

## LIBERACION DE LA HISTORIA Y LIBERTAD DEL ARTISTA. BALANCE DE LOS 80.

**Pilar Viviente.**

Con frecuencia la obra de arte y el artista son contemplados como fenómenos aislados de las estructuras sociales, siendo éstos aspectos coextensivos del fenómeno artístico, en íntima relación con el trasfondo filosófico de la obra de arte. Conviene pensar que para comprender la obra de cualquier artista de esta década que finaliza, hay que hacer referencia a dos cuestiones que marcan el pensamiento y la conciencia occidental del siglo XX : por un lado, un fenómeno espiritual significativo de nuestra época, el "mal de la libertad", la humana y la social, y por otro, el "determinismo urbano", es decir las consecuencias de las revoluciones industrial y tecnológica que tipifican la cultura de masas.

La libertad, cuya exaltación representa, desde hace más de un siglo, uno de los aspectos mayores de la conciencia occidental, y que antaño había sido un problema teológico y metafísico, se ha vuelto un especie de dato sociológico, que se traduce no ya en una reivindicación, sino en el aumento de aquella libertad de la que ya se dispone, al menos para una gran mayoría de las clases que constituyen el sustrato socio-cultural. El progreso científico y técnico, y la revolución industrial, alimentan los elementos de una nueva sociedad, de una "nueva era", pero abandonados a sí mismos, su proliferación incontrolada propicia las actitudes mecanicistas.

La aceleración histórica saca a la luz la existencia de una historia irreversible, que ninguna filosofía parece realmente ser capaz de reducir a la razón. En las concepciones que repudian la existencia corporal, las materiales y sociales, todas las especulaciones en favor de la ingeniosidad intelectual conducen a una alienación espiritualista. Su paralelismo en las artes lleva al abandono del vehículo físico y material de la obra, donde se olvidan los valores plásticos puros, consustanciales a la obra de arte, y la idea termina por presentarse con una autonomía tal que el artista abandona definitivamente los procesos plásticos, como fue comprobado por el arte conceptual. La

concepciones que, por otro lado, reducen al hombre a una totalidad de mecanismos autónomos, ya sean físicos, químicos, fisiológicos o sociales, provocan una alienación materialista, que reduce el arte a una totalidad estructural mecanicista o formalista, donde evidentemente es imposible recuperar una significación, un valor, excluidos por definición. Para los que proclaman que la existencia precede a la esencia, el acontecimiento los confronta consigo mismos, con los otros hombres y con el mundo, como si se tratara de una llave de la cual jamás estamos seguros de haber alcanzado la significación.

Todas las vidas se parecen cada vez más, se impone la uniformidad del consumo, algo que Warhol detecto perfectamente. La ausencia de nuevos valores adaptados a los nuevos tiempos trae por consecuencia un empobrecimiento espiritual. Aquellos que, a lo largo del siglo XX, han tomado el arte como un culto donde se actualiza la persecución sistemática de una liberación total de la actividad del espíritu y de la imaginación, se inscriben en la prolongación de una serie ininterrumpida de esfuerzos vanos análogos, en los cuales se manifiesta la objeción de conciencia occidental a los valores de orden y de progreso, tal cómo vienen contrariamente realizándose en la civilización de masas. Desde que Thomas de Quincey escribió "Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes", pasando por el dada, el surrealismo, el existencialismo, hasta nuestros días, la ética de la afirmación soberana del yo no ha dejado de afirmarse. El escepticismo y la autoexaltación de los artistas que protagonizaron los movimientos neo-expresionistas y neo-fauves son los últimos que se inscriben en esta desesperación por la búsqueda del ser, confirman la imposibilidad de ser, la falta de claridad y la impotencia frente a la historia. El filósofo Alfred Julius Ayer, dispuesto a reconocer que el mundo no se puede cambiar, contrariamente a lo que ha venido afirmando el marxismo, pero que no obstante, sí puede ser transformado "indirectamente", afirma para la filosofía algo que es extensible al mundo arte: "en la medida en que" el arte "transforma los conceptos con los que aprehendemos lo que nos rodea, puede cambiar la realidad" (1). Lo que no tiene nada que ver con utilizar los conceptos que sabemos con la finalidad de establecer eficaces fórmulas para satisfacer las estructuras económicas y culturales. Que la mayor parte del mercado del arte joven haya adoptado, con admirable valor y con excesivo

optimismo, un criterio sin otro juicio estético que el gusto personal y el puramente mercantil, indica al artista la obligación moral y cultural por esforzarse en no relajarse lo más mínimo, por responsabilizarse de su papel como portador de un humanismo que caracteriza las vocaciones artísticas, un humanismo que requiere el enfrentamiento diario del artista con su trabajo, consigo mismo y con los valores establecidos.

