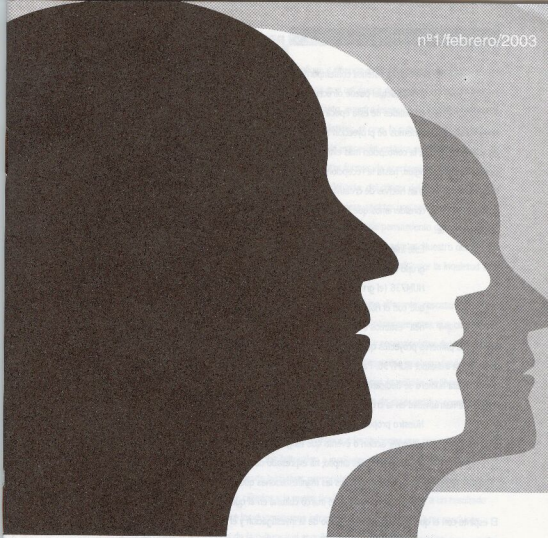


human

human

nº1/febrero/2003



Papeles de Cultura

Contemporánea

en h/3 m

La cultura estética contemporánea constituye uno de los campos más fascinantes que el mundo actual puede ofrecer a cualquier persona que con inquietud se interese por las cualidades de esta época que nos ha tocado vivir.

Hoy en día, los mecanismos de proyección socio-cultural de la creación artística son tremendamente complejos y amplios, desde la concepción más elitista y minoritaria que corresponde a la vertiente culturalista en su carácter más restringido, hasta la recepción cotidiana de infinitas formas estéticas que de naturaleza bien diferente nos muestran hechos de creatividad a través de los medios de masas. Sin entrar en problemas de jerarquía estética, consideramos que toda actividad creativa merece legítimamente su consideración genérica de obra de arte.

Este interés es el que nos ha movido a una serie de investigadores y artistas a formar un grupo de investigación en el seno de la Universidad de Granada, denominado oficialmente HUM736 (el grupo número 736 del área de Humanidades que dota la Junta de Andalucía) y que con el nombre genérico de "Tradición y Modernidad en la Cultura Artística Contemporánea" estamos comenzando a andar.

Uno de los primeros proyectos que estamos realizando es la edición periódica de una revista que responde al título arriba indicado: HUM736. Papeles de Cultura Contemporánea, cuyo número inicial es el que está en sus manos. Cada número se dedicará a un tema monográfico de interés general, tratando este primero las nuevas formas de narratividad en la creación contemporánea.

Nuestro propósito principal es el de dinamizar en la medida de nuestras posibilidades cualquier acción o evento que tenga que ver con las formas y contenidos que la creatividad, en su sentido más amplio, ha expresado desde comienzos del siglo XX. En este sentido, damos cabida, a todas las manifestaciones que de una manera u otra han conformado —y siguen conformando— el marco cultural en el que nos movemos.

El espíritu con el que nos lanzamos al campo de la investigación y el análisis cultural es el más abierto posible, tal y como pensamos que debe corresponder a un proyecto que tiene como eje de trabajo prioritario la confrontación crítica de la actualidad estética. Queremos recuperar el idealismo y la utopía que nunca debió perder la Modernidad para con el disfrute del placer hedonista e intelectual, tanto en lo referente a la creatividad consciente como al ámbito de la rigurosa crítica.

En una época en la que el individualismo mediatizado que impera en la sociedad favorece, sin duda, la disgregación de las propuestas artísticas e intelectuales, creemos que es importante aunar esfuerzos desde los distintos ámbitos implicados para desarrollar un trabajo conjunto que profundice en los resortes que condicionan cualquier experiencia estética.

En este sentido, estamos interesados en la amplitud de disciplinas y campos estéticos, así como en la multifocalidad de los juicios críticos a realizar. Todo ello pensamos que enriquece de manera extraordinaria nuestro trabajo y las conclusiones a las que podamos llegar. Por tanto, nuestra intención es englobar sobre la base común del pensamiento cultural actividades como las artes plásticas, el cine, la cultura mediática, la música, la arquitectura y cualquier otra manifestación que tenga en la expresión estética su razón de ser.

Para ello queremos atender igualmente las distintas formas de acercamiento analítico, ya sea desde la perspectiva del creador, del teórico del arte, del crítico, del sociólogo o simplemente del aficionado o espectador consciente que quiera aportar una reflexión reveladora. Como decimos, siempre con el afán de la máxima apertura de pensamiento como cualidad máxima y prioritaria, que nos anima en nuestras labores investigadoras. Nuestro deseo es, por tanto, promocionar cualquier propuesta cultural que se caracterice por la inquietud intelectual, la curiosidad cognoscitiva o el placer estético.

Estas iniciativas pueden estar expresadas en distintos medios de naturaleza bien diferente, rescatando, de esta manera, el concepto humanista del arte, fuera de las separaciones disciplinares recientes que consideramos no van sino en perjuicio de una disminución en las posibilidades creativas y recepcionistas del hecho cultural en toda su amplitud. Proponemos la puesta en marcha de actividades variadas que van desde la realización de exposiciones, de ciclos cinematográficos, de conferencias temáticas, la edición de libros y otras publicaciones, la impartición de cursos y seminarios, etc; todo ello con el ánimo de acrecentar y promocionar la cultura y la creatividad de nuestro ámbito social.

Estamos abiertos a la colaboración con otros grupos e instituciones que con un ánimo semejante operen en otros espacios culturales, a cualquier propuesta que nos venga a título individual o colectivo desde iniciativas personales, en grupo o institucionales, siempre con la máxima apertura de criterios y la mayor flexibilidad, lo que nos lleve a un resultado positivo, salvando siempre los dogmatismos intransigentes y cerrados que no conducen más que a la decadencia de la cultura y al anquilosamiento del disfrute estético.

En definitiva, apostamos, en la medida de nuestras posibilidades, por devolver al arte y a la cultura su proyección social con la función idealista y abierta que siempre ha debido tener para con el colectivo urbano y que, debido a causas tanto externas como internas a su propio desarrollo orgánico, ha perdido en estos últimos años de crisis generalizada de valores. No sabemos si nuestra iniciativa y entusiasmo va a conseguir una larga trayectoria para este proyecto, pero somos conscientes de la oportunidad que supone para dinamizar los resortes estéticos de Granada, ciudad necesitada cada vez más de una amplitud crítica en su pensamiento. En este sentido, y no en otro, invitamos a la colaboración y a la participación en esta idealista pero, esperamos, realizable y duradera propuesta. ■

En *El espectáculo informativo* Jesús González Requena insiste en diferenciar las retóricas del documental y el reportaje por sus respectivas estrategias enunciativas. Concretamente el discurso del documental explota los dispositivos fílmicos clásicos para borrar las huellas del enunciador, «con la consiguiente exclusión de las funciones expresiva, conativa y fática y, lógicamente, el dominio pleno del contexto referencial», mientras que el reportaje ensaya con distintos procedimientos la presencia explícita de las marcas de la enunciación, lo que trae consigo «la activación del contexto comunicativo».

Y bien, el grupo de investigación HUM 736 ha querido que el corazón de este primer número de sus Papeles de cultura contemporánea responda a la segunda tipología descrita, de forma que se expliciten en el texto los diferentes actantes y niveles de enunciación. De esta manera, el lector podrá saber «exactamente» a qué respondían con sus distintas intervenciones los sujetos que aparecen en el documento que tiene entre las manos, o bien qué transmitió el destinador a los distintos personajes que aparecen en la historia.

Pensamos que, ahora que *lo documental* vive uno de sus momentos cumbre, es una bonita forma de anudar las retóricas contemporáneas con el viejo saber de la disciplina que da cobertura académica a este grupo.

Así pues, érase una vez, poco antes de verano de 2002, un tipo que, sentado a su ordenador, destinó este mensaje a cinco artistas:

El año pasado, Gustavo Martín Garzo escribía en su reseña de la última novela de Carmen Martín Gaité:

*«Eso eran noticias», dice el protagonista del libro, «pero otra cosa muy distinta era contar». [...] Tal vez convenga detenerse un poco en lo que Carmen Martín Gaité entiende por contar. Nada, desde luego, que tenga que ver con la exposición de una idea, ni siquiera con la denuncia o el testimonio; contar es desconocer. El relato es el mundo del secreto. [...]*

*Pero ¿por qué siguen siendo necesarios los relatos? Rilke, en sus cartas a un joven poeta, aconsejaba a su embelesado amigo que aprendiera a amar las preguntas, a vivir con ellas sin contestarlas, como cuartos cerrados que hubiera que preservar de la curiosidad. «No busque ahora respuestas, no le pueden ser dadas porque no podría vivirlas». Contar, antes que nada, es aprender a amar las preguntas. ¿Todas las preguntas? Bueno, sólo las que nos conciernen. No es la simple curiosidad la que hace encaminarse a la joven esposa de Barbazul hacia el cuarto cerrado, sino la sospecha de que en él se guarda un secreto que tiene que ver con la felicidad o la desdicha que va a encontrar al vivir. Es decir, un secreto de familia. Por eso son importantes los parentescos. Porque sus secretos, al contrario de los secretos que guardan los ríos, las grutas o las montañas, nos están específicamente dirigidos y su llamada no se puede desatender. Es lo que pasa en las películas de terror, en que sus protagonistas no pueden dejar de dirigirse al sótano o a la habitación fatal, ante la protesta de los sufrientes espectadores, que no logran explicarse esa manía de todos ellos de irse siempre adonde más peligro hay. Ése es el problema, que tienen que hacer justo lo que la razón no aconseja. Sólo así*

puede haber historia. Eso es contar, abandonar el mundo del logos. De forma que si todas las muchachas, en las películas de terror, suelen dirigirse a los sótanos es porque algo en la oscuridad está susurrando sus nombres. Van, en definitiva, porque alguien o algo las llama.

