

ÉXTASIS, CATARSIS, ARTE, ADICCIÓN E INCONTINENCIA

ECSTASY, CATHARSIS, ART, ADDICTION AND INCONTINENCE

ALFONSO MASÓ GUERRI
Universidad de Granada

RESUMEN

Nos hemos acostumbrado de tal manera a ver el arte a través de las palabras de otros que hemos olvidado creer en la experiencia directa de la obra como acto insustituible. Lo inmóvil no existe. El pasado no es un largo y tortuoso pasillo de estanterías polvorientas, es una realidad viva y simultánea. El arte entre nosotros no es sino la mayor presencia de una forma imprescindible de vida y debemos evitar que junto a nosotros sea tratado como materia forense. Podremos intentar aportar alguna claridad a cada proceso individual, pero nunca anunciar paraísos permanentemente iluminados. Mostrar, ilustrar accesos a diversas realidades, es una de las funciones inevitables de la educación artística.

ABSTRACT

We are so accustomed to see art in another's word that we have forgotten believe in direct experience like insubstituable act. Something immobile doesn't exist. The past is not a long corridor of dusty shelving, it's a real and simultaneous situation. Art between us is the biggest presence of a indispensable way of living, and we must avoid that just like us, was a forense material. We could adduce any lighthness each individual process, but never announce paradises permanently shining. Show access to different realities is one of inevitable functions of art education.

¿Qué ha ocurrido desde las muertes del arte? ¿Qué ha ocurrido con sus cronistas, con sus biógrafos? ¿Cuáles han sido sus posiciones tras el irreversible enunciado por Kant de la subjetividad del juicio estético hasta la subjetividad del arte y su muerte anunciada por Hegel y proclamada en todos los ordenes por Nietzsche. Muerte, no olvidemos, anunciada como principio de otra vida y de otros dioses?

Nos hemos acostumbrado de tal manera a ver el arte a través de las palabras de otros que hemos olvidado creer en la experiencia directa de la obra como acto insustituible, donde tienen lugar las experiencias intersubjetivas que alumbran la construcción de la conciencia estética.

Ocurre que una proporción excesiva de historiadores ha carecido también en su formación de esa experiencia real, directa, convencidos de poder paliarla con la lectura de sus colegas en la que basan la erudición cuantitativa de determinado periodo, con frecuencia aislado y protegido, de las sombras de la modernidad. Esa situación ha llevado a que en diversos ámbitos de la docencia, especialmente en el universitario, sea demasiado frecuente que la explicación del arte contemporáneo esté a cargo de personas que lo abominan, porque al no tener criterio para discernir, ni intención

de formarlos, el siglo XX se convierte para ellos en un permanente enemigo que tienen que soslayar o exorcizar con absurdas taxonomías, discursos sin fundamento, y en algunos casos con la condena pública y radical, haciendo uso de argumentos más inquisitoriales que académicos, como ocurrió recientemente en la lectura de una tesis doctoral, ante el público incrédulo que llenaba el salón de grados de la Universidad de Salamanca. Acababa de concluir una espléndida exposición sobre un artista fundamental de este siglo, cuando el catedrático de historia del arte, miembro del tribunal, hizo uso de la palabra para denunciar que no sólo esa obra sino la totalidad del arte de este siglo a partir de la etapa Azul y Rosa de Picasso, era todo un fraude. El arte se acababa realmente y no en el sentido hegeliano, en el siglo XIX. Para dar más autoridad a sus palabras aseguró que eso era lo que sentían sus más eminentes colegas y por eso hacía la denuncia en solidaridad y homenaje.

Posturas de este tipo no pueden dejar de alarmarnos y especialmente si se producen dentro de la Universidad, ante la evidencia de no ser hechos aislados sino bandera, al menos pretendida, de una regresión general a un sentimiento de reconquista.

En un orden no muy lejano de intenciones hemos sido cómplices en estos días de la recoronación de Felipe II como inventor de los derechos humanos y faro de la ética y la cultura en Occidente.

¿Qué ocurre cuando dentro de un amplio dispositivo cultural un sector significativo promueve y alienta posturas regresivas? ¿Puede entenderse que tal intención pueda contener beneficiosos fines culturales? ¿O está negando desde dentro la propia esencia de la cultura que es dinamismo, movimiento, avance, contra lo cosificado y lo esclerótico?

La crítica norteamericana Rosalind E. Krauss, indica en la introducción a su libro "La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos": "La historia del arte por su parte, se ha ido haciendo cada vez mas historicista en las últimas décadas y se está centrando en responder a cuestiones de origen y autoría como si nunca se hubiera planteado ninguna crítica sobre el valor metodológico de estos conceptos"¹.

Planteamientos pedagógicos de este tipo quieren mantener la historia del arte como una cómoda repetición de clichés cuando no en torpe omisión o insensata y gratuita descalificación.

