante aproximación a la reflexión que Friedrich Schlegel realizara acerca de las transformaciones que el sentir artístico de su tiempo dejaba entrever. La posición histórica de Asensi, a quien volveremos más tarde, es muy clara y se sitúa de una forma bastante marcada en una de las dos líneas principales que parecen existir hoy dentro del apartado que la Filosofía (mejor diríamos filosofías) destina a la comunicación con la historia. Así, podemos leer, tras referirse a las falsas lecturas de las teorías de Schlegel como románticas y que el autor recoloca como "fragmentarias": "Tal vez sería hora de pensar y abundar en un pasado que no es ni mucho menos lineal y que, lleno de estratos y subterfugios, convierte la historia de Occidente no en una metafísica unitaria, sino en una metafísica plagada de fracturas e intentos revolucionarios". El autor parece enfrentarse a toda aquella línea del pensamiento contemporáneo que llamaríamos continuista, favoreciendo por tanto la otra perspectiva de talante más rupturista. Vamos a intentar describirlas brevemente porque eso nos ayudará sobremanera a percibir con mayor nitidez las diferentes concepciones que en el mundo de la cultura, y concretamente del arte, se dan con respecto a la relación con la memoria.

No es nada nuevo descubrir que tanto la línea continuista como la línea rupturista son constantes canales de reflexión en la tradición del pensamiento europeo. No obstante, en una situación de crisis como la nuestra, que marca unos perfiles de profundidad mezclados con unas grandes dosis de escepticismo hacia las conclusiones de salida, el enfrentamiento entre ambas perspectivas adopta unos ribetes muy

significativos, teniendo en cuenta las condiciones casi intangibles que nuestra percepción proyecta a la hora de separar la una de la otra.

La concepción continuista de la historia se basa en que todas las manifestaciones poseen una condición de "alto en el camino". Es decir, no son desviaciones o rupturas, sino momentos de condensación categórica en la trayectoria de la humanidad hacia un punto que se presupone liberador. Esta concepción adopta como fundamento el término "experiencia"; es decir, el hombre y su acción en el mundo están legitimados por la suma de experiencias aportadas por la historia. La realidad, así, siempre es entendida como "de facto", sirviendo la tradición de ese quehacer como legitimadora de cualquier nueva proposición cultural. La perspectiva continuista siempre valora más la acumulación que la supresión, el compendio de la memoria que una crítica reductora de la misma.

Esta orientación, que fijándose en Hegel se dirige más a la noción de síntesis que al proceso que conforma ese resultado, podríamos encontrarla representada en historiadores del arte como Robert Rosenblum y H. B. Friedman, o en filósofos como Luigi Pareyson. Sin embargo, quizás sea la obra del alemán Hans-Georg Gadamer la que, a través de su incontestable capacidad de maniobra interpretativa y de un riguroso proceso selectivo, puede considerarse el más serio paradigma a la hora de afrontar este modelo de línea argumental. En "La actualidad de lo bello" de Gadamer, por ejemplo, éste propugna categorías antropológicas a la hora de enfrentarse al fenómeno arte, insistiendo en promover una revisión del "fundamento" del arte sobre la base de nuestra "espiritualidad de los sentidos", sobre la base de nuestra acumulación sensible. Así, la contemporaneidad del arte en nuestros días vendría asentada por el crecimiento que la obra de arte ofrecería a nuestro ser; un ser claramente heideggeriano.

Bajo estos enunciados, tres conclusiones se podrían extraer: 1) Se niega la posibilidad de "tabula rasa" al no poder aplicar nunca una

experiencia revolucionaria determinada; 2) la noción de crisis es un fenómeno positivista y "natural" en el devenir de la historia, debido a "presiones de acumulación" que es necesario reencauzar; y 3) consecuentemente, en tiempos de crisis "global", la condición moral que se impone es el escepticismo -moral, porque el escepticismo tiene una proyección universal-, la no idealidad de bruscos cambios estructurales. Supongo que no es necesario señalar que cuando hablamos de "cambios" siempre nos referimos al conjunto de las intenciones teóricas y no exclusivamente a la realidad práctica de las mismas.

Todo esto, como veremos ahora, supone una concepción maximalista del arte, lo que afectará en gran medida a la comprensión de la memoria cuando se intenta hacerla críticamente. No tenemos miedo a equivocarnos al decir que esta reflexión ha sido el principal arquitecto de lo que hoy llamamos posmodernidad.