Así es que primero iría un texto introductorio en el que se trataría de contar porqué este número. Ese texto todavía no está escrito, pero para que os hagáis una idea podría ser algo de este tipo:

De forma oscura, pero evidente, cunde la sensación de que está acabando un ciclo. Quizá sea el deseo únicamente. Pero éste avanza, y se sostiene en la existencia de los estímulos que parecen salirle al paso. El optimista verá en ello una circunstancia cultural en sentido amplio, que abarca desde la política hasta la industria del entretenimiento. Aquí vamos a ceñirnos a las prácticas artísticas.

El ciclo que boquea es el del posmodernismo. El de la crisis de la representación. El de las deconstrucciones que continúan el impulso analítico moderno. Desde luego se sigue (y se seguirá) produciendo como consecuencia de ese impulso, porque, en tanto que habitantes del mundo físico, estamos sujetos a la inercia, y ese impulso ha sido fuerte.

Pero sentimos que de eso se trata ya: de inercia. Porque apenas aprendemos ya algo de él, porque sus ejercicios, que van decantándose hacia lo tautológico, han ido perdiendo todo riesgo y conformándose con lo sabido. Y en cambio aparecen, aquí y allá, nuevos aventureros que, hastiados de eso, recurren para ensayar sus nuevos itinerarios a horizontes condenados por el discurso dominante, tales los narrativos. Por supuesto que en el transcurso han cambiado éstos (todo lo hace). Pero el solo gesto de apelar a ellos es de por sí elocuente: liberemos ese poder, escuchemos lo que canta, inventémoslo de nuevo.

Hay muchas razones para explicar el fenómeno, pero no son estas hojas el lugar para escanciarlas. Queremos, simplemente, señalar ese punto de fuga, esa nueva ruta del sentido, e invitar a pensarla.

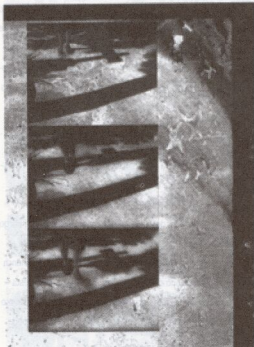
Para mejor dibujar el mapa hemos invitado a 5 jóvenes artistas a ayudarnos. Todos ellos están, en uno u otro sentido, imbuidos de narratividad, ya sea de ascendencia literaria, ya filmica, ya plástica, ya musical ya mezcla de todas ellas. Todos ellos están dando cuerpo a universos de algún modo larvarios, cristalizando mundos que han superado a la vez las reticencias hacia la representación y el encantamiento que la lengua, en su materialidad, producía. Espacios que sus hacedores dejan que se desplieguen sin saber muy bien qué son. Imágenes que han superado tanto el conceptismo como el «imaginismo», o sea la obediencia deconstructiva y la fascinación ya un poco banal por el hallazgo con que nos han saturado el surrealismo y sus epígonos publicitarios. Imágenes a las que tampoco parece bastarles la mimesis clásica. Imágenes como apólogos oscuros, emblemas que apuntan hacia mitos, novelas y personajes que aún no existen, fábulas habladas en lenguas nuevas o en lenguas supuestamente conocidas. Sucede que, lógicamente, todos ellos son buenos narradores. Así es que



les hemos pedido que nos cuenten... Bueno. Está todavía un poco verde, pero en esa línea.

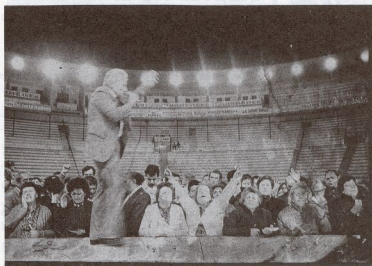
Quizá también el texto haga un poco de historia, y se refiera, por un lado, a cómo los discursos vanguardistas avanzaron «rompiendo» con los esquemas clásicos (entre ellos los narrativos), y, por otro lado, a cómo el cine hizo exactamente lo contrario; a cómo la esquizia ya estaba planteada en los años 30, y a cómo se desarrolló a lo largo de todo el siglo; a cómo la polémica de la «posmodernidad» acertó a enunciarlo expresamente como uno de sus temas mayores (recordad que el propio Lyotard lo escribía así: la posmodernidad era la crisis de los [grandes] relatos); a cómo lo que se impone ahora es en cambio la sed de historias, historias que primero se han planteado con todas las prevenciones, historias desengañadas o cínicas (y ahí toda la estética del «simulacro»), que después han empezado a deslastrarse de esa carga, pero siendo todavía «débiles» (tales las «micronarrativas» de la cotidianidad); y a cómo después se han planteado de forma más comprometida y audaz, como demostrais vosotros mismos con un experimentalismo radical que os lleva a ensayar otras sintaxis, o a reinventar las referencias; a cómo todos vosotros os resistís al espectáculo...

Cada uno de vosotros a vuestra manera, todos trabajáis alrededor de sensaciones o ideas a la vez muy concretas y muy difíciles de aprehender, dais forma sensible a materias muy sutiles, materias que exigen aproximaciones elusivas para no echarlas a perder. Todos, en efecto, usáis de las elipsis. Es, por seguir con la metáfora de Martín Garzo, como ir al encuentro de algo que os llama desde el espacio necesariamente oscuro que ha de habitar, algo que desaparecería al exponerlo a la luz. Hay que bajar al sótano, acostumbrar los ojos a la tiniebla, esperar a que se manifieste y, cuando ello ocurre, saber de los propios límites perceptivos, de la incapacidad de la visión para reducirlo como lo haría a la luz. ■



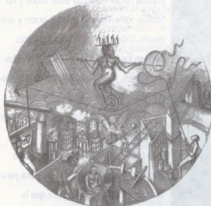
Aquella noche deberían estar todos y no faltaba nadie. Todos los de un brazo y dos piernas, todos los de dos brazos y tres piernas los había con nervios en la cabeza, miopes, calvos y una fiesta de infecciones y lisiados con confetis en el pelo. Tan sólo una señal hubiera sido suficiente, quizás el aliento de una estrella hubiera sido suficiente y si me apuran diré que quizás un bisoñe de pelo de muñeca para el calvo hubiera bastado para que la procesión volviera sin cargar sus angustias en la espalda.

Pero quizás los dioses se tomaron el día libre para suspirar. Quizás otro día, quizás otro día.....quizás otro día pueda. ■





*A mi hermano Manolo,  
aprendiz de héroe.*



Los resultados parecen derrocar siempre a las pretensiones, pero son precisamente las pretensiones las que conducen al artista ante los resultados como un caballo desobediente. Así, ocurre que para algunos de mis dibujos busco una cierta calidad, por así llamarla, fotográfica, y que esta búsqueda —esta pretensión— se ve al final invariablemente defraudada. Sé por qué sucede esto; la causa no es otra que la congénita e incurable torpeza de que adolezco para dibujar. Sin embargo,



considerando mi extraña tentación por el dibujo, del todo ajena a cualquier tipo de pleitesía a la tradición de las Bellas Artes y nunca escarmentada del estado de incomodidad e irritación al que esta actividad me termina siempre arrastrando, tengo el convencimiento de que en este desacuerdo entre objetivos y recursos se esconde una fuerza motriz.

Hay más, por lo tanto. Tiene que haber más. No puedo ser —creo— tan estúpidamente obcecado como para caer en el despropósito de perseguir lo que sé que no está a mi alcance, como para empeñarme en ello puerilmente ilusionado.

Aunque, bien mirado, es muy posible que, después de todo, haya, en efecto, obcecación y estupidez en el trabajo del artista. Pero ¿y si esta obcecación fuese una especie de ceguera que el artista necesi-

tara para “ver”? ¿Y si lo que a veces nos parece estupidez no fuera sino una vía hacia otra forma de comprensión? Nadie se ofenda, pero ¿no merodea el artista en torno a un cierto estado de imbecilidad en el que precisa dejarse caer? No en vano, cuando esta atmósfera es forzada o se administra sin éxito y se desbarata y se arruina sin llegar a consumarse, revela su abortada consistencia y el artista queda simple y llanamente como un imbécil, como un estúpido; la choza se le viene encima y él y su obra causan una pena irritante. Y ya no es lo mismo, por supuesto.