El descontento que ésta situación produce en el alumnado y la impotencia para evitarlo del profesorado que intenta responder a su función pedagógica desde parámetros críticos, evidencia otra realidad, la de grupos de poder que haciendo uso de los márgenes de las estructuras universitarias, procuran la influencia para acaparar cuotas en los planes de estudios primero y en cada facultad después, siempre al margen del interés por la incidencia de las nuevas situaciones resultantes sobre la calidad docente.

En un país en que las enseñanzas artísticas no se las cree casi nadie y siguen estando al final de los presupuestos de educación o investigación, es fácilmente comprensible que desde diversos ámbitos de la cultura se siga prestando antes oídos,

1. Rosalind Kraus (1996) "La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos". Alianza. Madrid. Pág. 19.

en materia de arte, al historiador que al artista plástico, aún siendo docente. Esta situación nace de un evidente círculo vicioso que no tiene que ver con el interés por el conocimiento.

El cambio de estructuras docentes siempre es urgente por el propio carácter mediador de la docencia, en contextos que cambian a velocidades imprevisibles. Mucho más urgente cuando planes de estudios, que afectan a todo un país, se han realizado con inexplicables ausencias como ocurrió cuando se diseñó lo que ahora padecemos las facultades de Bellas Artes.

Va siendo hora de que los enseñantes de arte asuman responsabilidades y se les permita y exija hacer ver en qué consiste la naturaleza de su "campo expandido". Consiste en la interrelación con tantas disciplinas como pueda considerar el pensamiento. Consiste en un mirar al exterior espacio temporal desde una simultaneidad. El arte no puede parar todo para ensimismarse en la contemplación de lo quieto. Lo inmóvil no existe. El pasado es un largo y tortuoso pasillo de estanterías polvorientas, es una realidad viva y simultánea, como demuestra la genética, porque el arte sólo existe en cuanto parte viva de esa totalidad que está presente en nuestra mente cuando miramos, cuando pensamos, cuando proyectamos. No la realidad de unas formas dispersas en el tiempo, ensimismadas en su propia belleza. La realidad de unas formas que contienen en sus códigos genéticos información de cuánto han contemplado, de cuanto ha influido en la constitución de su ser, no sólo las manos que le ayudaron a surgir de una matriz, en la propia concepción de matriz, que yace en su memoria, hay algo más que la piedra o la tierra, hay un bullir de vida que se desarrolla en otro orden de durabilidad, hecha de sentimientos, ideas, pensamientos, que cristaliza en la materia y nos llega en ella transparente como un ámbar que contuviera sonidos y voces remotos, recién pronunciados, recién atrapados por el silencio del volcán.

El arte entre nosotros no es sino la mayor presencia de una forma imprescindible de vida y debemos evitar que junto a nosotros sea tratado como materia forense, por mucho que la taxidermia facilite, al simplificar, la comprensión o su símil. Ese contacto con lo muerto, con aspectos prefabricados de lo muerto, jamás conducirá al descubrimiento de las impresiones genéticas que ese ser porta de sí mismo y de su entorno.

No puede haber otra forma de mostrar el arte que poner en contacto con sus fluidos, con sus palabras que llevan a los contenidos, e indican accesos a la inmensidad de información que encierran sobre sí mismos y sobre sus conexiones con la totalidad.

Sin una mirada crítica, simultánea, hacia esa totalidad, hacia la complejidad de sus estructuras, de las interdependencias, no será posible encontrar un principio de análisis, iniciar una nueva toma de conciencia.

El profesor de arte, el artista, o quien pretende iniciarse, no puede ser desconocedor de ninguno de los diversos niveles que posibilitan la existencia del arte, tanto de las circunstancias técnicas, mecánicas, éticas, socioeconómicas, como de esas conexiones que determinan su identidad y su memoria, los niveles de existencia en que realidad y sueño son semejantes y el antes y el después simultáneos.

El deterioro, el fraude, el desconcierto, la dispersión, la tautología, el ensimismamiento extasiado, no sólo afectan al producto final de nuestro trabajo sino a todo el proceso de construcción, de autoconstrucción. La reducción de la reducción no da lugar a la síntesis, sino a una sintaxis fantasmal que vacía la mente de ideas, en espera de un para qué que no puede llegar nunca porque el enseñante ha renunciado a encontrarlo, sumido en la coartada de la inexistencia de sentido, mientras que el estudiante acepta esa situación como la realidad de su tiempo.

El para qué de la estrategia docente se aleja de la búsqueda de sentido a medida que se aproxima a la localización de medios para atravesar el puntual abono o cobro de créditos, que en la medida en que se endurece la competencia, accede a un sistema de rebajas directamente copiado de la banca, pero mucho más flexible, porque se considera, erróneamente, que no está en juego el propio capital ya que nadie pide cuentas del fraude o la malversación. Conseguido el título en propiedad, al mejor precio y en el menor tiempo, conseguida la justificación de cualquier medio empleado por ambas partes.

