
Parálisis (paralipomena)

Javier García Montes

«**P**rometo no volver a hacer arte jamás» (*I promise never to make art again*). Entre octubre y noviembre de 2002 los visitantes de la galería Pierogi, en Brooklyn, Nueva York, recibían en la entrada una tarjeta blanca con esa frase impresa. Bajo ella, una línea de puntos y una indicación: «Firme aquí» (*you sign here*). Valía la pena hacerlo, porque a cambio se recibía una bula que concedía el indulto por todo el mal arte que uno hubiese perpetrado a lo largo de su vida. El/los artistas eran Bob y Roberta Smith, seudónimo –los dos– del británico Patrick Brill. Llevan ya tiempo cultivando un arte conceptual irreverente e ingenioso, irónico y centrado hasta el paroxismo en la propia tradición artística occidental. Como un Pessoa conceptual Brill se aplica a la creación de heterónimos artísticos, y estos hermanos Smith son de los más jugosos (hay que decir que uno de los críticos del *New York Times* se llama precisamente Bob Smith, con lo que se induce continuamente a error a público y lectores). El acontecimiento celebrado en Pierogi

recibía el nombre de «La amnistía del arte» (*Art Amnesty*). A la puerta de la galería se situaba un contenedor de basura donde los artistas podían arrojar sus obras de gran formato, y en el propio establecimiento recogían y destruían gustosos herramientas de trabajo (pinceles, martillos, cinceles, ordenadores portátiles, videocámaras) y obras pequeñas. La cosa, en conjunto, tiene su gracia, pero tal vez no pasa de chascarrillo ingenioso, quizá hasta un poco demasiado ingenioso: cansino. A lo mejor ustedes, como yo, prefieren quedarse con el inicio del chiste, porque suele pasar que el desenlace no esté a la altura del planteamiento (y eso Freud lo sabía muy bien: la tensión irresuelta o resuelta en falso era, según él, la clave de la comicidad de los chistes). Quedémonos por eso con la imagen de partida: *Prometo no volver a hacer Arte*. ¿Es realmente posible prometer algo así?

Quizá, en estos tiempos, no. Y no porque la febril actividad artística que se registra (crece día a día en todo el mundo el número de licenciados en Bellas Artes, el de becas, el de museos y fundaciones dedicados al arte contemporáneo, el de eventos internacionales y ferias) incite a la creatividad compulsiva, adictiva hasta el punto de hacer impensable el renunciar a ella. No. Pero sucede que de un tiempo a esta parte se alzan cada vez más voces proclamando que ARTE, lo que se dice ARTE, ya no se hace, ni es posible hacerlo. Y prometer abstenerse de realizar lo imposible es un gesto superfluo como pocos. En ese sentido resulta extremadamente interesante la propuesta de Bob y Roberta Smith. Empuja a plantearse una serie de preguntas con sustancia. Si ya no hay Arte, ¿a qué se dedican todos esos estudiantes, becarios, museos, ferias y demás? Si admitimos que realmente el Arte con mayúsculas, el que tradicionalmente se ha cultivado en Occidente hasta la quiebra de la modernidad allá por los sesenta, ha acabado o ha quedado paralizado, se hace cada vez más necesaria una reflexión en torno al fenómeno creativo que ha ocupado su lugar, y hasta, en su caso, un



Bob & Roberta Smith, *Art Amnesty* (2002).

intento de definición. Esa definición, está de más decirlo, queda más allá del propósito de estas páginas. Y casi me atrevería a decir que más allá del propósito de este monográfico. Quizá aún deba pasar un tiempo que permita obtener la perspectiva necesaria para enunciarla. No toda meditación es siempre posible: la *summa* del arte actual quizá deba aún esperar a ver la luz... Lo malo es que para cuando lo haga quizá sea ya la *summa* del arte pasado, dirá alguno. O no: alguna ventaja había de tener esta parálisis postmoderna, en la que todo bulle y nada cambia.