Visto de este modo, esa ilusión pueril que promueve tareas abocadas a la insatisfacción tal si no tuviera memoria de sus frustraciones, pudiera asimismo ser, no ya un engaño o una esperanza tramposa, como las que



una y otra vez se creen de sus maridos algunas esposas maltratadas, sino un ánimo (una fuerza) limpiamente infantil, inocente, incansable y hasta impertinente. (Eso sí, la impertinencia de sus obras no afecta más que al propio artista, que no siempre tiene gana de hacerlas; los artistas que, por ejemplo, se declaran impertinentes —ellos dicen “incómodos”— para el establishment no saben lo que dicen). Ciertamente hay algo de infantil en el arte: de hecho es lo único que todavía merece la pena de sus trabajos, su única honra; lo demás es hastío paralizante para esta época de representaciones perfectas. En nuestros tiempos la (re)presentación ha terminado perdiendo toda honestidad, pues disfruta de una solapada primacía en relación con lo representado. Se comporta de manera infame haciendo como si representara algo que le es exterior, fingiendo una distancia que no hay. La infamia radica en el hecho de que el representar no llega nunca a quedar desmentido. No hay tampoco marcos ni telones. No hay ritualidad. No hay “imágenes”, en un sentido numérico. Lo que hay es IMAGEN, en sentido totalitario, absoluto. Claro que al decir IMAGEN no hablo exclusivamente, como podéis comprender, de “el mundo de la imagen”, o, si queréis, de “lo audiovisual”, sino de algo mucho más difuso, inabarcable y abstracto que la mera profusión de representaciones visuales, aunque seguramente será éste el aspecto más notable de su fenomenología.

IMAGEN —ya no “la imagen”, pues el artículo ubica, delimita,

objetualiza y pone humana distancia de por medio— envuelve a las personas, sumiéndolas en un delirio extrañamente complaciente, o para ser más explícito, idiota. Pero esta idiotéz no es, desde luego, esa bendita idiotéz que el artista hace a veces relumbrar. IMAGEN ha usurpado el papel de todo texto mítico, por modesto que sea; de toda narración y de todo narrar; de la ficción en sí misma; ha desvirtuado su esencia; la ha echado a perder... Cómo me repugna; lo pienso y me enveneno. No puedo soportar el desesperante afianzamiento sin salida del mundo fantasma establecido por La Televisión, que acapara por igual a quien le presta atención y a quien no. No es posible ya un “afuera” de La Televisión. Y no sé ni siquiera si hay alguien capaz de concebir ese afuera. ¿Acaso vosotros?

Fijaos, por ejemplo, en La Publicidad, ese fenómeno cuya verdad última helaría los corazones como un viento polar si le fuera dado manifestarse. Fijaos sobre todo en las bocanadas que los omnipresentes televisores



La cámara funciona como un espejo

exhalan en esas cámaras de gas que son a veces los habitáculos humanos. ¿Habéis escuchado lamento alguno que vaya más allá de la duración de las descargas, de lo tedioso de su monserga, de lo insatisfactorio de algunas de sus estrategias? ¿No habéis notado vuestra parálisis y la progresiva debilitación de vuestro lenguaje para impugnar el persistente espejismo que La Publicidad despliega como presunta representación de nuestros supuestos modos de vida? ¿Es que no veis que no hay en ella sujeto narrador que enmarque la ficción, que el representar no empieza ni termina, que lo representado es tan virtual como su representación y que por eso mismo, entre bromas y veras, entre cretinas ocurrencias y chistosas hipérboles, eso es "Lo Que Hay"? Miradla con atención, pero no malgastéis ahora vuestro

tiempo desentrañando las argucias de sus artífices, esos peones asépticos e invisibles. Entre la espesura de su pedantería, adivinaréis los colores de la pintura, las fotografías y los argumentos del cine, las metáforas, las tramas de los escritores, las fantasías y los disparates de los tebeos... y humor, es decir, "Humor", la gracia estándar, la sonrisa de La Máquina; pero no me habléis de parodia, por favor, ni de pastiche, ni de cita. No hay nada de esto, por Dios ¿no lo veis? La Publicidad no es un "género" más. Ella es IMAGEN, ella es Todo, aunque su trasfondo sea Nada. Un plasma en el que se diluye y se neutraliza el sentido del arte, del relato, del símbolo, que en ella caen, feneciendo. Echad ahora un vistazo a un telediario cualquiera, lo de menos es la pegatina ideológica de su profesional objetividad. No prestéis mayor atención a todo ese insignificante trajín de la manipulación de la noticia. Y bien, IMAGEN es aquí, en La Información, singularmente falaz, pero no por tendenciosa o manipuladora, qué me importa a mí eso. A mí lo que me saca de quicio es cómo se presenta cada día con la afectada modestia del mediador. Esto a IMAGEN le resulta sumamente fácil, como es lógico, porque los sucesos están ahí. Un Consejo de Ministros, un atentado terrorista y un gol anulado injustamente están ahí, no hay duda —pobre realidad—, cómo iba yo a negarla. Sin embargo, la realidad tiene motivos de sobra para recelar. Y es que se siente utilizada, arrinconada (con lo que ella ha sido...). Siente la realidad que la explotan como si fuera un vivero del que echar mano a diario para confeccionar lo que de verdad importa, o sea La Actualidad Informativa, que, aunque pueda parecer algo más, es sólo representación. Como no tiene un pelo de tonta, la realidad empieza a percatarse de que el mérito de sus lucimientos (que no son pocos) no figura luego a su nombre, le está siendo escamoteado. Alguien le está sorbiendo los réditos: IMAGEN, claro. Y entre tanto, la realidad, extraviada, se ve negra para resistir el delirante ritmo que se le impone. Eso por no hablar de las veces que se le priva de su ya de por sí ingrata función, haciendo que se sienta todavía más desplazada. Ahí tenéis, por ejemplo, la Huelga General, un clásico en este sentido. Los agentes sociales salen a la calle

(que, aunque es la calle de verdad, cobra rango de decorado) y ponen manos a la obra desde bien temprano. El mecanismo es tan preciso y todo el mundo interpreta tan requetebién su papel, desde los concienciados ciudadanos hasta los amables piquetes informativos, que todos pueden estar de vuelta en casa a una hora razonable para recoger, con la impaciencia del fotógrafo novato, los auténticos frutos del esfuerzo que han realizado para ser, ellos mismos, "lo representado", o mejor dicho, para ser la materia prima que La Información necesita para sostenerse y justificarse a sí misma, no como medio, tal y como proclama, sino como fin, y si me apuráis, como principio. ¿Os habéis figurado ya cuál es el sitio para el arte en todo este panorama?

Exacto: ninguno. Veréis, yo hasta hace relativamente poco sentía una profunda conmoción ante una obra de arte, ya fuese buena, mala o regular, me gustara o no. Os puedo decir que a veces hasta me acercaba a ellas sólo para experimentar ese estremecimiento. Lo notaba en el cuerpo, y en ocasiones he creído localizarlo en los genitales y sus inmediaciones. Aunque esto no siempre era así, la verdad sea dicha, porque cuando alguna de ellas —aún hoy día— sintoniza con mi sensibilidad de un modo especial, lo que me provoca es más bien un sentimiento, tópico pero cierto, de elevación y espiritualidad que no es exactamente lo mismo. Pero esa conmoción en el cuerpo la siento ya cada vez con menos frecuencia, y ya os digo que no tiene nada que ver con el disfrute que la obra pueda proporcionarme, cosa que no ha cambiado. Me imagino que os importa poco, pero voy a explicaros los motivos telegráficamente. La obra de arte era percibida por mí como un lugar en el que lo material se decía a sí mismo y en ese trance se volvía mágico. Eso es: lo material se volvía mágico precisamente



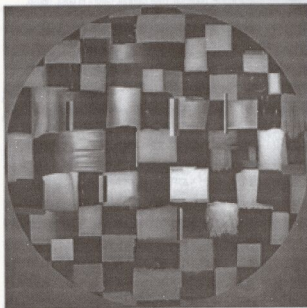
te mostrándose en toda su crudeza; la materia dejada por un lápiz o por un pincel se me ofrecía tan real, que se convertía en algo tajantemente desconocido y fascinante. Y todo ello no sé muy bien si motivado por o con ayuda de lo que allí se representaba. En cambio, de un tiempo a esta parte no logro percibir diferencia alguna entre lo que se califica como "obra de arte" y el resto de las cosas de mi entorno. Admitiré que veáis la causa de todo esto en una posible alteración que sólo a mí me concierna, no creáis que no lo he pensado. Pero ¿habéis pensado vosotros en la posibilidad de un allanamiento del arte como lugar mágico? Naturalmente esto no significa aniquilamiento, pero sí confusión, que a efectos es lo mismo o peor. Siendo las mismas, las obras ya no hablan como antes, ya no son "de arte",

y es que el arte no está sólo del marco para adentro. Ésa es la razón por la que los sentimientos solicitados respectivamente por una obra artística actual y por una prenda de vestir "de firma" son intercambiables. ¿No os revuelve el estómago ver que el espacio (y no me refiero sólo al espacio físico) que hoy se le concede a la obra de arte es esencialmente idéntico al de los llamados "espacios publicitarios"? Artistas... que sí, que sí...



menuda patulea de niños grandes puestos por Papá a jugar en la guardería. Eso es hoy el Arte: una guardería donde los niños hacen y desahacen, montan y desmontan con sus Nuevas Tecnologías, sus Pinturas y otro montón de cosas la mar de interesantes con las que "abrirán infinidad de posibilidades plásticas" y que luego convertirán en objetos que ofrecer devotamente a IMAGEN para que les conceda su Espacio y su Palabra. Sí, hombre, todo eso del arte y la vida, la ética y la estética, la crítica al Sistema (crítica corrosiva, cuidado) y un sinfín de denuncias para concienciar al espectador. Total, un telediarlo en clave estética. Hay que joderse...