Paralelamente, y en estado de oposición a esa perspectiva, encontramos las tesis rupturistas o las que valoran, no tanto la manifestación icónica de la historia, como los acontecimientos críticos subyacentes. Esta óptica basa su fundamento no en la experiencia como acumulación, sino como supresión de los elementos que han creado la crisis. Los acontecimientos se dan no por sumas de experiencia en un punto límite sino por la voluntad del hombre en su acción comunicativa plena. Inmediatamente habremos de pensar en la Escuela post-hegeliana (que abunda no en el resultado, sino en el método para llegar a él), en la Escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer y el independiente Benjamin), en Herbert Marcuse, Peter Bürger, Jürgen Habermas, o en críticos de arte como Benjamin Buchloh. De la misma manera, colocaríamos aquí al filósofo italiano Gianni Vattimo, que si bien rechaza parte de ciertos postulados de esta línea (como seguidamente veremos respecto al carácter de "superación crítica" que algunos defienden como salida a las crisis de la modernidad), también es

verdad que ha logrado enfrentar, a través de una relectura de Heidegger y Nietzsche, una suculenta plataforma para revisar hermenéuticamente los postulados, por ejemplo, gadamerianos, a la vez que ha situado en una más que interesante posición la tradición nihilista de la modernidad en nuestro mediatizado contexto contemporáneo.

Ante la idea de crisis global como la que hoy se percibe, esta línea reflexiva parece preguntarse lo siguiente: Si la historia es un ejercicio de fracturación, y la vanguardia indudablemente ha supuesto el gran hito de ese ejercicio, ¿cómo podemos entender que ahora nuestro sistema cultural tenga unos mecanismos tales que permitan crear una fenomenal síntesis práctica para asumir en su seno todas las fracturas posibles? ¿Es posible crear una fractura? Y si así lo creemos, ¿cómo vamos a poder hacerlo cuando lo que considerábamos más importante, el método, está ya completamente desligado del objetivo, del resultado? Esto es, ¿cómo puedo reanudar método y objetivo cuando los resultados pueden conseguirse bajo métodos no objetivos, no verificables, falsos en su pretensión de verdad ejemplar? ¿No nos ha demostrado la ciencia hoy que muchos resultados sagrados se han conducido por "falsacionismos" metodológicos, siendo todavía esos resultados válidos para nosotros?

Dada esta situación, las tesis rupturistas son percibidas en una posición verdaderamente crítica, ontológicamente crítica, respecto a la visión del pasado: si esta crisis de la actualidad tiene visos de ser una imagen de crisis definitiva y se plantea como objeto de nuestra reflexión, nos tendremos que preguntar qué habremos de hacer para que la cita de la memoria no sea nostálgica y sí operativamente idealista respecto a nuestras pretensiones de transformación. La actitud ética correspondiente será, pues, la ironía, no el escepticismo, pues la ironía tiene consustancialmente abierta la espita de la ilusión de la creación, sirve como marco abierto para recomponer la noción de lo nuevo. El escepticismo no puede hacerlo porque sitúa las posibilidades de cambio fuera de su identidad. No obstante, las

cosas tampoco se muestran tan definidas, pues en realidad, lo que todos nos preguntamos no deja de tener un tono obligadamente escéptico; esto es, como Vattimo clarificadoramente expone en "El fin de la modernidad": "Si la modernidad se define como la época de la superación, de la novedad que envejece y es sustituida inmediatamente por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que desalienta toda creatividad al mismo tiempo que la exige y la impone como única forma de vida... si ello es así, entonces no se podrá salir de la modernidad pensando en superarla".

Visto entonces lo que separa a ambas argumentaciones, podemos preguntarnos cuáles son los caracteres de la interacción entre arte y práctica artística. De esta manera conseguiremos un primer plano de la condición congelada, que por distintas razones se da en los dos.

En la actualidad ya no hablamos de Ciencia, sino de tecnología, no de Naturaleza sino de ecosistemas, no de Historia sino de microhistorias. Un crítico "muy" americano comentaba recientemente: "La Estética es sólo un juego para amantes del arte. La crítica es el gran juego, la partida importante". O sea, ya no hay Estética sino sólo crítica. Ciertamente, esta opinión enfoca el problema en un punto muy medido respecto a la naturaleza que pueda tener una probable salida a la crisis; es decir, ¿ha de venir la reflexión desde el sistema Arte, con mayúsculas, o por el contrario desde una óptica ética de la práctica del arte?

Hans-Georg Gadamer nos dice, en "La actualidad de lo bello" (fíjense que utiliza una categoría maximalista como la de belleza), que el arte sirve como soporte fundacional de la práctica del arte. El arte como fenómeno compartido por la humanidad, al menos en Occidente, proyecta su experiencia transhistórica en el fondo de nuestro ser contemporáneo. El arte, como fenómeno, se presentaría como el icono orgánico máximo de la transformación sensible del mundo. Pero como icono que es, está

"naturalizado", ha acogido una condición supra-crítica por la cual proporciona estabilidad. En 1969 Joseph Kossuth, en "El arte después de la filosofía", realizó una valoración sobre la relación entre la crítica y el artista que bien podemos aquí correlacionar con nuestra querrela entre el arte y sus prácticas: "A causa del cientifismo de la modernidad, el crítico y el historiador de arte han mantenido una posición externa a la praxis (...) pero actuando así, han transformado la cultura en naturaleza". Podríamos decir que el arte ha sido visto como algo natural sobre lo que se debía reflexionar artificialmente desde la crítica o desde la práctica artística. Aún más, el arte como territorio de valores ha sido visto como un marco dado de referencia sobre el que, como sombras, se verificaban las obras de arte, y no al revés.