Por lo pronto, a la espera de las *verdades* conviene no perder de vista los *hechos*. Y no confundir unos y otras, desde luego. Los que aquí han colaborado no sólo están en contacto directo, a pie de trincheras, con esos hechos artísticos que acaecen incansablemente. Les sobran méritos, además, para dilucidar lo que en ellos puede haber de revelador y de sustantivo para la reflexión. Los nuevos medios y técnicas artísticas, los grandes eventos internacionales, las tendencias en el ámbito anglosajón, la nueva teoría de las artes

son otros tantos puntos de apoyo necesarios para la adquisición de una visión general que cale en ese fenómeno proteico, escurridizo y fascinante que son las artes de hoy.

La pereza mental, la inercia o la ceguera interesada hacen que muchos, incluso hoy, nieguen el cambio radical que ha sufrido el arte actual respecto al del pasado. Para ellos, todo viene a ser consoladoramente lo mismo, idéntico pájaro con distintas plumas: los mecenas del Renacimiento simplemente han sido sustituidos por las grandes compañías, las galerías de los papas por los Guggenheim globales, las almonedas reales por la Feria de Basilea, Rembrandt por Rothko, o por Roberta Smith, Julio II por Saatchi. Nada menos cierto. Pero es verdad que la conciencia de la ruptura del Arte, del bote salvavidas que nos gustaría creer seguro en estos tiempos, fuerza una mirada atroz sobre la ruptura del mundo que muchos prefieren ahorrarse. Cierta academicidad de la postmodernidad, de un optimismo banal y tontuelo, representa muy bien ese continuo emboscado tras la novedad formal. Impone una dictadura del gusto en la que se exalta la disidencia (*una* disidencia) al tiempo que se ignora a quien disiente de la disidencia (a quien no utiliza los materiales y medios *correctos*, por ejemplo, a quien no trata los temas de moda, a quien, en fin, no maneja con destreza los códigos mandarines y fetichistas que a veces parecen bastar para el simulacro creativo tan frecuente en el arte actual). El entramado artístico resultante de esto finge (incluso ante sí mismo) suscitar disparidades, estimular las opciones divergentes, adoptar el multiculturalismo como estandarte. Pero se huele, implícito, previo, pesante, un acuerdo tácito en cuanto a los límites del desacuerdo.

Existe también la posibilidad contraria (pero igualmente banalizadora), la de la nostalgia: no sólo nada es lo mismo que antaño, sino que nada volverá a ser lo mismo. Donde esté Rembrandt, que se quite Rothko; o donde esté Rothko, que se quite Roberta Smith. Con la lucidez que le caracteriza, algo habló del asunto en estas pá-

ginas Ángel González el año pasado: la tentación de la nostalgia es, hay que reconocerlo, muy fuerte; pero basta un poco de querencia por la verdad para que sea imposible caer en ella. Pase lo que pase, que no nos pille como al avestruz, con la cabeza bajo tierra. O bajo tierra del todo: en septiembre de 2002, el suplemento cultural de *The Times* publicaba una crítica acerba de la Documenta de Kassel enviada por Waldemar Januszczak, un señalado crítico de deriva cada vez más conservadora y sensacionalista (conservadurismo y sensacionalismo son en estos tiempos cosas muy similares). En ella proclamaba, orgulloso, que ni siquiera se había dignado visitar los pabellones de exposición de la ciudad alemana; no le hacía falta hacerlo para saber que no iba a encontrar allí más que aburridas películas de vídeo (?). En su lugar se había ido a las cuevas de Niaux, en los Pirineos franceses, para contemplar sus pinturas rupestres prehistóricas. Prefería la oscuridad del subsuelo a la de las salas de proyección de vídeos de la Documenta, y se mostraba convencido de que en ellas aprendería mucho más acerca del Arte y de lo que lleva al ser humano a cultivarlo. Como *jeu d'esprit*, además de trabajoso, resulta cursi. Y su melancolía elegante, cargante. Pero la imagen final, el crítico que, de vuelta ya de todo, prefiere volver a enterrarse en las profundidades, como un grillo, esperando que pase el invierno del Arte, es poderosa. Poderosa como todo lo grotesco. Al igual que Januszczak, otros intelectuales sueltan rabotadas y ceden al deseo de refugiarse en el útero de Mamá Arte; de hacer en sentido figurado lo que Januszczak hizo literalmente: volver a la edad de las cavernas. Y los extremos se tocan. La nostalgia velada de los críticos más conservadores (pienso, por ejemplo, en el sofista estadounidense Hilton Kramer y sus prédicas desde *The New Criterion*), de los tardomarxistas y de los formalistas rezagados acaba por ser una y la misma.