Como exiliado, como no estando entre nosotros, así deberíamos ir pensando el arte, que es mucho más que la mera confección de objetos. Ay, qué feliz sería yo si un buen día me encontrara, brotando espontáneamente aquí y allá, suspiros de tristeza por echar de menos al arte. Ese día, y aunque no nos sirvieran de nada, a gloria me sabrían los lamentos. Si mis dibujos —vuelta a las imágenes, vuelta a la basura— se obstinan en que persiga para ellos una impronta fotográfica, supongo yo que no será para remedar la obscenidad de las imágenes de nuestros días. Demasiado bien saben ellos que por ese camino no vamos a ninguna parte. Los he estado observando durante algún tiempo y me han producido algunas impresiones. Me he dado cuenta de que resultan un tanto groseros, hallazgo que he de agradecer al dibujo como técnica capaz de fracasar a tiempo. Creo que es en este fracaso, encrucijada de las aspiraciones de la representación y del desprecio por sí misma, donde se funda lo genuinamente narrativo. Los encuentro inquietantemente aburridos, como si hablaran de una vida de la que no queremos saber. Cuando a veces los miro y pienso sobre ellos, no puedo evitar formarme la idea de que son como "instantáneas" de una extraña suerte de biografía impersonal que pugna por plasmarse en un soporte, siquiera a fognazos. Tal vez de ahí esos grises que evocan la huella fotográfica, como queriendo sugerir que son visiones tomadas de la "realidad", acaso de una realidad para la que nos hemos vuelto sordos y ciegos, o de una realidad imposible de desear por un deseo que ha sido secuestrado por IMAGEN. Los dibujos que aquí veis no gustan ni emocionan, ni decoran siquiera. Y diréis: ¿por qué coño los haces? No lo sé, pero sí sé lo que quiero al enseñaroslos hoy. Quiero que miréis a sus personajes, porque sois vosotros. Mejor diré "impersonajes". Ahí estáis, en ellos, formando parte de esa biografía de la que os hablo; bajando la guardia e incapaces de reaccionar; atónitos ante un sabotaje cada vez más grotesco y para el que no articuláis palabra. ¿Dónde está vuestra palabra? ¿La vais a dejar abandonada en un cajón para que IMAGEN os viva y os muera? ¿No sabéis que para IMAGEN no hay distinciones entre vivir y morir?. Haced como los equilibristas del dibujo: salid y paladead en vuestra palabra lo poca cosa que sois. Ahí está el riesgo, pero también el heroísmo. Ya me contaréis. ■



La pintura, aunque nacida en último extremo del hambre de ver, no encuentra en lo visible su último secreto, su roca madre, e insiste más bien en sacudir y convulsionar las leyes que gobiernan la apariencia de las cosas: hacer ver lo que no está presente.

Quizá por esto halla su razón en lo oscuro, en las sombras que devuelven a los objetos su condición fluctuante, que adelgazan y disuelven sus límites revelando su levedad y relativizando su peso. El problema de la pintura se

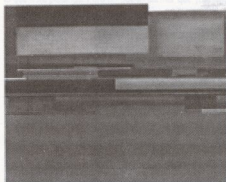
traslada entonces de las cosas a lo que hay entre ellas, al vínculo que las funda y sostiene su presencia, algo que no es estrictamente visible.

La pintura como lugar; una habitación en penumbra, imprecisa, insegura y precaria, presencia delgada y oscilante como el humo. Constante y renovada definición de las cosas.

Una habitación que actúa como registro de intensidades encontradas y celebra lo visible cuestionándolo.

El cuadro como rémora, no en su sentido peyorativo de lastre sino en el etimológico (del latín «rémora», de «remorari», retrasar; y éste, de «morari», detener).

Existe un pez con este nombre que se fija a los objetos flotantes con una especie de ventosa que tiene en la cabeza, al cual los antiguos atribuían el poder de detener las naves. ■

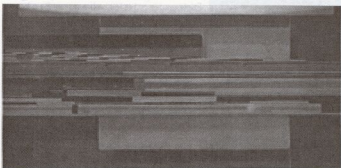


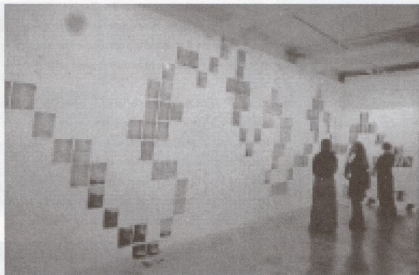


Xénia, stilleven, still live, vie coite, vie coye, nature morte, bodegón, cose natural, natura in posa, riposo, pittura di cose piccole... son términos que se han utilizado y se utilizan para nombrar uno de los géneros de la tradición pictórica. Género originariamente considerado menor por los asuntos de que se ocupaba, por presentarse asociado a temas poco elevados; en ocasiones, antes de independizarse como tal género, aparecía incluido en los cuadros acompañando al gran relato (de naturaleza histórica, mitológica o religiosa). Es este mismo carácter menor, «negativo», periférico y marginal, aparentemente inocuo, el que hace de él una atractiva máquina especulativa. Es en el ahondamiento de esa capacidad negativa (perseguir el resto y no el exceso) en donde aparecen los mayores desvelamientos: el hueso de la pintura, su armazón. Alberga en su origen y en la terminología que lo define la gran paradoja de apelar a una supuesta quietud, inmovilidad, suspensión, reposo, muerte, detenimiento y el figurarlo con cosas, trastos, bichos y otras curiosidades comestibles y perniciosas que a su vez proclaman su naturaleza perecedera y por tanto mutable, en proceso de cambio y en continuo movimiento.

El tema o el asunto camina por tanto más allá o más acá de la superficie; más allá o más acá de estas cosas o de aquellos objetos y se instala no en las cosas mismas sino en su vaivén, en su entrelazamiento, en el tiempo que las acoge y las traba.

El recorrido entre los cuadros de esta exposición me remite al término teatral backstage, palabra inglesa que se emplea para referirse a toda el área de camerinos y de bastidores que no ve el público, la trastienda de la representación. Espacios activos antes, durante y después de la función, lugares a veces precarios, generalmente enigmáticos, en ocasiones desolados o poblados de objetos sorprendentes, indefinibles, objetos dispuestos en un caos meticulosamente tejido, herramientas de la trama, cosas dejadas ahí, útiles para la ficción. ■





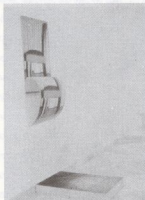
No sé si la intención de mi trabajo puede considerarse como narrativa, pero a falta de una definición mejor, es a la que me vengo agarrando. Intento 'narrar' buscando el 'momento pregnante' que diría Lessing; ese momento que certeramente elegido nos tiene que dar una idea sobre lo que sucedía en el momento anterior, y lo que sucederá en el posterior.

Hace tiempo que pienso que el escritor francés Alain Robbe-Grillet es un artista visual; un artista plástico que ha decidido utilizar la técnica de la palabra escrita, del mismo modo que podía haber elegido la del óleo sobre lienzo. Robbe-Grillet busca el 'momento pregnante' en la literatura, con lo fácil que le sería contar linealmente lo que está pasando. Pero no puedo afirmar que yo esté haciendo —o intentando hacer— lo mismo sólo que a la inversa. No intento contar historias como si fuese un novelista que utiliza los medios propios de las artes plásticas. Me interesa más 'narrar' pequeñas situaciones o realidades que pueden ser familiares para cualquiera de nosotros, y que no tienen nada de especial desde un punto de vista objetivo. Así un espectador es intercambiable por otro, ya que la realidad que se representa puede ser aplicable a cualquiera, y cualquiera puede sentirse identificado con lo aportado.

"...Briúlov (Karl Briúlov, pintor) comentaba que cuando hacía un retoque o cambiaba algo 'minimamente' de pronto todo parecía ser otra cosa, y que el arte sólo es arte cuando tiene que ver con ese 'minimamente'" (Lev Tolstoi, *Diarios*).

No conozco la obra de este pintor Karl Briúlov pero define a la perfección la manera en la que intento llevar a

## Inmortal y cotidiano



cabo mi trabajo; haciendo mínimos gestos sobre la apariencia normal de las cosas, en la que uno no se detiene, para intentar convertirlas en algo en lo que uno sí se detendría, y que nos cuentan un pequeño extracto de una realidad que perfectamente puede ser la de uno mismo.

Todos hemos entrado alguna vez en un sitio o hemos visto un objeto que nos retrotrae a otra época vivida, para de pronto tener la cabeza llena de pequeñas anécdotas e historias pertenecientes a ese tiempo.

Si yo represento los lugares que tienen este efecto en mí, no hay motivo por el que hubiesen de tener interés alguno para los demás; por lo que ingenuamente trato de crear los que nos pueden ser comu-

nes a todos. Me refiero no sólo al tipo de lugar u objeto, sino también a las anécdotas, las situaciones o los momentos de ensimismamiento; y de ahí la narratividad.

