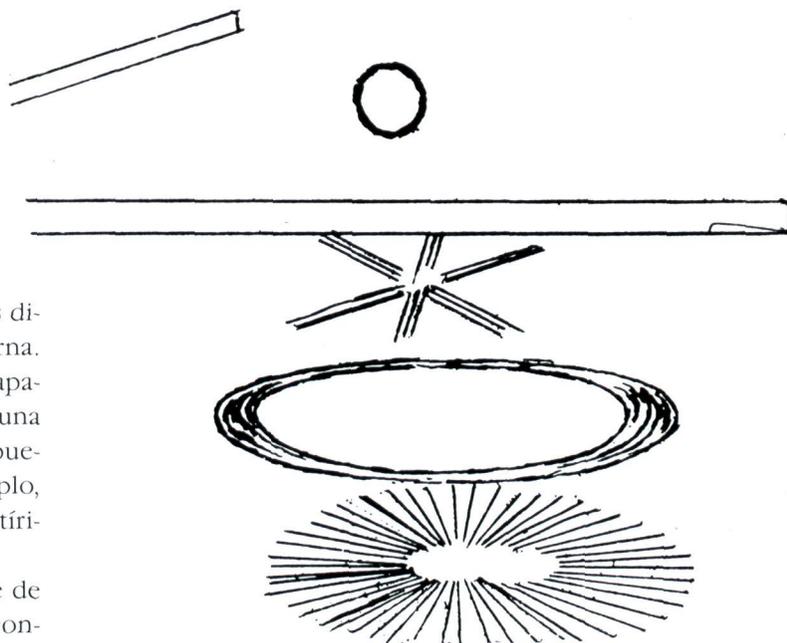


EL ARTE DE VANGUARDIA COMO
GRAN FARSA

por
DONALD KUSPIT

Se dedica este ensayo a la tesis de que la mayoría del arte de vanguardia de este siglo ha sido una especie de farsa, o por lo menos posee bastantes elementos de farsa. Se concibe a sí mismo como una gran broma y utiliza los subterfugios de las bromas —la incongruencia, llevada hasta los extremos más absurdos, y que por tanto provoca una inconsciente ansiedad, sólo aliviada por una risa cómica, espontánea— para alcanzar sus fines. La cuestión es saber lo que

DESPLAZAMIENTOS,
CAAM, MAYO-JULIO DE 1991



MARCEL DUCHAMP. *LOS TESTIGOS OCULISTAS*

el sentido de comedia del arte de vanguardia nos dice de la situación del arte en la sociedad moderna. (Aunque no necesariamente parezca cómico en apariencia, la mayoría del arte de vanguardia tiene una esencia cómica. Su intención cómica solapada puede salir a la luz de múltiples maneras, por ejemplo, por medio de la ironía intelectual, la agudeza satírica, etc.).

Sostendré que la condición de farsa del arte de vanguardia no es sino una respuesta de defensa contra la sociedad moderna. Surge de un sentimiento inconsciente de que la sociedad moderna cuestiona lo convencionalmente aceptado, la creencia tradicional de que el arte es artesano de la vida y un medio de hacer avanzar nuestra civilización. La sociedad moderna dice claramente que la ciencia y la tecnología son los verdaderos sustentos de la vida y la civilización —sirven y benefician de forma real y eficaz a la humanidad, como no puede ni ha podido el arte. De esta manera, la sociedad moderna plantea una seria amenaza para el significado y valor del arte, y, al cuestionarlo, hace que éste se cuestione a sí mismo, forzándolo a renovarse para la vida y la civilización. Creo que la respuesta cómica de la vanguardia contra la ansiedad que produce la sociedad moderna ha llegado a su clímax en el arte de vanguardia y la arquitectura postmodernistas. Estos portan la comicidad como defensa contra la duda intrínseca que genera la modernidad de forma casi obsesiva. Quiero decir, que en el Postmodernismo el arte se ha vuelto más lúdico que nunca. Se ha convertido al dadaísmo más decadente, como sugiere su así llamado «Supermanierismo». Freud distinguía entre «la broma *hostil* (utilizada como agresividad, sátira, o defensa)» y «la broma *obscena* (utilizada como exposición)». En el Postmodernismo, la defensa cómica vanguardista se ha vuelto hostil y obscena a la vez, una exposición total y completa del arte como obscenidad —esto es, como una forma de atacar y esconderse entre los bastidores de la sociedad moderna— y, por lo tanto, un ataque hostil a su público. El arte cómico vanguardista intenta dar al arte un lugar nuevo en la vida y la civilización: pre-

sentándose a sí mismo como un fraude, un simulacro —un chiste fácil y decepcionante más que una complicada y sublime exposición de ideales—, el arte, a su manera cómica vanguardista, intenta servir a la vida y a la civilización al dar cuerpo, y con ello hacer manifiesta, la desilusión, el fraude que subyace en ellas, que las hace grotescas de una manera peculiar. A causa de su nihilismo más o menos explícito, el arte cómico vanguardista sugiere el nihilismo implícito de la vida, que se esconde detrás de la fachada de la civilización.