Ésta sería, a grandes rasgos, la concepción que la tesis continuista ha venido promoviendo. El arte como sistema ha sido adoptado como una ley de acceso al conocimiento, en vez de haberse visto a través de una crítica de las fracturas que las obras de arte suscitaban. Si el arte es natural y consustancial a toda la cultura, se preguntan algunos, tendremos razón en criticar la obra bajo términos de verdad. Claro que una verdad que cumpla los requisitos para jugar en el sistema arte. Kant ya percibió el peligro de esa consideración cuando señaló, en la "Crítica del juicio", que "lo bello no es un juicio sino una crítica".

Herbert Marcuse (sí, Marcuse existía), y más tarde Peter Bürger han analizado la dicotomía que entre arte y práctica artística se ha producido en la sociedad burguesa industrial. Marcuse ya decía que el arte no era más que una ecología de valores como humanidad, amistad, verdad, solidaridad... El arte asume las necesidades de satisfacción imposibles de conseguir en la vida; además, "en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad de las presión de las fuerzas que pretenden su transformación". El arte sería un sistema de conservación categórica que serviría como estímulo positivista para que la crítica de la práctica artística no pudiera dañar la naturaleza intrínseca del

fenómeno arte, resguardando su atalaya icónica.

Peter Bürger llevaría esas conclusiones un paso más adelante y confirmaría que el fenómeno arte no era tan sólo un moralista sistema ecologista, sino que a su vez habría establecido unos mecanismos para imposibilitar que la reflexión ético-crítica de la obra de arte llegara a introducirse en el sistema; habría creado una institución para legitimar, a través de la misma gerencia, su papel garante dentro de la cultura.

Así pues, sería verosímil afirmar que el arte hoy, como fenómeno estructural, tiene forma de monumento, naturalizado y por tanto convertido en falso espejo de las miradas que se posan sobre él. El arte como crítica de la realidad ya no se encontraría circunscrito a esa Columna de Trajano, congelada y legitimadora de los intereses globalistas, sino que se habría traspasado, en forma de cubitos de hielo, a los diferentes cócteles que las obras de arte representan, huérfanas, autónomas. ¿No sería, pues, el arte hoy un refugio de categorías históricas, cuando la práctica del arte es precisamente una reunión de memoria que ya no está organizada, ni normalizada ni jerarquizada? La obra de arte ya no tiene plataforma, es nómada, puro signo (o lugar de paso para la muerte necesaria de la materialidad, que diría Derrida), pura escritura, pura ruina, puro fragmento que sólo se corresponde a sí mismo.

Las tesis continuistas, por tanto, entienden que las ruinas del mundo se deben al deseo del hombre de superarse evolutivamente, por lo que éstas se presentarían como símbolos, como trazos de esa ampliación del Arte con mayúsculas. Por su parte, una concepción fragmentaria o criticista ve las ruinas como alegorías propias de la fragmentación del curso de la historia, como imágenes autónomas de una realidad en constante voluntad de cambio. Veremos como será Schlegel quien formulará una primera reflexión sobre la caracterización de una práctica artística basada en la memoria que no suponga un plegamiento a ésta. Schlegel abre el proyecto teórico, no del arte sino en el arte, en el objeto de arte, en el fragmento, abre las puertas

para considerar el arte en la especificidad de sus formalizaciones, en los mismos signos, signos que se resuelven en la paradójica y contradictoria relación con ese sistema de simulación llamado arte.

Por consiguiente, se va a hacer preciso acercarnos, antes de entrar en el fragmento y en su disección e interpretaciones, a la propia imagen del artista como foro y foco de la práctica artística fragmentaria, pues será él o ella misma quien a modo de pequeño demonio de Maxwell organice la distribución y reordenamiento de la memoria en la obra de arte. Nos será más fácil ver así cómo el nacimiento y reactualizaciones de una teoría fragmentaria en el arte lleva intrínsecamente la propuesta de un artista consciente de su propia ruptura.