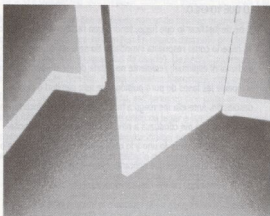
A veces cuando uno va a ver una obra de teatro, antes de que ésta empiece se encuentra con que las cortinas ya están abiertas y el decorado de la primera escena está a la vista.

Este momento puede ser el más intenso de todos ya que uno no puede evitar imaginarse lo que puede suceder en ese lugar concreto, y es en este momento cuando cada uno hace uso de sus propias vivencias y recuerdos ("yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto", J.L. Borges, *Funes el memorioso*).

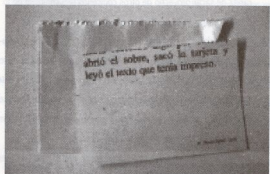
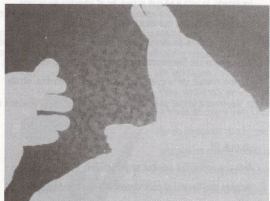
En el cuento de Borges, Ireneo Funes a la vez de quedar tullido en un accidente, cobra una capacidad de percepción tal que le parece un simple contratiempo sin importancia el haber perdido la movilidad. Podía percibir el mundo de un modo tan intenso que "el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido...", percatándose y recordando hasta el último detalle de todo lo que sucedía, lo que leía, lo que le contaban... El común de los mortales, por los que Funes siente compasión, solo podemos percibir de un modo limitado, pero dentro de estas limitaciones tenemos momentos de mayor y menor agudeza, incluso a veces alcanzando un nivel de intensidad que quizás nos pueda dar una idea de lo que sentía Ireneo. Y es esto lo que me interesa; el momento sin importancia en el que el estado mental hace que uno perciba la realidad cotidiana de un modo intenso y especial.

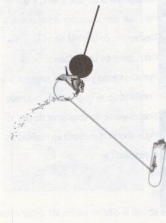
Concibo mis trabajos como escenografías o decorados teatrales, que





mantienen la cortina abierta y sobre las que nunca aparece actor alguno a excepción de uno mismo: el espectador, quien ha de percatarse de su protagonismo y aplicar el contexto a la realidad de su bagaje vital, no siendo necesariamente consciente de que lo que aporta el contexto en realidad es 'genérico'. ■

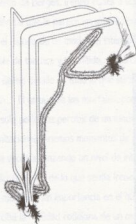




## LO QUE YO CREO.

Si he de justificar lo que hago, tendría que recurrir a la necesidad de hacerlo como respuesta inmediata. No se trata de una necesidad vital ni espiritual; realmente no sabría dónde situarla, aunque comparte las fases de pura pulsión y de feliz plenitud o negra desolación. Ante ella me niego a hablar de fe porque sinceramente no creo que me conduzca a ningún tipo de nirvana. Sencillamente está ahí, entro lo uno y lo otro, pendiente de calificación o cualificación, sin leyes que aplicarle. Maravillosa en definitiva. He de admitir que no me resulta especialmente divertido mi trabajo (a veces pasa de lo tedioso a lo insoportable con mucha facilidad) y aún así esta necesidad tan extraña sigue presente. Lo ha estado, lo está y sé que estará. Es el adverbio de mi vida.

La palabra crear es mucha palabra y afirmar que es a lo que te dedicas produce vértigo agudo, por eso he intentado situarla antes de afirmar temerariamente. Ante lo descrito sé que ya no aparecerán doradas musas del Olimpo más resplandecientes, sino más bien las brumas de lo que no es ni bueno ni malo, de lo que ES intensa y constantemente, sin dependencia de un perímetro. Volvemos a lo que yo entiendo por maravilloso para aplicarlo a la necesidad de crear.



## LO QUE ES.

Ante una necesidad hay que ser pragmático. Cualquier rodeo o rechazo nos llevaría al poco deseable terreno del complejo. Así que la opción es clara; además, la necesidad creativa es la única capaz de sacar provecho de otros complejos y el complejo de lo creativo el que te puede hundir más fácil y miserablemente.

¿Cómo saciar esta necesidad? Siempre he creído que en la naturalidad deviene lo verdadero, así que opté por recurrir a las artes plásticas, ya que lo visual ha sido el principio activo determinante en la manera de asimilar y comprender mi circunstancia. De igual modo, la narración, o lo narrativo se configuró como otro denominador común; confieso que mis principales influencias (las que marcan desde la infancia) están en el cómic y en el cine (el "Gran Arte" viene a continuación).

Y es ahora cuando hay que conjugar estos dos aspectos (lo visual y lo narrativo) para llegar, para obtener algún resultado. Creo que se puede narrar de muchas maneras. Cefirse ciegamente a la linealidad implica restricciones enormes e incómodas. En ningún momento proclamo su agotamiento (no creo en el fin de ningún medio sino en la incapacidad de usarlo). De hecho, podemos disfrutar de la obra de Kurosawa, Rohmer, Kubrick, Miyazaki, Kar-Wai, Kitano, Lasseiter, Kiarostami, etc., o bien Clowes, Nine, Taniguchi, Moore, Trondheim, Sfar, Ware, Tamayo, Bernet, Otomo, etc. tanto en cine como en cómic para demostrar su vigencia. Pero sí creo que la falsa creencia en un modo único da lugar a las academias (que como toda práctica endogámica es degenerativa). Si rompemos la imposición del principio-desarrollo-final nos encontramos con una estructura mucho más flexible para poder aplicarla de manera más abierta.

Yo trabajo con la imagen, y si recurriese a las formas lineales narrativas, tendría que someter aquella a éstas porque sino el mensaje, el factor comunicativo, se resentiría. Si se elimina esta jerarquía, narración e imagen pueden convivir plenamente y pueden optar desde lo comunicativo a otro tipo de experiencia.

En mis cuadros, al no partir de elementos totalmente definidos ni de un escenario reconocible, sólo disponemos de partes que se relacionan consigo mismas y con otras, encontrando en esta relación lo narrativo. Mi trabajo, mi obra, se sitúa precisamente en este cruce; en la búsqueda de la narración desde la construcción de la imagen. Este es el todo configurado por las partes.



Para esto, estoy desarrollando un repertorio formal al que recorro a modo de paleta para trazar estas relaciones narrativas. Sobre un fondo blanco un círculo con una oreja se sitúa sobre una elipse que segrega un chorro líquido que cae copiosamente. Son un círculo y una elipse, dos valores abstractos; pero si uno tiene oreja, a lo mejor está oyendo la manifestación física del otro. ¿Por qué esa relación auditiva entre dos abstracciones, entre dos signos? Recurrir a lo físico o fisiológico explícito es uno de mis principales recursos de connotación de la imagen para tejer las diferentes relaciones narrativas. Pero no he contestado a la pregunta. ¿Por qué? En principio, si son elementos no identificables, no reconocibles, carecen de pasado y de futuro, por lo tanto el por qué sobra. Tampoco

existe un presente como tal, sino un instante infinitesimal, hiperdefinido, casi abstracto. Aquí podríamos hablar de anterioridad y posterioridad más que de los ya descartados pasado y futuro. Lo que se cuenta tiene valor y función en ese instante, en ese fotograma, y lo anterior o posterior importan en función de éste, nunca como valores en sí mismos.

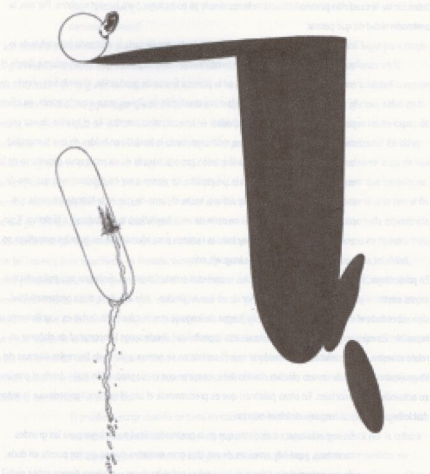


Entonces, tenemos un círculo con oreja y una elipse chorreante sin pasado ni futuro, sin intenciones ni objetivos... ¿Qué se quiere decir? En este nivel, el puramente comunicativo, pretendo transmitir lo mismo que cualquier otro artista... humor, inquietud, miedo, intriga, etc. y la mezcla de todos ellos, con la firme voluntad de no restringirme. Con recursos como la polarización concreto-abstracto (oreja-círculo) para la construcción de imágenes, propongo una búsqueda lo más rica posible que se mueva con amplitud dentro del tono que he buscado para ello (cómico, mórbido, íntimo, etc.) sin significados impuestos. Personalmente lo que más me impresiona del Juicio Final de Miguel Ángel no es precisamente el hecho bíblico.