Las confecciones de Duchamp son explícitamente grotescas. Confunden deliberadamente: se presentan como «no-arte que pretende ser, sin embargo, arte auténtico». Y al presentarse al mismo tiempo como arte y no-arte —o, utilizando la distinción que empleó Robert Morris cuando describía sus primeros objetos minimalistas, como arte y manufactura a la vez—, provocan ansiedad en el espectador, una ansiedad que se alivia rápidamente cuando se reconoce lo absurdamente cómico de la situación conceptual. Quiero decir, que estas confecciones, al enfrentar al espectador con una incongruencia —un objeto de significado ambiguo, imposible de resolverse, y como tal un objeto que despierta una intensa ambivalencia a su

alrededor, que provoca desconfianza si se reniega de su naturaleza artística, o es apreciado si se cree que es una forma interesante y nueva de arte—, colocan al espectador en una situación intelectual y emocionalmente imposible. El reconocimiento espontáneo de esta situación como una situación cómica —lo que trae consigo aceptarla como irresoluble, es decir, no tratar de explicar por qué estas confecciones son, o no son, arte, sino aceptarlas en su propia contradicción—, produce un gran alivio. Lo que hay de especialmente notorio en estas confecciones es que intentan hacer semejar al arte objetos concebidos científicamente, producidos por la tecnología, y esto no sólo estrecha los límites de la concepción convencional del arte hasta un punto de fusión, sino que termina con, o, por lo menos, desvirtúa el origen científico-tecnológico de estas confecciones. Es el reconocimiento inconsciente de esta doble negación —de la idea tradicional del arte y de la idea moderna del objeto— el que hace que la risa interior que provocan estas confecciones sea particularmente sublime, es decir, de un nihilismo hilarante. Bien parece que ésta resuene una y otra vez en la mente, amenazando uno de los conceptos más básicos, más compartidos por todos, el de que el objeto es predecible —posee características inmanentes.

El Dadaísmo llevaba la teatralidad irónica implícita en el Confeccionismo de Duchamp hasta un nuevo límite nihilista —hasta una nueva cima de incongruencia en su confrontación, que exige cada vez más y más risa histérica del público como condición para que la mente colectiva de éste sobreviva. El Conceptualismo, al quitar énfasis e incluso negar el significado materialista del arte, y proclamar la creencia de que éste es una forma de análisis del contenido y en última instancia del lenguaje, incluyendo el contenido y lenguaje del arte, es una respuesta sumamente intelectual a las dificultades epistemológicas a las que conduce determinar lo que es, o no es, arte, y cómo se construye su contenido último —la indecisión y la falta de base del arte y del contenido, para hablar claro—, como señalaban antes las confecciones de

Duchamp. Un intelectualismo como éste es más una defensa contra la duda sobre el arte implícita en la modernidad —que uno hace más suya propia (como si sirviera de vacuna)— que lo que Duchamp nunca imaginara. Se necesita también un estómago que resista lo cómico para soportar el Conceptualismo. Como contrapartida, el llamado arte consumista —con ejemplos relevantes como Koons y especialmente Steinbach— desarrolla muchísimo el lado materialista de Duchamp hasta que, también, como el lado intelectual de Duchamp extremado por el Conceptualismo, se vuelve un callejón sin salida por su incongruencia. Pero no es sólo Duchamp el que era absurdo; el Cubismo de Picasso, tanto analítico como sintético, se ha reconocido como poseedor de una intención caricaturesca. El Cubismo es una suma de incongruencias formales y materiales —otro callejón sin salida. Por lo menos, puede interpretarse como un inteligente ensamblaje de formas y materiales por resolver y no como un tipo de poesía visual sin sentido, en todos sus momentos de reconocimiento inteligible.