El o la artista contemporánea es un sujeto atado a una serie de circunstancias históricas o sociales: imposibilidad de reencontrar el camino de lo nuevo en tanto en cuanto supone una ruptura de códigos pre-establecidos; imposibilidad de canalizar una universalización en su discurso, es decir, no tiene pretensión de validez universal; apropiación de los propósitos tradicionales del arte por otros modelos de conformación objetual y comunicativa; en definitiva, el agotamiento de la noción de creación, lo que en absoluto supone el holocausto sino más bien una catástrofe, en su sentido estrictamente etimológico, es decir, la caída de los muros. En aras a poder operar con cierta fluidez, propondría la figura del selector sensible, un personaje que a medida que deconstruye críticamente su anquilosamiento como creador tradicional, va construyendo marcas de trabajo para formular coherentemente una nueva reflexión de lo nuevo. Así, casi podríamos utilizar la noción que Schlegel ya usara de "interesante" más que de nuevo, -término cuyo correlativo podríamos encontrarlo en el concepto de "chance" propuesto por Vattimo-, conscientes del carácter de proyectualidad que una teoría fragmentaria tiene.

No es extraño ver hoy muchas obras de arte con citas del pasado y del

propio presente, en este último caso recogiendo y presentando los mecanismos audiovisuales que nos hacen un presente virtual, tan rápido que ya es pasado. Quede claro que aquí no nos interesan aquellas obras que suponen retomar la memoria para huir del miedo al laberinto. No nos interesan aquellos trabajos que usan de las ruinas de la cultura para hacer un jardín de formas arqueológicas que estabilicen la conducta y den paz y sosiego al espíritu. Prefiero hablar de la ilusión por saltar las formidables fallas que nuestro territorio mental nos presenta. Nuestra investigación se centra pues en las obras de arte que usan de la memoria para transgredir un presente que se sabe memorístico, un presente que se sabe más presente que nunca dada su incontestable capacidad de elegir cosas.

Como decíamos, durante los últimos años la recuperación crítica de citas pasadas es una constante en la práctica artística: apropiaciones críticas, deconstructivas, recuperaciones de movimientos pasados considerados inacabados, construcciones literarias o cinematográficas en las que no hay ni un solo elemento formal original. Una de las prácticas, quizás más interesantes, y que ha sido analizada recientemente por José Luis Brea, es la cita de los propios hechos artísticos, incorporándolos a las obras, algo que en cierta medida viene caracterizándose durante los últimos 40 años, y que responde en buena parte a lo que comentábamos de un arte concebido en términos de "naturalidad", lo que provocará en muchos artistas la necesidad de re-inventarlo en un esquema puramente artificioso, como se puede percibir en la obra de Rauschenberg y del Pop en general. Hoy, sin embargo, la re-invenición parece estar sujeta a la revisión del carácter de la articulación que se da en la presentación de lo conocido.

Por su parte, además, esa reordenación distópica de la memoria, que puede ser tanto física como ética, sólo tiene sentido en referencia a una concepción de la reflexión que sea en sí misma fragmentaria, capaz de resolver en su seno la propia idea de una cultura no sistemática sino plena de segmentos verticales. Si hablamos de una cultura fragmentaria y de que

los signos del pasado ya están desligados de la historia, también habremos de echar una ojeada sobre la conciencia que de alguna manera la venga a organizar. Una conciencia que no eche a correr hacia atrás –adelante, desde luego, no puede, o no sabe que puede– sino que disponga de su tiempo simultáneo para darle, si quiere, historicidad a la obra o ninguna en absoluto.

Ciertamente, la relación que se establece entre una teoría fragmentaria de la cultura y la situación del artista en ella no es exclusiva de nuestros días. Como ya hemos indicado, la revisión de algunos postulados románticos, definidos iluminadamente por Schlegel y renovados en nuestro siglo por Walter Benjamin, ha alumbrado muy positivamente el recorrido de nuestra modernidad, mostrando a ésta no como un "todo" roto, sino como una ruptura sistemática, al menos desde el siglo XVII. Cito a Asensi: "La teoría reflexiva del arte se asienta en la ruptura con el carácter representativo del arte; el enunciado se vuelve discontinuo, se rompe al presentar sus debilidades, al acabar con la ilusión poética". Fin del carácter representativo del arte, y de sus formas simbólicas como significantes que se refieren a algo fuera de sí; enunciado discontinuo, como forma propia de exposición artística y fin de la ilusión poética o agotamiento del modelo creativo tradicional. En resumen, los tres puntos que nos interesan.

Schlegel, de quien extrae Asensi esta conclusión, argumentó precisamente una teoría crítica del arte como arma para arremeter contra la pureza y autenticidad del discurso clásico; se trataba de hacer que el "Todo" se pusiera en total movimiento, para ir interrumpiéndolo. No era un ataque frontal, sino una argucia sutil para que el propio sistema revelara sus propias fragilidades. El fragmento, para Schlegel, anunciaba la ausencia de la obra o, como nos recuerda Asensi de boca de Blanchot: "Se trata de la obra de la ausencia de la obra, (...) una afirmación sin duración, una libertad sin realización". El fragmento como elemento de composición y el fragmento

como concepto de trabajo no estaba sometido a un sistema superior que lo ordenara; el fragmento era, y punto. El fragmento, pues, compromete profundamente al artista, pues la ilusión poética de vocación universal desaparece de un plumazo. Dice Asensi, desde una óptica muy de Deleuze: "El fragmento mezcla los materiales y los asuntos, pero también los sujetos que escriben, de manera que no es posible detectar un punto de origen determinado". El propio artista es también un fragmento más, y desde una perspectiva jerárquica éste se confunde en la marabunta. Sólo le distingue la voluntad de hacer, y sobre todo la ironía.