En cuanto a la posibilidad de una tesis general o final de mi obra, creo que el carácter segmentado de ésta (cada cuadro es un instante único) impide la visión de cualquier intención global a primera vista. Y es que realmente no existe una tesis. Ni una intención. Pero sí muchas intenciones. Lo contemplo como un organismo vivo, pero no como Víctor Frankenstein contempla su retoño, sino como algo generado desde la vida, para la vida y dentro de la vida. Ámbito, por cierto, fuera del cual no existe nada, ni siquiera el arte (ni mucho menos el arte). Muestro lo que me interesa y lo que me conmueve (es algo obvio pero que me parece fundamental). Sacar la suma matemática a modo de tesis para uso iconográfico o psicoanalítico (a lo mejor estético) no es algo que me atraiga especialmente. De todos modos el tiempo sedimenta y poco a poco aparecen perfiles, obsesiones... unos elementos llevan a otros, unas partes se eliminan, otras se recuperan... soy consciente de todo ello, pero creo que todavía no es el momento para la catalogación.

Sé que mi obra no es mi inconsciente derramado y más o menos canalizado, sino el producto de alguien que mira, es decir, del que observa y de lo que es observado, ambos en igualdad de condiciones. Estos son factores fundamentales para mí que mi obra SEA y poder calmar esa necesidad tan ineludible. Y lo que es, ES. ■

The first step in the process of diagnosis is the identification of the child or adolescent who is the subject of the study. This is typically done by the parent or guardian, who is asked to provide information about the child's behavior and development. The second step is the selection of the child or adolescent who is the subject of the study. This is typically done by the parent or guardian, who is asked to provide information about the child's behavior and development. The third step is the selection of the child or adolescent who is the subject of the study. This is typically done by the parent or guardian, who is asked to provide information about the child's behavior and development.



Sea cual fuere la posición que se alcance, sea ésta al final más o menos coherente, más o menos comprometida, más o menos bella, la tarea del pensar ha sido en primer lugar siempre una tarea terapéutica. Lo que Wittgenstein (que nunca filósofo, como Nietzsche, a martillazos, pero que sí consideró el lenguaje como una caja de herramientas) entendió como la tarea primordial de la filosofía, es decir, la tarea clínica de *dissolver* pseudoproblemas, ha sido al fin y al cabo siempre el punto de partida de la crítica. No ya sólo de esa especie de grado cero del pensar que para Aristóteles consistía en el incesante establecimiento de discriminaciones por parte del alma, sino también del intento de distinguir entre *momentos de verdad* y *momentos de falsedad* tanto en el interior de los objetos culturales como en su recepción. Y el caso es que hay algo de verdad en la definición de la condición postmoderna como la era donde ya no ha lugar para los metarrelatos. Por eso, la postmodernidad da que pensar.

La cuestión tiene su centro en el hecho de dar por sentada la existencia inamovible de lo que se ha llamado *sociedad de la información*. Si entendemos que, en un entorno donde el conocimiento se ha convertido en la primera fuerza de producción, el verdadero «sujeto de la posthisotria» no es otro que la mera circulación de signos, poco espacio queda, en efecto, para la inserción del sujeto individual en una narrativa maestra. En el interior de esa enorme web, las grandes narrativas modernas, tanto la fundada en la idea de una humanidad heroica y agente de su propia liberación como la basada en un progresivo desvelarse de la verdad en el seno de la historia del espíritu, no vienen a ser en definitiva más que uno de tantos juegos de lenguaje hoy activos, hasta el punto de que es la historia misma la que parece así verse reducida a una serie de usos lingüísticos que circularan a la deriva. Y, sin embargo, nos parece que hay buenas razones para afirmar que las grandes narrativas no son meramente un juego de lenguaje más.

En primer lugar, no sólo está el hecho de que los enunciados constatativos y el *despegue semántico* efectivamente existen —y aunque ello sea en el interior de un uso lingüístico— más allá de la mera performatividad, sino sobre todo el de que una constelación de juegos de lenguaje que circulara a la deriva es sencillamente un imposible. Es más: es justamente en el límite de esa imposibilidad donde surge la necesidad de elaborar un relato maestro. Es precisamente al considerar que el sentido no se genera a partir de las reglas internas del lenguaje sino a partir de un uso efectivo cuando debe asumirse que en su producción están desde el comienzo actuando formas sociales. En otras palabras: que es precisamente el uso el que nos recuerda que la autoridad le llega siempre al lenguaje *desde el exterior*.

En segundo lugar: si es cierto que en la postmodernidad no ha lugar para las grandes narrativas, ¿qué hay entonces de esa otra gran narrativa que no parece puesta en duda, de esa narrativa sin *telos* que versa sobre todas las cosas y al mismo tiempo sobre nada?

Es decir, ¿qué hay de la narrativa de la libertad individual y de la prosperidad asociada al mercado? No se trata en este caso, se nos dirá, de un relato dotado de una finalidad, sino de algo más ineludible: de una necesidad. No se trata, se nos dirá, simplemente de otra narrativa, ya que carece de finalidad en horizonte emancipador alguno, sino del resultado de un proceso de selección natural que precede a la propia vida humana, cuyo desarrollo es considerado como una simple manifestación de la lucha general por la supervivencia. Pero en este punto la pregunta surge de inmediato: ¿no es la supervivencia —que implica la huida con respecto a aquello que muere— otra manera de formular una finalidad emancipatoria? ¿No es éste al fin y al cabo otro metarrelato, el relato —ya viejo— del darwinismo social?

Y aún existe una razón más, y una que nos atañe muy personalmente. Si es cierto que no ha lugar para ninguna gran narrativa, ello es solamente porque la sociedad de la información disuelve toda confianza en la substantividad —del lenguaje, del sujeto o de la historia—. Pero si el mundo se concibe en su totalidad como un entramado informativo, ¿qué lugar queda en su interior al sujeto individual corporeizado? ¿Acaso, salvo en la locura, es alguien capaz de vivir sin elaborar un relato de su propia existencia, sin elaborar un relato capaz de incardinar esa miríada de *bits* en una dimensión *temporal* y, por tanto, necesariamente *socializada*? En otras palabras: ¿cómo es posible elevar el signo al rango de sujeto de la historia? Naturalmente, no se trata de vivir siempre en el interior de grandes narrativas, sino de algo que es sin duda más modesto, pero que también se percibe más a flor de piel: de algo así como de tomar el arte con el fin de sobrevivir, de tomar el arte con el fin de alargar la vida misma. Porque toda experiencia tiene, como vio Dewey, una matriz estética: toda experiencia, como centro de la relación del ser vivo con su medio, es *rítmica*, es la imposición de un *tempo* en nuestro trato con las cosas; y toda experiencia es tomada, aunque sólo sea de forma retrospectiva, como una totalidad, como portadora de un *telos* que no es tanto el de las cosas como el de la experiencia misma. Y, siendo toda experiencia rítmica, resulta también que, como han visto Lacan y Edmund Leach, toda imposición de un *tempo* requiere de una dimensión intersubjetiva: todo avance no patológico del tiempo requiere del mandato de algo *otro* (del sujeto de la falta o de la continuidad de un ritual edificado sobre él). Desde esta perspectiva, nuestro trato con el mundo debe interpretarse como un constante *hacer* cuya matriz es artística; como un proceso donde, como el *bricoleur*, nos vemos abocados a construir modelos reducidos del mundo que sean capaces de convertir en habitable la existencia.

El problema surge cuando se toma en cuenta que este *hacer*, necesario para la orientación individual, dudosamente lo es sin más para la colectiva, mediada como está por la cultura del experto y su constelación de lógicas autónomas. Creemos que, en este sentido, no existe ninguna razón definitiva por la cual la creación debiera hoy ser algo así como *direc-*

tamente comprometida. En este nivel de inmediatez, que se sitúa desde luego muy por debajo de la lógica del experto —de las reglas immanentes a cada campo o subsistema o, en suma, de cualquier otro modo de reconocer que, de algún modo, el conocimiento es acumulativo— surgen dos sencillos argumentos.

En primer lugar, está el hecho de que la mera construcción de mundos posibles que conformó el *grado cero* del arte moderno es en este nivel básico un elemento positivo. Al fin y al cabo, como nos recordó Isaiah Berlin, las reconciliaciones utópicas y naturalizadas del humanismo constituyen el último bastión de resistencia contra la emergencia de la barbarie. En segundo lugar, porque la capacidad de influencia del artista en la conciencia colectiva es a estas alturas lo suficientemente dudosa como para esperar ingenuamente (y ello incluso suponiendo que las transformaciones sociales se den a través de los grandes movimientos de masas y no más bien sobre el terreno, como nos ha recordado Richard Sennet) que de su obra pueda surgir una transformación inmediata de aquélla. Naturalmente, sería una estupidez pensar que no se vive o se crea (y quizá vivir no es lo importante, sino que, como decían los antiguos marinos, lo importante es navegar) para la vida o para la historia. Pensar esto sería simplemente cinismo. Pero soñar con lo anterior sería populismo, el cual, es sabido, nunca será nada sin unas gotas de su particular cinismo (¿cómo es en efecto posible ejercer la tarea salvífica populista a través del arte si, en última instancia, *no creo* en los valores —los propios de la investigación formal— que le son específicos?). El caso es que a nosotros el cinismo *no* nos merece respeto. No creemos que para sobrevivir (porque la necesidad de sobrevivir es el único argumento del cínico) el cinismo sea imprescindible. Pero tampoco nos lo merece el populismo. El populismo es como el pluscuamperfecto: el populismo es la putrefacción. El populismo, que es «moralista, emocional y antiintelectual» (Hamza Alavi), sólo cobra existencia gracias al personalismo, al «yoísmo». Y, cuando hablamos de arte, el «yoísmo» es doblemente perverso. En primer lugar porque, como nos recordaron los protagonistas de *La Haine*, si miramos directamente hacia el espacio social, veremos que en él lo importante no es la caída, sino la dureza del aterrizaje. Sólo quien, como el Baudelaire de *Le Gouffre*, tiene asegurado que no aterrizará, puede en efecto continuar mirándose al espejo y seguir indefinidamente diciendo que, «hasta ahora, todo va bien». La moral, con su axiología de lo bueno y de lo malo, constituye sin duda un elemento imprescindible para la orientación en la vida cotidiana —y tanto más— cuando esa orientación, con la constelación de solidaridades que la acompañan, se ve hoy amenazada por las estrategias del corto plazo propias del capitalismo flexible.