Duchamp y Picasso, con sus absurdos estilísticos —a veces, como en George Grosz, el absurdo estilístico y el narrativo se juntan en el arte de vanguardia—, hacen explícita la farsa implícita en las pinturas de Manet. Linda Nochlin las ha caracterizado como «rotundas afrentas a la inteligencia pública...», representaciones monumentales e irónicas, bromas, la forma favorita del talento destructivo del periodo, infladas hasta dimensiones descomunales —versiones pictóricas de aquellas travesuras endémicas que amenazaban con destruir todos los valores serios, profanar y vulgarizar las verdades más sagradas de la época. «El nihilismo de este ingenio —que «casi no se puede considerar como una afirmación directa de una posición o punto de vista específico», como proclama Nochlin— encarna para Manet el «sentimiento esencial de alienación de la sociedad de su época». Tal alienación ha sido una constante en la relación entre el artista moderno y la sociedad moderna, la cual él o ella sienten como un sitio donde el arte no encuentra

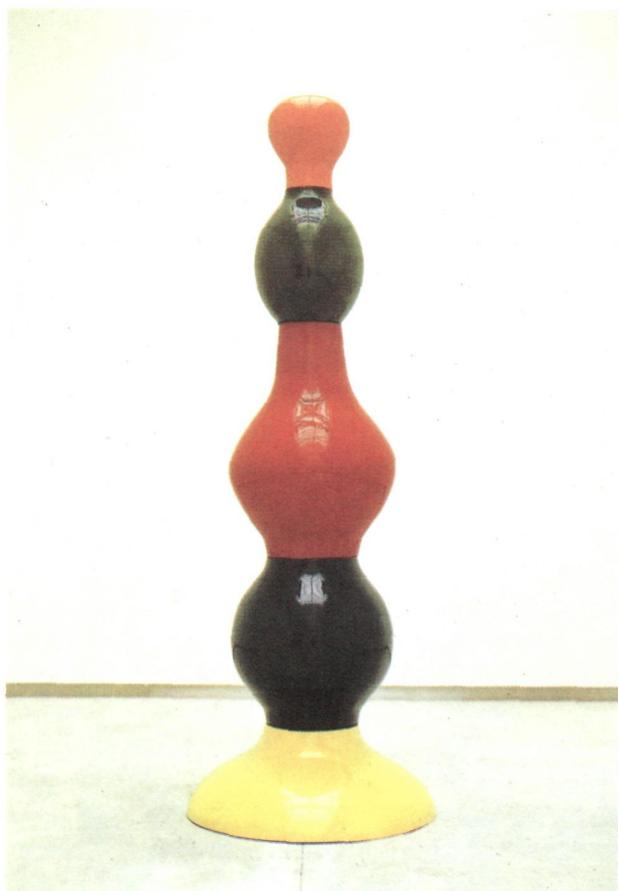
lugar seguro y no se le acoge inequívocamente. La mayor parte del espíritu de subversión y oposición que se le achaca al arte de vanguardia es en realidad una expresión de esta alienación.

Sin duda, una razón importante para esta alienación radicaba en el cambio en el carácter de patronazgo en la ya próxima sociedad democrática. El artista no podía ya identificarse, de una forma narcisista, con los poderes dominantes tales como la iglesia y la aristocracia. Las obras del artista, en su propia mente, eran arrojadas a las masas, sin duda alguna, como lo eran los cristianos a los leones, los cuales, cuando no tienen hambre, son apáticos e indiferentes. Sin embargo, y ampliando lo que ya he sugerido antes, la razón principal para la alienación del arte es el hecho de que la sociedad moderna, a causa de su realismo científico y su práctica tecnológica, no encuentra lugar para la ilusión —por mucho que la mayor parte de la ilusión sea producto para las masas, es decir, para los medios de masas, en la sociedad moderna. El arte es, en el fondo, ilusión, es decir, sacia los deseos, y mientras la ilusión forma parte ineludible sin duda de la fundación psíquica, el arte, que sirve tanto para la ilusión individual como para la colectiva —los sueños cotidianos y la religión— debe ser relegado en una sociedad que insiste oficialmente, incluso con carácter ideológico, en el principio de realidad subyacente en la idealización de la ciencia y la tecnología. (Hoy en día los medios de masas funden y desarrollan las funciones de la ilusión cotidiana y la religión. Las películas, en particular, son un espacio para las ilusiones cotidianas del público, una religión secular en la que las estrellas de cine son como santos para las masas sedientas.) El sentimiento gratificante que conlleva la ilusión se difiere a un tiempo socialmente irreal, es decir, al llamado tiempo libre.