Walter Benjamin, en "El concepto de crítica en el Romanticismo Alemán", un soberano trabajo sobre Schlegel, señala que el "medium" conceptual de la teoría reflexiva del arte es la ironía; la agudeza de Gracián, o el "witz" de la Escuela de Jena; la capacidad de descubrir que aun habiendo todas las piezas del "puzzle" éste no se puede montar. Esa ironía, como forma de la paradoja, esa "clara conciencia de la eterna agilidad, de la plenitud infinita del caos" que Schlegel planteara, se define a través del "hallazgo conseguido en la confusión de un caos heterogéneo, en relaciones nuevas, inéditas, que no llegan nunca a un estado de fusión y cuya diferencia permanece siempre explícita". Esa ironía permite la perduración de un estado caótico al trabajar desde la misma dislocación fragmentaria.

El fragmento, al no estar ligado a una exterioridad ajena a él, al no tener que dar cuentas a nada, cobra una inmensa objetivación pero lógicamente al precio de convertirse en ruina, en puro signo invertebrado, que se presenta libre de significación externa para poder ser apropiado. Sin embargo, este signo revisitado por la ética irónica proviene del espíritu del arte, no de la voluntad del poeta. Omar Calabrese, en "La Era neobarroca", ha insistido en ello: "Desde un punto de vista discursivo, la operación de la ruptura se ha introducido en un discurso histórico (...) El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción del

sujeto". De ahí, la visión del artista contemporáneo como un sujeto "falto de ilusión poética", incapaz de dar salida comunicativa a una auténtica recreación sensible del yo. Adorno ya señaló que cuando, a través de la subjetividad, las convenciones saltan en pedazos, en astillas, la retórica liberada de esos signos sólo puede hablar por sí misma.

Massimo Cacciari, en "Drama y Duelo", recoge la siguiente reflexión de Lajos Fülep: "Cuando la memoria asume un papel verdaderamente formativo en la obra, la actividad de la intuición desaparece. La 'intuición de la memoria' es un juego de palabras, sólo lo que vive aquí-y-ahora ante mí es intuible. La memoria aspira infinitamente a llegar a ser intuición sin conseguirlo nunca, excava en el pasado, busca imágenes plenas, aporta pruebas y hechos, pero en ellas los días de juventud aparecerán siempre en el tempo de una marcha fúnebre".

Un arte basado en la memoria y conformado por la apropiación de signos proviene del espíritu del arte y no del artista. Éste aparece relegado a tener que ser un nuevo significado aplicado a un antiguo signo. Esa es la razón por la que Calabrese dice que el fragmento sólo cobra cuerpo en la vista del espectador. Aquí sí que es importante valorar en su justa medida las aportaciones que la Escuela Hermenéutica, es decir interpretativa, ha hecho del objeto de arte. Heidegger en su momento y más adelante Gadamer y otros, han señalado que la obra de arte tiene una duración más allá del acto creativo; tiene una duración en el tiempo del espectador dada la categoría de repetibilidad que la obra contemporánea tiene y que es su único "habitat" pues, aunque Gadamer no lo diga, el signo formal siempre es el mismo aunque no le corresponda ningún contenido específico. Así, el aura, sabedora del fin de la intuición poética, se ha desplazado un paso más allá y afecta ya directamente a la recepción, hasta el punto que, por ejemplo, en "La Rosa Púrpura del Cairo", la protagonista, que ha visto la película 10 veces, al final es capaz de crear ella misma.

¿Qué quiere decir todo esto? Simplemente que al creador se le hace muy difícil ya sustraerse a ser un signo más de la conformación de la obra de arte, ya que el tempo de esa obra se resuelve definitivamente en el propio espectador, quien ve al artista sólo como un dato más de la creación, de la misma manera que el autor también percibe ya al espectador, no como un horizonte presente, sino como un color más de la paleta. Por consiguiente, cobra así una nueva dimensión lo que Peter Bürger ya apuntara: "En lo concerniente al efecto social de la obra, éste ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del status de su productor". Añadiré de paso que ante esta flagrante verdad, aún no me explico que haya artistas que digan que lo únicamente importante es hacer obra.