“Pero la pregunta llegados a este punto –escribe José Luis Brea respecto a la situación del arte– es si ante tal perspectiva no cabe otra actitud que la renuncia a los diversos intereses de que depende el cobro de sentido de la comunicación artística. La cuestión, en definitiva, es la del tratamiento –o el desahucio– que, una vez establecido el diagnóstico, se decide adoptar.

Es evidente que durante estos primeros años de apercebimiento de la quiebra del paradigma moderno la reacción más extendida ha sido una especie de frustración optimista, de conciencia feliz de inviabilidad. Como si se estuviera practicando una especie de eutanasia y quien desapareciera en ella no fuéramos nosotros mismos.”²

Creemos que una urgente revisión de nuestros objetivos docentes debería partir de estas constataciones, para estudiar de inmediato los medios que cambien substancialmente esta mentalidad de pacto comercial, que ha invadido la enseñanza.

Si creemos que debemos buscar alternativas, tenemos que trabajar en profundidad colectivamente. A quienes exijan recetas para salir adelante o fabricar los productos artísticos más competitivos, deberíamos hacerles ver que el producto que debemos fabricar en primer lugar no es el objeto más rentable, sino la persona más formada. Podremos intentar aportar alguna claridad a cada proceso individual, pero nunca anunciar paraísos permanentemente iluminados.

La disolución de lo ético es en definitiva la gran fractura, la gran tragedia que sostiene el hecho artístico, la divisoria, para muchos invisible, entre lo muerto y lo vivo, entre lo que es y lo que no es, entre la esencia y la apariencia. Un interminable territorio de pares de contrarios se expande en torno a ese eje como un interminable campo de batalla y cada conflicto se divide a su vez en nuevas dicotomías, que se niega mutuamente.

2. José Luis Brea (1991) “Las auras frías”. Anagrama. Madrid. Pág. 83.

La dicotomía, que es uno de los primeros estadios del consenso lógico, ¿no surge siempre de una reducción, de una simplificación, de una inexactitud? ¿Qué complejidad de principios podemos construir sobre ellas? ¿Que realidades nos habitan como inexorables y no son sino fantasmas, imágenes clonadas, ajenas, sistemáticas, masivas?

Desde que la ciencia-ficción es una realidad, correcciones conceptuales aparte, es inmensamente más fácil dejarse llevar por los ríos de la información, vivir en sus realidades virtuales, jugar plenamente sus propuestas, inmensamente más fácil que mirar a un detrás, que converge hacia estrechos márgenes, erizados de dificultades, de zonas prohibidas, de penalizaciones sistemáticas, de falsas puertas que no son en realidad sino salidas de emergencia hacia el lado bueno de la pantalla.

Mostrar, ilustrar accesos a diversas realidades, valorar implicaciones en la tríada arte-ética-poder es una de las funciones inevitables de la educación artística, puesto que del equilibrio de esas conjunciones dependerá el tipo de mundo en que vivamos.

Pero la ética es cada vez más el convidado de piedra entre el poder y el arte. Podría ser instructivo, si queremos creer en alguna posibilidad, recordar qué tipos de poder, qué tipos de intereses, son hoy adversos a la investigación artística, incluso si este quehacer puede tener aún algo de revolucionario.

En ese caso, alguien pudiera recordar esa cualidad insoslayable de su proyectada realidad y ofrecerse al riesgo de ser herido, al menos, en lúcida acción de estremecida impertinencia.

Bibliografía.

- ADORNO, Theodor W. (1986): *Teoría Estética*. Madrid, Taurus.
- ARGULLOL, Rafael (1994): *Sabiduría de la ilusión*. Madrid, Taurus.
- BAUDRILLARD, J. (1995): *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1997): *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama.
- CASSIRER, Ernst (1993): *Las ciencias de la cultura*. Madrid, FCE.
- DEBORD, Guy (1990): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, G. (1995): *Conversaciones*. Valencia, Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (1991): *Saber y verdad*. Madrid, La Piqueta.
- JAURAUTA, Francisco (1995): *Conceptos / miradas sobre la época*. Arteleku, Diputación de Guipúzcoa.
- JIMÉNEZ, José (1983): *La estética como utopía antropológica*. Madrid, Tecnos.
- KRAUS, R. (1997): *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza.
- KRUGER, Barbara (1998): *Mando a distancia*. Madrid, Tecnos.
- LIPOVETSKY, G. (1991): *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. (1995): *El imperio de lo efímero*. Barcelona, Anagrama.
- SAVATER, Fernando (1995): *Invitación a la ética*. Barcelona, Anagrama.
- SUBIRATS, Eduardo: (1975): *Utopía y subversión*. Barcelona, Anagrama.