El arte, incapaz de competir con el moderno cientifismo y la tecnologización, convirtiéndose cada vez más en una parte del tiempo libre planificado —a pesar de que las partes del tiempo libre deben parecer espontáneas, y no planificadas— se vuelve hacia el lado cómico para defenderse, o sea, intenta

reírse y aliviar así su alienación, mientras asimila al mismo tiempo el principio de realidad que el cientifismo y la tecnologización institucionalizan. Si se las mira cuidadosamente, las confecciones de Duchamp son una nueva clase de realismo, es decir, de realidad presente, práctica, objetos para las masas en su calidad de inútiles ilusiones artísticas individuales. De la misma manera, el Cubismo de Picasso hace que los constituyentes materiales y formales del arte parezcan evidentes en sí mismos, asombrosamente «reales». El *collage*, especialmente, declara la realidad de hecho, concreta, de los componentes del objeto de arte con una franqueza asombrosa, al extraerlos de la ilusión artística en la que parecían de repente inmersos. En realidad, la ilusión artística —el paisaje convencional, la naturaleza muerta, el retrato— que el *collage* cubista construye parece como un substrato, un resto de otro mundo de intenciones artísticas. Lo no convencional de Duchamp y Picasso radica principalmente en su realismo material y formal, y en segundo término en su habilidad al hacer que este nuevo objeto de arte realista produzca el efecto de la ilusión. (Por encima de todo, crear la ilusión de que es, en realidad, arte gratificante, que sacia los deseos inconscientes.)

Al mismo tiempo, hay algo de cómico —cómico de forma masoquista— en la sumisión moderna del arte al principio de realidad. Si, como afirma Freud, el arte es en última instancia algo placentero —tanto en el caso de que sea un sustituto de la complacencia de los instintos, es decir, una complacencia artificial de impulsos sexuales y/o agresivos; o, como otros han indicado, un sustituto de la complacencia en las relaciones, funcionando así la obra de arte como un correlato de amiga con la que es posible relacionarse de forma íntima, incluso simbiótica, de una manera que es muy rara de encontrar en el mundo adulto; o, como yo diría, un sustituto de la complacencia narcisista, y entonces el arte sería un sustituto del yo, pero con la plenitud, la integridad, y la omnipotencia suficientes como para hacer de ella (de la obra de arte) una especie de paraíso perdido de la



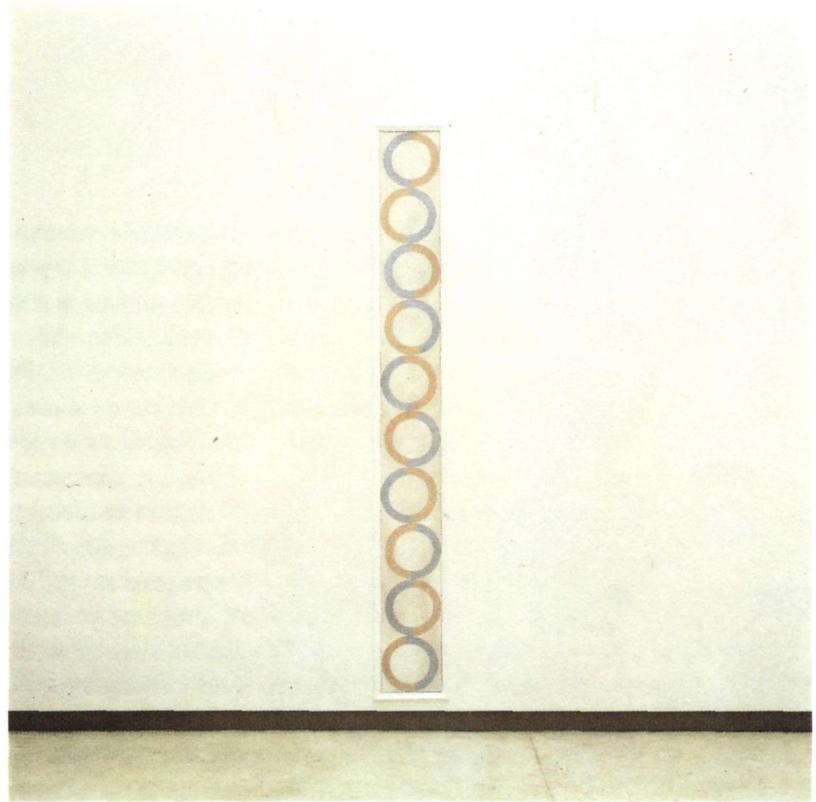
SAINT CLAIR CEMIN, *TOY*
(1990)