Quizás muchos y muchas de Vds. se preguntarán entonces qué pinta el artista. Lo que pinta, a mi modo de ver, es la capacidad de ofrecer en la mediación comunicativa de los signos, aquel elemento de reflexión, llamémosle voluntad, que exhibe esos mismos signos dispersos. Tendría la capacidad de mostrar que es posible apropiarse de la ruptura del mundo a través de un ejercicio individual, conformativo en su propia vida y sobre todo, y quizás lo más importante, consciente de que ha dejado unos signos de lado para quedarse con otros. Y es precisamente el saber eso lo que le permite ser más espectador que nadie, pues al no reflejarse en ningún sistema es capaz de valorar más agudamente los métodos de los demás y conseguir así, quizás, una reflexión colectiva.

Sigamos, sin embargo, por un momento, con la reflexión sobre el fragmento, lo que nos ayudará a entender mejor cómo el artista de hoy organiza su relación con la memoria. Desde hace algunos años, una nueva línea reflexiva ha irrumpido en la palestra crítica para, de alguna forma, ofrecer una relectura de las argumentaciones continuista y rupturista. Hablamos de figuras (algunas recientemente reunidas bajo el nombre de "neobarrocas") como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Omar Calabrese, Massimo

Cacciari, el mismo Peter Bürger, Douglas Crimp o José Luis Brea en la crítica artística española, siempre con la sombra de Benjamin en la pared. No vamos a entrar en muchos de los postulados que han originado –que quizás podrían resumirse en una frase que aparece en la introducción del último libro de Brea, "Nuevas estrategias alegóricas"; esto es, que la característica propia del Barroco es la infinitud del sistema, el retorno por sistema, por espontaneidad del sistema–; como digo, estamos obligados a centrarnos en el aspecto que más nos atañe esta tarde. Nos referimos a la polémica entre símbolo y alegoría, en referencia al carácter del fragmento. Según sea considerado de una forma u otra, las lecturas variarán enormemente.

El símbolo es aquel signo que remite a una exterioridad ajena a él. Un corazón rojo simboliza el amor, por ejemplo, por lo que el signo no es autónomo sino que está inscrito en un sistema codificado. El símbolo pertenece a un todo que lo legitima y que le permite ser fiel siempre a sí mismo. No es extraño, por tanto, que las tesis continuistas adopten el símbolo como máxima expresión del fragmento: 1) porque el símbolo no puede criticar el sistema de representación, y 2) porque, y cito a Gadamer, "el símbolo permite, a quien se relaciona con él, la introducción en un sistema entero, aunque sea en fase proyectiva"; es decir, el símbolo, como imagen de lo existente, se legitima por su propia existencia, algo que será fuertemente criticado por Vattimo, consciente de los peligros de plantear el debate bajo una conciencia común de corte kantiano.

La alegoría, por su parte, se define en los términos que Benjamin ya diera en "El origen del drama barroco alemán": "La alegoría es la réplica de la ideas, [en contra de la identidad que se da en el símbolo] una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir". Lo alegórico despoja al signo de su función, establece un vacío en el signo y lo presenta libre para su fluir, incluso para pornográficos manoseos. La alegoría es una ruina que vaga esperando que alguien tenga a bien ofrecerle un contrato de contenido. Un

contrato temporal, pues el signo sigue siendo libre. Dice Peter Bürger, citando a Benjamin, que "cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. De esta manera, se encuentra ante el artista alegórico, destinado a él para gracia y desgracia; es decir, el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda la alegoría".

La alegoría es dialéctica frente al símbolo, pues establece una crítica entre el signo y el contenido que se le imbuye. El resultado siempre será crítico respecto al momento histórico en que éste es apropiado. Además, la alegoría es política, un juego político, pues, cito a Cacciari, "el fondo libera sus propios signos, sus propias escrituras –sus dialectos– contra el Lenguaje del símbolo". El mundo alegórico no sería por tanto dominable sino sólo conciliable, por lo que sería siempre un juego.

¿Qué primer resultado podemos aventurar de estas descripciones? En primer lugar que, para que la representación de elementos pasados sea funcional en una pretensión crítica, habrían de ser forzosamente alegóricos, puesto que el artista desea enfrentarse a una cita del pasado que no lleve consigo el lastre mismo del pasado sino que le proporcione el medio para expresar lo que desea. La alegoría permitiría al artista tener un marco utópico de construcción, o mejor de reconstrucción, pues le da la excusa para comenzar a marcarse criterios de selección personales. En segundo lugar, la concepción alegórica del mundo permitiría no pensar el mundo sino en el mundo, participando así de una plausible praxis crítica lejos de un simple teorizar. Y en tercer lugar, el propio Benjamin nos lo dice: "Las alegorías son el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el reino de las cosas".