Y a su vez todos ellos, sorprendentemente, acaban por encontrarse con la post-postmodernidad académica y oficial, el *estilo in-*

ternacional que parece dominar buena parte de los circuitos visibles del arte actual. En efecto, basta rascar un poco para descubrir en muchas de las políticas oficiales e iniciativas privadas relacionadas con la cultura y el arte una misma necesidad infantil de recolocar las artes polimórficas de hoy, al coste que sea, en el pedestal que en su día, hasta la quiebra de la modernidad, ocupó el Arte. Las obras de arte se vuelven intercambiables y ven anulada de ese modo su radical diferencia mutua. Cualquier razón de ser individual y previa se ve superada por otra uniformizadora y *a posteriori*, irresistible: la de saciar siquiera momentáneamente los apetitos de una industria cultural en perpetua necesidad de carburante. La cultura postmoderna institucionalizada –por progresista que se proclame– acaba por ralentizar, tanto como las visiones más reaccionarias, el libre juego de los fenómenos artísticos. El artista trabajará para entrar a formar parte de la «vida cultural» en que se convierte lo que nuestros antepasados llamaban Arte, y lo conseguirá si gusta al conservador o al comisario o al funcionario, quien a su vez se sentirá impulsado a olfatear las necesidades de las masas y a tratar de estimularlas o satisfacerlas. En este contexto, nada resulta más trágico que los lamentos de artistas como Daniel Buren acerca del creciente protagonismo de los profesionales del mundo del arte a la hora de mediar entre el artista y su público, porque ni el público ni el arte ni los artistas son ya lo que eran.

Nadie niega que el artista de hoy pueda crear, como predicaba Adorno, desde la ascesis y el retiro interior, desde la exigencia cuasimística, desde la firme creencia en una verdad personal (el crítico, desde luego, es quien *en ningún caso* debe trabajar así, desde su cueva de eremita, como Januszczak: el crítico debe pringarse y olisquear y mojar de todas las salsas). Nadie en sus cabales pretenderá que *todos* los artistas que hoy trabajan desparramados por el mundo sean esencialmente mercaderes o *public relations*. Pero sí es cierto que el fenómeno artístico en su conjunto, irremediable-

mente, inexorablemente, se ha convertido en mercancía. Incluso las propuestas más rabiosamente antimerchantes, los eventos festivos de Reclaim the Streets, las acciones brillantes de las Guerrilla Girls, las *performances* de cualquier casa okupa que se precie, al situarse explícitamente en contra del mercado, toman posición y se hacen automáticamente parte de él: la parte no rentable (al menos al principio; si visitan la estupenda página web de las Guerrilla Girls la encontrarán cuajada de pingües *copyrights*). El modo en que el conceptualismo de los setenta o las propuestas de artistas como Hans Haacke o Barbara Kruger fueron fagocitados a la postre, tras algunos remilgos iniciales, debería servir para algo a la hora de diseñar nuevas estrategias.