Pero la moral puede transformarse en una confortable mistificación cuando se enfrenta al espacio social: una mera posición imaginaria, una ridícula afirmación del narcisismo primario. Lo que en el nivel de la experiencia individual es una tensión moral y estética, en el nivel del espacio social no pasa a menudo de ser una imagen en el espejo del lavabo. ¿Y qué decir de la nueva mitología del artista como etnógrafo cuando su actividad no es lo sufi-

cientemente reflexiva, cuando, al no cuestionar su propia posición, el observador reduce la cultura de estudio a una mera abstracción que no es, desde luego, tan «occidental», sino simplemente tan *naïve* y, en última instancia tan *conservadora*?, ¿cuando, en otras palabras, la alteridad es tomada como la mera proyección de un imaginario a menudo trasnochado? ¿De quién son esos sueños que se nos han venido encima?, preguntarán un día los pueblos del espejo, sean estos *cuales fueren*. No es difícil imaginar la respuesta de una alteridad que se ve reducida al lenguaje o a la mera fotogenia: *I will not be your mirror!*

La razón última de la perversión del «yoísmo» es que, invirtiendo (y así legitimando) la mitología del purismo, rechaza lo que T.J. Clark llama el «test de la forma». Ciertamente hoy no parece necesario arremeter contra el maltrecho sujeto de la ilustración, pero tampoco se avanza mucho en el camino de abrir un nuevo espacio para el sujeto si nos limitamos a promover una nueva afirmación del referente, una mayor estimulación de esa mónada insociable. De hecho, si abstraemos míticamente la idea de sujeto con respecto a las determinaciones históricas en las que ha emergido, comprobaremos que el asesino del sujeto no ha sido otro que él mismo; que su actual debilidad no es sino el resultado de una explosión cancerígena de narcisismo, de una explosión del Yo (una mera imagen especular) que ha terminado por desbaratar su propio fundamento. En suma: que la apertura de ese espacio sigue pasando por ir más allá de la mera estabilización del referente. Es decir, que sigue pasando por el trabajo de *formalizar*, de cercar el mandato de una instancia *otra*, de abrir la propia temporalidad a lo demás. No, desde luego, a la estricta temporalidad del viejo sujeto —que de hecho está tejido por una mezcla variable de experiencias, lecturas e imaginaciones— sino a una temporalidad conformada por el concurso de temporalidades diversas, por las distintas temporalidades que se dan inexorablemente cita en cada fenómeno. A una temporalidad donde pueda hacerse visible el campo de fuerzas en cuyo seno pensamos, sentimos y actuamos, y donde pueda hablar, desde *su* propio tiempo, incluso aquello que no tiene palabra. Este es hoy, nos parece, el grado cero del test de la forma.

Lo que los anglosajones llaman *modernism* (las vanguardias formalistas) no fue otra cosa que el sometimiento de la modernidad, es decir, del proceso de modernización social y de su imaginario asociado, a ese test de la forma. El *modernism* fue menos una práctica de la negación que la cara pesimista o la «oposición oficial» al optimismo de la modernización social. Lejos de constituir una esfera autónoma y distante con respecto al flujo de las experiencias cotidianas, esa oposición siempre existió en una peligrosa proximidad con ellas: se les distanciaba sólo en el mismo momento en que las incorporaba. Las incorporaba, en efecto, porque la tarea del *modernism* era la de enseñar a danzar a esas formas petrificadas cantándoles *su propia canción*; y se distanciaba de ellas menos por una delimitación institucional que en la medida en que la diferencia entre la mímica muerta y la capacidad



para «hacer danzar» es un acto estético, en el sentido plenamente kantiano del término. Las líneas de fuerza de la subjetividad moderna, es decir, la ilusión de un mundo configurado por apetitos privados (generador, por un lado, de la lógica del mercado y, por otro, de la cultura del espectáculo) y la ilusión de un mundo convertido en el campo de operaciones de la racionalidad técnica, eran de este modo llevados hasta la forma, y así eran puestos a danzar no al son de ninguna metafísica, sino al son de la única música efectivamente disponible, es decir: al son de *su propia canción*. Sólo así, y aunque a menudo ello fuera al precio de una reconciliación en el relato mítico de la superficie pictórica, pudieron las vanguardias probar la consistencia de esas líneas de fuerza y, en definitiva, hacerse cargo de su propio tiempo.

Ahora, como entonces, la cuestión sigue siendo la de someter esas líneas de fuerza al test de la forma. Pero ahora, a diferencia de entonces, esas líneas están en primera instancia configuradas por una cultura visual que se acerca menos a la dureza de la piedra que a la futilidad del vapor, hasta el punto de que la frontera entre el arte visual y la industria de la moda parece difuminarse, y aquél una *parte* más del aparato general de producción de esta última. El *modernism* nunca fue una parte más de ese aparato. Ciertamente estuvo obsesionado por lo fantasmagórico, por la apariencia, pero en última instancia creía en los sueños: el arte que sobrevive es el que, más allá de la apariencia, alcanza la fuente misma de su impulso formal. Sólo retrospectivamente podemos afirmar que en su cercanía a lo fantasmagórico anidaba ya la tendencia a confundirse con lo que se revelará después como el material base de nuestros días, es decir: con la idea de un mundo virtualizado (ya sea visto de modo pesimista —como dependencia con respecto a las fábricas de símbolos— u optimista— como forma de comunicación de la multitud digital) donde se da por hecho que el conocimiento puede visualizarse, y con la idea de que se deja atrás un mundo donde la palabra configuraba la estructura última del saber. Estas son las formas, ya (aparentemente al menos) no «petrificadas», que deben hoy ser puestas en danza al son de su propia canción. Si tuviera que imaginar un modo de hacerse cargo de la realidad efectiva desde el arte, sería en cualquier caso diciendo siempre *no* a la fotogenia y a la mimesis espectacular. Y hablaría de dos estrategias, ambas ligadas a una movilización de la identidad. La primera de ellas consiste en intentar que el yo desaparezca, en convertir al autor en vicario de la realidad misma; en introducir el mínimo de lectura para que, más allá de la aburrida temporalidad biográfica, se abra un espacio por donde pueda emerger la temporalidad de las cosas mismas. La segunda estrategia, es sin duda más aparatosa, ya que consiste en someter el acto estético de refigurar esas líneas de fuerza al test de la forma. Porque quizá ese test nos revele que las palabras siguen estando en todas partes, que la voz del maestro se sigue escuchando incluso con los ojos, y que la virtualidad y la visualidad no son nada sin el concurso de las más estáticas determinaciones: que su aparente levedad no podría existir sin la pesadez de una atronadora arquitectura. ■

A la hora de tratar un tema tan complejo y tan vasto como es el de la creatividad y su proyección social, debemos advertir que no se pretende hacer un análisis minucioso de los resortes que condicionan las formas estéticas en su expresión. Esto escaparía claramente a nuestro propósito, sino solamente transcribir algunas reflexiones e inquietudes que, desde una perspectiva personal, pueden ayudar a comprender las dificultades que en el presente existen entre la creación y su implicación social. En los inicios ya del tercer milenio, creo que es buen momento para frenar momentáneamente el ritmo acelerado que la vida actual nos impone y hacer un ejercicio de pensamiento crítico sobre nuestra realidad, mirando a las épocas pretéritas como fuente de nuestro pensamiento e incidiendo en su actualización e innovación contemporánea.

En este sentido, siempre he considerado varias tesis de la Antigüedad Clásica como los referentes más importantes en el campo estético, tanto a nivel de pensamiento como en el de su representación y proyección última.

Horacio expuso, siguiendo la tradición aristotélica, cuales eran las cualidades intrínsecas a todo objeto artístico, lo que él llamó el "docere et delectare", esto es, el enseñar y el deleitar. Estas características van a ir fuertemente entrelazadas a lo largo de toda la historia del arte occidental, constituyendo el motor dialéctico que define en gran medida épocas y estilos, según su consideración histórica. A partir de aquí se plantea la doble vertiente del documento estético, su función social general y su cualidad subjetiva o individualista, tanto en su creación como en su recepción.

Por otra parte, la obra artística en el momento de su planeamiento se establece sobre los modelos del discurso retórico como objeto de capacidad persuasiva en su expansión cultural e ideológica. Por tanto, se erige sobre las tres fases de la Retórica clásica, que son la "inventio, dispositio et elocutio". Lo que es lo mismo, toda expresión estética parte de un tema o invención, se elabora sobre una estructura o disposición, y finalmente se engalana con una atrayente ornamentación elocuente. También la importancia dada a cada uno de estos elementos va a configurar las características de los diferentes períodos históricos.