No obstante, ¿cómo ha llegado a presentarse el pasado de esta forma ante nosotros? ¿Cuáles son los mecanismos por los cuales el artista

contemporáneo interpreta esos signos de antaño? Calabrese intenta exponer una respuesta: "El desplazamiento que se da en la alegoría tiene un carácter de deriva, no ya del significado, sino de la misma historia". Ante la utopía de antes, la distopía actual ha asumido una relación con la historia desde la virtualidad, la improbabilidad, la subjetividad. El pasado se haría fruto de la ficción. Así, el fragmento se haría una especie de material desarqueologizado, alegorizado, que conservando su forma estaría siempre a la espera de la ocasión, de la estrategia. Insiste Calabrese: "Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho se anula su efecto, y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros la operación es posible". Sin embargo, Calabrese también huele el peligro y lo ve en aquellas obras que tienen un carácter "antológico", compilatorio, "pues la extracción de fragmentos de sus contextos de pertenencia pasa a recomponerse eventualmente en un marco de variedad o de multiplicidad", en un marco turístico, diríamos nosotros.

En el fondo, lo que estaría ocurriendo, vistas estas situaciones frente a la historia, es la producción de monólogos. Ambos extremos de la recepción, el selector y lo seleccionado, se mostrarían el uno al otro desposeídos de plataforma, de significado preciso, por lo que la ironía que pueda desplegar el artista hacia el objeto se revela esencial para activar los mecanismos de la comunicación. Esa ironía no queda disuelta en el fragmento, ni tampoco reivifica una nueva síntesis extática, como si de una Santa Teresa de Bernini se tratara, sino que, como dice Cacciari, "capta del fragmento, del acontecer mismo que irrumpe en la memoria y que la memoria cita y comenta, lo auténtico, lo propio", que no es otra propiedad que la de su propio tempo. La Historia así quedaría desprovista de su canon mismo, del carácter evolutivo de la misma, y aparecería como un cúmulo de signos. Es paradigmática aquí la frase de Todorov: "En lugar de redescubrir el pasado, lo construyo. Para hacer inteligible el pasado he de construirlo. No puedo

defenderme diciendo que no agregaré a esos textos nada que ya no esté en ellos; elijo, y con ello basta".

Sin embargo, alguien podría pensar que esa historia libre de ataduras y conformada por infinitos pedazos volátiles, al negar su historicidad en el presente se haya acabado. En mi opinión, eso no es así: la verdadera transformación del sentido de la historia viene porque la evolución normativa se ha traspasado a una evolución asistemática dependiente del objetivo por el que se rige la retrospectiva. Es como si la historia se hubiera decidido a emprender la carrera teatral, basándose en la imprevisibilidad de sus personajes. Cito a Benjamin: "La palabra historia está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el Drama, está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina, la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena"; algo que Nietzsche ya percibió cuando se refería al epigonismo, al exceso de conciencia histórica que ya el actor de finales del siglo XIX enfrentaba. Nietzsche compara un depósito de trajes teatrales, como ha indicado Vattimo, con el "jardín de la historia", en el cual el hombre del siglo pasado se embrolla sin encontrar ninguna entidad fuerte pues sólo tiene a su disposición máscaras. Máscaras desprotegidas que Flaubert irónicamente haría recorrer a los jubilados Bouvard y Pecuchet.

Se ruina el pasado, proponiendo una cultura dislocada en el individuo. El peligro que se corre es construirse jardines de ruinas, como en el siglo XVIII, con lo que eso supone de estabilización horizontal de emociones.

Hemos dicho, y con esto ya entramos en el último tramo de la caverna, que la forma de interacción entre artista y objeto histórico es la del monólogo. Durante los últimos años, el monólogo ha sido prácticamente la piedra de toque angular de la mayoría de las reflexiones críticas, muchas veces sólo en busca de hacer tragar lo intragable. Pero de aquí surge una

cuestión capital para juzgar las reales posibilidades que aquél tiene de desplegar sus potenciales armas críticas: el monólogo intensifica que la idea de crítica, entendida no como categoría sino como finalidad, se desvanezca en la crítica como dato. Supongo que aquí Habbermas estaría de acuerdo con nosotros, o Peter Bürger: "Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras sino que va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad". Pero si, en la actualidad, como ya hemos intentado ver, ese Arte como sistema es un inamovible monstruo congelado, jugar con él supone no poder ni descongelarlo ni esperar que nada pueda ser cambiado. El objetivo de la transformación de la sociedad se habría diluido porque utilizamos los mecanismos que nos han dejado pero no podemos ir tirando más arriba, hacia el enorme tormo de hielo.