Si es que son posibles. En diciembre de 2002 abrió sus puertas en Miami Beach la primera edición invernal de la feria de arte moderno y contemporáneo de Basilea, la más importante del mundo en su género. Se daba a sí misma el nombre de «evento cultural», y hacía bien: lo único que verdaderamente la diferencia de los eventos culturales *de toda la vida*, de bienales como las de Venecia o São Paulo, de la Documenta de Kassel, es que las obras allí expuestas pueden comprarse *sur place*. Todas las demás consideraciones, desde esta perspectiva del fenómeno artístico como mercadería privilegiada del sistema tardocapitalista, pueden perfectamente ser obviadas. Por muy consciente de ellas que sea uno al hacerlo. Ferias, subastas, bienales, documentas y exposiciones en centros culturales de barrio son al cabo nodos y distribuidores (*intercambiadores*, por decirlo con la fea palabra de moda) que regulan por igual el tráfico de la mercancía.

Siguiendo con Basilea/Miami: entre las secciones en que se dividía la feria, encontrábamos una particularmente interesante. *Art Positions*, según el dossier de prensa, ofrecía «plataformas de presentación a bajo coste para jóvenes galerías punteras que no pueden permitirse participar en ferias internacionales». Estos espacios

baratos habían sido ideados por los arquitectos suizos Steinman & Schmid, y consistían en contenedores de los que utiliza la marina mercante reacondicionados para albergar las obras. El resultado final –todos aquellos prismas plateados en línea frente a la playa– era singularmente hermoso. Seguro que además resultaban relativamente baratos y razonablemente cómodos. Pero uno se pregunta si los suizos habían cultivado conscientemente la transparente metáfora que suponían. Ya no sólo las obras de arte, sino los artistas, las galerías, los galeristas, los críticos, los compradores, los periodistas, los curiosos, los logos de los patrocinadores: todo al *container*. Todo el mundo del arte empaquetado y listo para ser mercadeado. Particularmente adecuado para serlo, en realidad.

Así pues, conviene asumir de una vez por todas esa aparición como pura mercancía de la obra de arte contemporánea, que recibe su valor del mercado. Ya no será el objeto que remite a una dimensión metafísica, con pretensiones de cierta autoridad o responsabilidad moral y con carga trascendente como justificación de su existencia. El Arte con mayúscula se ha disgregado, en ésta época de progresiva consolidación de la democracia mercantil global, en multitud de pequeños fenómenos artísticos, en multitud de artes. Y conviene no confundir el primero con las segundas, Arte con artes, como bien señala, entre otros, Félix de Azúa. De todas las confusiones de nombres que están saliendo a relucir, quizá sea ésta la más peliaguda.

Aunque aún llevará su tiempo verla plenamente aceptada, supongamos ya asumida la parálisis del Arte, su desmembramiento en multitud de fenómenos hormigueantes. Hacerlo, como decíamos al principio, no supone, ni mucho menos, la parálisis de la reflexión artística. Una vez aceptada y reconocida, quedan aún muchas preguntas por plantear: el sistema de organización humana en que aparecen hoy las artes no es, ni mucho menos, cerrado. Extrae su fuerza, precisamente, de la capacidad continua de asimila-

ción y de autoperfeccionamiento, y su margen de incertidumbre, que es bastante más grande de lo que a primera vista puede parecer, es el terreno por excelencia de las artes. Desde él, las sucesoras del Arte ofrecen mucha materia a la intervención y al pensamiento. También es cierto que esa deferencia de que son objeto exige de su parte un alto precio a pagar: su capacidad de maniobra es más amplia, tal vez, que el de otras actividades humanas, pero también debe contemplar cómo el resultado efectivo, cuando lo persiga, se escapa de sus manos cuando parezca ya al alcance de los dedos.