El arte que fomenta los personalismos místico-artísticos y la exaltación del yo, tal y como ha sido protagonizado por el neo-expresionismo, el neo-fauve y la transvanguardia, encuentra su salvación y su defunción misma en lo que Achille Bonito Oliva ve en el historicismo : una especie de liberación de la historia y de sus formas, a partir de la cuál la pintura es ahora libre para "una actitud nómada que defiende la reversibilidad de todos los lenguajes del pasado" (2). Es el ejemplo más claro de un recurso esquizoide, de una fórmula inagotable, de una repetición que se agota en sí misma por mediación del citacionismo. La liberación de la historia a través del simulacro y la citación son formas de repetición que conducen a una metafísica del fantasma, a la metafísica de Deleuze, que gira en torno a la transgresión y el ateísmo, y que practica los juegos epidérmicos de la perversión. Consecuentemente, se entiende que la liberación de la historia conlleva una paralela liberación del artista, donde éste recupera la libertad matando al padre, liberándose de las normativas constrictivas del programa de la modernidad. Pero la sombra del Dios muerto sobrevive, y ahora, como antes, es referencia forzosa del pensamiento.

El concepto de "objet trouvé" es utilizado por Achille Bonito Oliva para explicar en qué consiste esta liberación postmoderna: "pintando estilos...como una suerte de "objet trouvé", desligado tanto de sus referencias semánticas como de cualquier asociación metafórica. Estas son consumidas en la ejecución del trabajo, que se convierte en el crisol donde su ejemplaridad es purificada. Por esta razón, es posible renovar referencias que de otro modo son irreconciliables, y entretejer diferentes temperaturas culturales" (3). No se puede pensar que una forma de arte que aporte nuevas significaciones y valores a nuestra sociedad deba consistir en un entretejido azaroso de temperaturas culturales. Lo que no niega la perspectiva, tan necesaria en este final de siglo, de un estrechamiento entre culturas y disciplinas como

alternativa a una cultura universal compartida, que preserve a la vez aquellos elementos autóctonos diferenciadores. Esta liberación de la historia, que constituye una caracterización privativa de la postmodernidad, conduce inevitablemente a un juego de significaciones que acaba en una demostración del absurdo, donde el mecanismo libertador acaba por no poder pararse y pierde todo sentido. Es así como liberando la historia se pierde la libertad del artista y la historia misma.

No se duda de la existencia de grandes obras de arte que testimonian esta liberación, pero la idea de la citación historicista y del revival, no importa si su referencia esta en el pasado clásico o en la modernidad de las vanguardias históricas o recientes, otorga un rostro determinado a los 80, donde la fertilidad plástica no es de ningún modo proporcional a la calidad de sus efectos, y además reduce el arte a unas posibilidades muy limitadas, a un modo de proceder, a un pensamiento esclavo de la historia. La citación del historicismo es algo análogo al recurso reiterativo a todo tipo de "neos". También todos los "neos" que vemos sucederse vertiginosamente, neo-expresionismo, neo-geo, neo-objetística, neo-conceptual, dan a entender un mecanismo libertador análogo, igualmente centrado en la metafísica del fantasma. En realidad, es la situación intelectual de la modernidad que se perpetua, quizás ahora sin esa tentación prometeica de la conciencia moderna baudelariana. El artista testimonia que la liquidación de la modernidad no es completa, la sombra del dios muerto sobrevive, su ausencia, como anteriormente su presencia, sirven de marco para el ejercicio del pensamiento.

Fertilidad plástica y crisis ontológica son las dos caras de una misma moneda con la que podríamos resumir lo que ha sido este decenio que finaliza, son la cara y la cruz de una misma realidad, recientemente criticada con acierto por Germano Celant: "una realidad donde el artista no es más que un funcionario de las instituciones artísticas". En su opinión, "la auto-citación y la auto-exaltación han servido para esconder la impotencia a producir Historia...El revival sólo demuestra una falta de fe...El verdadero problema no es la vuelta al yo romántico, al gesto del buen salvaje y a la buena conciencia del arte. Todo ello implica el "statu quo". Hace falta por el contrario aceptar ser los "instrumentos" y las "redes" de un sistema global para revelar el rol:

trabajar sobre la ilusión para no hacerse ilusiones" (4). Este autor distingue dos posibles caminos, "de una parte, la vuelta deliberada a los problemas de la superficie de la representación, la pintura, como lenguaje mimético, y, por otra parte, la invitación a una reflexión sobre la manera, artificial, anónima e inexpressiva donde aparece lo cotidiano...En el primer caso, la película pictórica se desenrolla y retoma en continuidad las tipologías, históricas y presentes, de la contemporaneidad. Es el discurso del carácter clásico de la contemporaneidad, y exalta la narratividad" (5). La segunda posibilidad, el "inexpresionismo", fue definido, en 1981, por el propio Germano Celant, como contrapartida al neo-expresionismo y a la transvanguardia, y "consiste en un trabajo sobre la inautenticidad, sobre la ausencia de originalidad y sobre la disolución del primitivismo y del folklore en el arte. Propone una orientación que permita escapar a los esteticismos y a los personalismos disipando la borrachera icónica y entregándose a una investigación analítica y crítica sobre lo banal y sus insuficiencias. El inexpresionismo no es devoto de lo contemporáneo y no cree en sus simplificaciones rituales" (6). Achille Bonito Oliva se ha apresurado a distinguir tras su propuesta de la "transvanguardia" de principios de la década, una "transvanguardia cálida" y una "transvanguardia fría"(7), que prolonga en la actualidad, y dentro de este paradigma historicista, la vida de aquella primera transvanguardia, específicamente pictórica, reforzada por una memoria individual y autobiográfica. Por otro lado, Frederic Jameson distingue dos caras en la nueva pintura: "la primera es lo que algunas veces es llamado historicismo...la otra cara de la condición postmoderna...es por supuesto nuestro viejo amigo, "la muerte del sujeto", el final de la individualidad, el eclipse de la subjetividad en un nuevo anonimato que no es ninguna extinción puritana o represión, pero probablemente pocas veces ese flujo esquizofrénico y esa liberación nomádica fue a menudo celebrado" (8). De las dos vías apuntadas por G.Celant, la primera se identifica con la "transvanguardia cálida" de Achille Bonito Oliva, y con la primera facción de la condición postmoderna de Jameson, a la que considera una simplificación y un cerrar los ojos a los problemas latentes en el arte de hoy, la segunda, el inexpresionismo, tiene en común con la segunda facción de la condición postmoderna de Jameson el carácter impersonal, "la muerte del sujeto", una suerte de nuevo anonimato, pero se diferencia de éste en ciertas consideraciones éticas sobre el artista en relación con la sociedad y la cultura,

y en el rechazo rotundo a todo historicismo, que por el contrario, no es despreciado por el teórico americano. El historicismo como dispositivo artístico se perpetua en la tranvanguardia fría de Achille Bonito Oliva y en la segunda cara de la nueva pintura de Jameson, que ataca a la esquizofrenia y al subjetivismo de la pintura de principios de los 80, pero no el historicismo mismo. En este despliegue de una nueva cara del lenguaje en el arte de finales de los 80, más frío, inexpresivo, impersonal y anónimo, parece ser que la liberación de la historia continua siendo uno de los dispositivos más concurridos, en muchas ocasiones, con operaciones sistemáticas que rozan la barbarie mecanicista y la gratuidad de significado, donde las facultades y los procesos mentales de la creación difícilmente desarrollan todo su potencial virtual. No se trata, en cualquier caso, de enfriar o despersonalizar la obra, de adaptarse superficialmente a las corrientes de moda, ora impulsivas, ora analíticas. Otras posiciones de este decenio que finaliza, reflejan una mejor disposición de ánimo. Son aquellas portadoras de una vida mental más activa y sincrética, conectada con el presente, aquellas que aspiran a una libertad no alienada del ser y proponen una reflexión sobre el determinismo urbano y sobre el hombre mismo, las que son capaces de aportar valores y significaciones sustanciosas al momento actual. Sí, tenemos razones para poder pensar en un "horizonte posible", en un futuro, ya presente, mucho más óptimo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1) "El filósofo Alfred Julius Ayer afirma que no necesitamos nuevos principios éticos", El País, 4 de mayo de 1989.
- 2) Achille Bonito Oliva, "The internacional transvanguardie", Giancarlo Politi, Milano, 1982. pág. 6.
- 3) Achille Bonito Oliva, op.cit. pág. 56.
- 4) Germano Celant, "L' inexpressionisme. L' art au-dela de l'ere post-moderne", Editions Adam Biro, Paris, 1989. pág. 11-12.

- 5) Germano Celant, op.cit. pág. 9.
- 6) Germano Celant, op.cit. pág. 12.
- 7) Achille Bonito Oliva, "L'occidente dell'arte degli anni '60 verso gli anni '90", en Europa Oggi, catálogo Museo de Arte Contemporaneo, Prato, 25/junio - 20/octubre, 1988, Electa, Milano, 1988.
- 8) Frederic Jameson, "Postmodernism and Utopia", en "Utopia Post Utopia: Configurations of nature and Culture in Recent Sculpture and Photography", The Institute of Contemporary Art, Boston, 1988. pág. 27.