De ahí la importancia de criticar los mecanismos, de valorarlos. De ahí, en parte, que las obras de arte actuales sólo sean, porque sólo pueden ser así, métodos, vías de expresión, y difícilmente puedan prefijar objetivos definitivos. "La alegoría es la exposición de los signos, pues ya no sabe remontar los signos del Logos", ha escrito Massimo Cacciari. Y continúa: "La cita de la memoria no abstrae, no sublima, sino que ve el lugar común en su propia dimensión, es decir, como lugar. La composición da lugar a las citas de la memoria; se producen en la composición, en el sentido del acontecimiento: lo propio del fenómeno absolutamente individual y concreto, por mucho que la distancia de la memoria pueda excavarlo; tiene lugar en la composición que no tiene la fuerza de intuirlo, pero que puede al menos recordarlo, reconducirlo al centro, hacer de él su propio metro".

La composición y el proceso son las categorías intrínsecas de la obra de arte de hoy. El actual carácter del arte es formalista, pero no porque abunde en una forma autónoma sino porque abunda en una formación autónoma, en una reconstrucción personal a partir de una crítica de la

convención. En este sentido, se nos presenta absolutamente revelador, y aunque sólo lo citemos de paso, ya que por sí mismo supondría un exhaustivo análisis, el ensayo que Adorno escribiera en 1937 sobre "El estilo de madurez en Beethoven", en el que el pensador alemán diseccionaba con su fino bisturí el carácter fragmentario que a la luz de la subjetividad alegórica adoptan las formas de la memoria. La novedad hoy se reduce (o se amplía, según se mire) a conseguir la aplicación más perfecta de ese método como signo teórico. Una aplicación cuyo carácter en este caso no está muy alejado de lo que Gadamer comentaba en "Verdad y Método": "Lo verosímil, lo evidente (la presentación de la forma, diríamos nosotros) pertenecen a una serie de conceptos que reivindican una legitimidad propia frente a la verdad y la certeza de lo que está demostrando y es sabido". El arte conceptual ya nos mostró parte de todo esto; incluso la autonomía de sus signos se ha revelado con posterioridad perfectamente funcional siendo recuperada por la generación posterior.

Podríamos hablar mucho del conceptual, quizás en otra ocasión, pero sí podemos observar ahora algunos artistas con una evidente intención política: Alfredo Jaar, Jeff Wall, Ian Wallace, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Stephan Wodizcko, etc. En sus obras lo que prima es la creación de un modelo de presentación que sea sugestivamente contemporáneo para así canalizar la carga crítica. Pero esa carga es percibida como un signo más de la configuración de la obra, no puede enhebrar situaciones prolongadas de choque, sino de referencia. Así pues, las brillantes elaboraciones del canadiense Jeff Wall podrían abrir los sedientos ojos de más de un publicista, como irónicamente ha señalado un conocido de todos nosotros, Jeffrey Swartz. Es más, en muchos casos el elemento social o de denuncia se ha hecho categoría fragmentaria de la obra, porque existe un cierto complejo de culpabilidad por los propios desmanes del arte. Se pueden ver bastantes obras políticas que sólo quieren redimir sus penas, en vez de hablar de problemas más compartidos. Pero, ¡claro que el o la artista con voluntad

política tienen una intención y un objetivo!; sin embargo nos enfrentamos a lo que hemos dicho respecto a que el efecto social de una obra ya no depende de la conciencia del artista sino del estatuto del productor.

En fin, la crítica como dato, como ruina voladora susceptible de incorporarse; la obra como proceso de mediación de esos datos (Joseph Kossuth acaba de realizar una exposición en el Museo de Brooklyn en la que se dedica a ordenar obras de arte históricas y contemporáneas, presentándolas en tanto que método, a modo de exposición, deseosa de mostrar el "falsacionismo" de lo que se ha entendido como cultura). Por su parte, un artista como Hans Haacke suscita una reflexión paralela a esta cuestión de la crítica como dato. Él hace uso del símbolo explícito para hablar, no de las obras de arte, sino del Sistema Arte. Para criticar un sistema congelado que, según afirma el poder, funciona por su misma experiencia, Haacke plantea el arma del mismo objeto simbólico que era y es defendido por el sistema. Usa de lo simbólico, aquello que es y que representa a algo que está fuera de sí a manera de hornillo descongelador, pues los hechos sociales tienen una condición plural y comunitaria que los hace parecer símbolos de la apropiación que de éstos hace el poder. Pero Haacke tampoco niega el carácter alegórico del desplazamiento que se da en una sala de arte. Haacke nos plantea la posibilidad, aún por explorar en toda su dimensión, de construir crítica en la obra de arte introduciendo conceptos simbólicos dentro de los signos adoptados alegóricamente. Quizás no sería mala idea del todo alegorizar los mismos símbolos congelados del poder para que éstos queden como helados que ya no tienen cucurucho. Así, quien quisiera comer la bola helada estaría obligado siempre a llevar un pañuelo para no mancharse. Es más, así también podríamos observar las ridículas formas de comer que llegan a tener quienes se dedican a conservar el sistema Arte. Los demás, por nuestra parte, estaríamos encantados de tener infinidad de cucuruchos que rellenar.