En un hermoso texto, «Íntimo es el terror», Lyotard reconoce ya ese margen que el sistema deja a la creación artística. En él radicaría el lugar desde el que unas artes efectivas podrían trabajar. Pero el precio a pagar por él, ese al que nos referíamos antes, es muy alto, según el pensador francés: la renuncia de una vez por todas a la expresión de lo íntimo, lo incommunicable, lo que precisamente ha impulsado tradicionalmente la creación artística. Y en eso se equivoca Lyotard, y vuelve él mismo a las andadas: porque hablando en esos términos muestra cómo aún cree en el Espíritu, en la elevación del Artista por encima del resto (en su soledad última, en su «terror», como lo llama él: tanto da). Según él, las artes actuales deben renunciar a la intervención efectiva en la sociedad en que se insertan: el artista debe reducir su creación a la afirmación de un nihilismo que escape al sistema, y debe dedicar a la sociedad, exclusivamente, su voz como intelectual «desde la tribuna». Ante la obra a comenzar, el compromiso es «nulo y sin valor». Lyotard plantea correctamente la situación y se extravía luego en una especie de cripto-nostalgia encastillada. Acierta al comprender cómo el nuevo sistema económico mundial afecta a la creación artística y transforma en mercancía su resultado, inexorablemente. Acierta al delimitar el lugar de actuación que a pesar de todo resta para las artes. Pero al proponer un modelo de artista bicéfalo (comprome-

tido con la sociedad en tanto que ciudadano e *intelectual* y celoso guardián del secreto nihilista en tanto que creador) cae en una distinción pueril y esquizofrénica, en una contradicción en los términos que hace poco por clarificar la verdadera cuestión.

En efecto, las artes se inscriben en un sistema político y económico que ultima ahora su consolidación (hace muy poco, en Madrid, Susan Sontag afirmaba que dejamos atrás la República para entrar en el Imperio, una manera elegante y algo melodramática de decirlo), y cualquier pretensión de trascendencia o de ejemplaridad moral es fútil en el mejor de los casos, desorientadora en el peor. El mundo, el sistema, ha quedado ya dicho, no cambia. Pero se metamorfosea continuamente, y extrae su fuerza, también se ha dicho, de su capacidad de absorción de proposiciones y directrices para esa metamorfosis superficial. Metamorfosar la apariencia del mundo, desde luego, no es cambiarlo. En estos tiempos, el arte que aspire a lo segundo se dará de bruces (como afirma con Lyotard gran parte del pensamiento postmoderno) con el núcleo nihilista que se encuentra en el corazón del sistema. «Cambiar» el mundo en estos tiempos significa, como mucho, «desvelarlo», dejar al descubierto el vacío que late en su fondo. El mismo al que se ve abocado por tanto todo intento de cambio, necesariamente. La posibilidad de metamorfosar, en cambio, parece ofrecer a las artes mucho más juego, un terreno infinitamente más amplio sobre el que desplegar acciones efectivas y constructivas: quizá ahora más que nunca, el Arte, asumida ya de una vez por todas su parálisis, su transformación en artes-mercancías, pueda operar de forma positiva sobre la superficie del mundo e impulsar la acción, consciente de la avidez con que el sistema absorberá los cambios propuestos. Cambios superficiales, puede; pero ya hace mucho que Valéry (que supo intuir muy sagazmente hacia dónde nos dirigíamos) explicó que, sin lugar a dudas, lo más profundo del mundo en que nos adentramos es su piel.

Se trata ahora de evitar, por todos los medios, que se consoliden unas artes desmemoriadas o que se fingen desmemoriadas, inconscientes de su verdadera condición hasta el punto de volver sobre sus pasos, acobardadas, para repetir una y otra vez los gestos que un momento antes esbozaron, contando con el olvido general y con su propio auto-olvido. Es importante que la *Amnistía del Arte* que proponen Bob y Roberta Smith no derive hacia la *amnesia de las artes*. Si el mundo del arte sabe recordar dónde se encuentra y renunciar al cambio ficticio, las infinitas posibilidades palpables de la metamorfosis quedan a su disposición.

J. G. M.