Sobre este entramado se constituyen las formas de la narratividad clásica que van a estar vigentes hasta épocas relativamente recientes como es la segunda mitad del siglo XIX. Esta comunicación social del hecho estético se establece, en gran medida, sobre los postulados de Aristóteles y especialmente sobre los de su *Poética*, como texto fundamental de estas directrices. Efectivamente, bajo el concepto de Mimesis se esconde el más hábil instrumento de efectividad comunicativa a nivel social de toda la historia de la cultura occidental. Se trata, dicho en otras palabras, de imponer la configuración de un acuerdo armónico entre objetividad y subjetividad, donde esta última está legitimada mientras no se traspase el campo de lo "verosímil", es decir, de lo entendible objetivamente, de lo interpretable o identificativo por toda la sociedad.

Por tanto, durante todo el Clasicismo quedaba garantizada la comunicabilidad social del

quehacer estético, aunque fuera a niveles básicos, por el hecho de identificarse el espectador con la obra de una forma más o menos ambiciosa, ya que el plano de la naturaleza nunca sería traspasado. Sin embargo, este planteamiento globalizante va a entrar en crisis conforme la burguesía vaya adquiriendo el poder tras los acontecimientos acaecidos durante los siglos XVIII y XIX.

La nueva clase social va a intensificar las formas del pensamiento subjetivo como reclamo de la libertad personal que quiere imponer sobre los modelos absolutistas del Clasicismo. Sin embargo, la burguesía dominante perpetuará valores y conceptos globales que tendrán que convivir con esa intensificación del individualismo y que constituyen la base social del nuevo período histórico.

En este contexto, la creatividad artística adquiere un papel de vanguardia ideológica donde las actitudes individualistas de los artistas legitiman la proyección del criterio del gusto particular y del libre juicio subjetivo. Sin embargo, lo que a nivel de pensamiento y crítica se impone, encuentra más dificultades en cuanto a su instauración práctica, ya que al dotar al objeto artístico de un valor social, que viene determinado fundamentalmente por el coleccionismo, la libertad subjetiva se verá mermada.

A nivel de lenguaje artístico, esta polaridad entre subjetivismo individual y objetivismo mimético se planteará muy pronto, ya que mientras la primera opción cada vez será más acentuada en el campo de las artes plásticas, la segunda se va a ver reforzada por los nuevos medios de representación que el progreso técnico y científico trae. Esta última línea es la que garantiza desde mediados del siglo XIX la comunicación visual a nivel masivo, según los preceptos clásicos de la mimesis aristotélica, cada vez más ambiciosos y desarrollados, a través de la secuencia que va de la fotografía al cine, culminando con la televisión y las evoluciones electrónicas e informáticas. En este contexto son ya de sobra conocidas las tesis de Walter Benjamin y de Ortega y Gasset sobre la difícil adecuación de las artes plásticas a un público mayoritario que ya no llega a ellas al no estar sometidas a la "regla social" de la comunicabilidad preestablecida, ganando en libertad y profundidad lo que pierden en efectividad social, como señalaba Ortega.

Tras la crisis definitiva de las Vanguardias y los albores de la Postmodernidad, estas posturas se han ido intensificando, produciéndose un divorcio cada vez mayor entre creación plástica, y los demás lenguajes que podríamos definir como miméticos, que van adquiriendo una presencia cada vez más aplastante. Sin embargo, en el plano de la crítica, los medios masivos tienen una utilización cada vez menos creativa y más programática, como si hubieran recuperado en toda su intensidad la fuerte (y peor) capacidad persuasiva que lo mimético tenía en los momentos más radicales del Clasicismo.

Aquí es donde entran las distintas formas de narratividad de los diferentes medios creativos en la sociedad

actual. Ya que la decadencia de las utopías vanguardistas y la fuerza del pensamiento existencialista ha sumergido en una profunda crisis de valores globales y objetivos a la época más reciente. Ese desinterés social por la comunicación estética más ambiciosa contrasta con la efectividad persuasiva de la comunicación mediática de más bajo nivel. Lo que provoca, desde mi punto de vista, la necesidad de llevar a cabo un replanteamiento discursivo general y, sobre todo, de rescatar los valores más positivos de los postulados humanistas en el proyecto cultural actual. Se hace, por tanto, necesario reflexionar profundamente sobre los conceptos clásicos que señalábamos al principio y recuperar la esencia humanista del "docere et delectare" ajustándola a los tiempos actuales. Igualmente hay que analizar los distintos postulados de la Retórica clásica, realizando una crítica constructiva a las posibilidades expansionistas que una buena reutilización puede conllevar a toda la creatividad estética en su sentido más amplio. En este sentido es interesante destacar lo que Morpurgo Tagliabue comentaba, en relación a la Contrarreforma, sobre la acentuación de la elocución y el adorno en las épocas de pensamiento reaccionario y absolutista, en detrimento de la invención y una sólida disposición, que son los elementos que caracterizan el debate estético en los momentos de una mayor apertura y un más amplio desarrollo intelectual progresista.

Esta es una reflexión a la que debemos prestar atención, pues nos encontramos en un período de fuerte crisis ideológica que queda enmascarada por el apabullante derroche expresivo de los instrumentos mediáticos.

Nos encontramos en una época de fuerte crisis de los valores globales y de las utopías sociales, donde la fragmentación del pensamiento ha sido perfectamente aprovechada por los poderes ideológicos neocapitalistas para desarticular cualquier discurso genérico que pudiera plantear la más mínima oposición a su dominio hegemónico. En este contexto, la producción estética tiene que adquirir un nuevo concepto comunicativo que no es nada fácil, debido a la desintegración social señalada. La relativización del pensamiento, las tesis de la aldea global o la persuasión agresiva de los medios de comunicación en manos de ese pensamiento consumista y paralizante, todos ellos son elementos que no nos hacen precisamente ver el panorama actual como un momento esperanzador para los debates estéticos enriquecedores. Sin embargo, debemos apelar a la confianza a la individualidad y a la legitimidad del juicio crítico para emprender lo que se ha llamado microespacios de debate y de reflexión que puedan aportar innovaciones hacia una nueva comunicación social.

Aquí es donde tenemos que abordar el pensamiento positivo a partir del resquebrajamiento postmoderno. El mensaje estético ya no es un mensaje mimético, global o social, ni lo va a ser más. Hemos de adaptarnos a las infinitas posibilidades de una receptividad creativa, más difícil y complicada al principio, pero más plena y ambiciosa siempre.

De hecho, la creación artística contemporánea ya ha conseguido una libertad plena en cuanto a los lenguajes

narrativos empleados. Nos queda por tanto a los espectadores y aficionados al arte contemporáneo la necesidad de tomar una postura consecuente con respecto a los tiempos en que vivimos; postura que vendrá después de una actitud fuertemente crítica. Tenemos que reaccionar y abandonar la comodidad pasiva que no es sino la que la inercia histórica nos ha impuesto y que ya está absolutamente desfasada como medio de recepción estética en más de un siglo.

Para ello, después de conocer las claves del pensamiento postmoderno, hemos de hacerlo nuestro en el sentido más reflexivo y abierto posible, haciendo de ese escepticismo que se le reprocha la bandera emergente, al sacar de él todo lo que de crítico pueda tener, para poder hacer frente, de esta manera, a la tremenda persuasión de la sociedad mediática. Y por tanto, hemos de encontrar el instrumento para la puesta en marcha de ese riguroso discurso analítico que nos haga poder sintonizar con las nuevas formas de comunicación que el arte más reciente nos está lanzando. Formas que ya no están basadas en una comunicación codificada y estandarizada, sino en las inmensas posibilidades cognoscitivas de una intercomunicación abierta y sugerente establecida sobre nuevas claves de interrelación estética. Todo ello desde la libertad individual y subjetiva, vinculada siempre a una conciencia humanista y ética.

En este sentido, esa herramienta que nos abre la puerta a estas innovadoras propuestas de conocimiento implicativo e intercomunicativo es la Hermenéutica, en el sentido más crítico y riguroso, interpretando todos los documentos y acontecimientos de un mundo en crisis donde de nuevo el arte debe estar a la vanguardia del pensamiento más innovador por muy difícil que sea en un principio la incorporación a sus nuevas formas de narratividad. ■

## **índice**

### **Presentación:**

Jesús Rubio

### **Introducción:**

Francisco Baena

4

### **Obra artística:**

Manuel Bello

7

José María Bonachera

8

Pedro Morales

13

Simón Zabell

15

Jesús Zurita

18

### **Artículos:**

Gabriel Cabello Padial

22

Jesús Rubio Lapaz

27

### **Papeles de Cultura Contemporánea.**

Grupo de Investigación hum 736:

Tradición y Modernidad en la Cultura Artística  
Contemporánea

Director del Grupo de Investigación:

Jesús Rubio Lapaz

Director de la Revista:

Gabriel Cabello Padial

Coordinador del nº1:

Francisco Baena

Diseño y maquetación:

Rosana Sánchez

I.S.S.N.: 1695 - 8284

Depósito Legal: GR. - 300/03