infancia—, entonces, convertir al arte en algo tan formal y materialmente realista es destruir sus ilusiones, y de este modo «extrañarlo», ponerlo en conflicto consigo mismo. Quiero decir, que el arte de vanguardia parece destruir con su comicidad las ilusiones gratificantes, tanto si son producto de los instintos, de las relaciones, o narcisistas, en el propio proceso de su representación. O quizás, que el arte de vanguardia ya no representa ilusiones, tomemos las ilusiones impuestas socialmente —por ejemplo, las mencionadas, el paisaje sublime, la hermosa configuración de la naturaleza muerta, el retrato embellecedor— y que, a través de su «realismo» formal y material, las derriba como en un tiro al pichón. Y es esta forma de desenmascarar —este crear un efecto de desilusión dentro de una ilusión ostensible, o lo que es lo mismo, hacer de la desilusión la sustancia misma, el centro de la ilusión, al disolver la ilusión en sus aspectos realistas— la que yo proclamo como intención cómica vanguardista. Cuando digo que esta intención se ha acelerado —se ha vuelto una manía— en el Postmodernismo, por ejemplo, en las fachadas neo-romanas de neón de Charles Moore, que encontramos en la Piazza d'Italia de Nueva Orleans (dignas del Palacio

de César de Las Vegas), o el edificio Portland de Morris Graves, con la incongruencia de su estatua alegórica en una fachada modernista, o el edificio ATT de Philip Johnson, con su incongruente frontón barroco Chippendale montado sobre un rascacielos de esqueleto de acero, más incongruente si cabe al cubrirlo con una superficie de piedra gruesa, o, en pintura, las incongruencias tremendamente preciosas de David Salle o la incongruente sexualidad decadente y personal de Eric Fischl o las estilizadas incongruencias de las formas de Julian Schnabel —estoy diciendo que la broma cómica vanguardista se ha vuelto un fin en sí misma. El efecto cómico inconsciente ha dejado de ser una defensa contra la pesadilla de la sociedad moderna alienante, como lo fue en la vanguardia modernista, sentadas de forma preconsciente las bases del arte. En el arte postmoderno, el carácter pseudocientífico y autoanalítico del arte moderno, que surgió con la defensa acomodaticia contra una sociedad moderna científicamente realista y tecnológicamente práctica y que tuvo el efecto cómico de hacer que el arte pareciera contradictorio en sí mismo y autodestructivo —es decir, su esfuerzo por superar su alienación «teórica» de la sociedad moderna le llevó a volverse, sin quererlo, totalmente alienado de una forma física y formal—, se ha convertido en una especie de aceptación absurda de la idea que la sociedad moderna tiene de lo que debería ser el arte, esto es, un juego de automanipulación, que emula la manipulación social. O sea, el arte postmodernista ha terminado por ser un barrio de Disneylandia, un paraíso de masas en el que las realidades inconmensurables se reconcilian en una armonía dulzona después de volverse completamente artificiales.

Freud compendia la actitud crítica de la ciencia moderna hacia el arte en su discusión sobre ella, y también sobre filosofía y religión, que son retos a la «posición básica» de la ciencia y al mismo tiempo la única fuente de verdad realista o realidad verdadera. De los tres, el arte es el que se toma menos en serio, y al que se le rechaza con más facilidad, porque, según Freud, es «casi inofensivo y benéfico; no busca

ser nada sino ilusión. Excepto por unas pocas personas que se sienten como “poseídas” por el arte, éste no intenta invadir el reino de la realidad». El arte, quizás demasiado indefenso y sensible en sí mismo, no puede evitar volverse socialmente alienado debido a esta misma actitud. Y lo que es más, desde el punto de vista científico, el arte es algo incluso poco «recreativo» para el ser humano —la finalidad del tiempo libre— pues, para ser verdaderamente re-creado, uno debe eliminar las ilusiones y volverse completamente consciente de la propia realidad de uno. El mejor arte no puede más que ofrecer una fragmentaria sensación de realidad psíquica, sumergida y disfrazada en la ilusión de tal realidad. En respuesta a esta duda moderna realista sobre él, el arte, como proclamo, se convierte en algo cómico a su manera nihilista. Es decir, no intenta lavarse la cara ante la ciencia, sino que de alguna forma destruye su cara —la esencia de la ilusión artística— ostensiblemente en nombre de la ciencia, más particularmente, tomando una actitud quasi-científica hacia sí. El efecto producido es la burla de sí mismo, la dejación de su poder de crear ilusiones mágicas. Pero, como he dicho también, al hacerlo se burla del mismo modo del realismo científico, e implica —por extraño que parezca— que la ciencia es en sí misma una suerte de ilusión de la realidad, y como tal extrañamente cómica. Al «mostrarse» la obra de arte vanguardista como una construcción formal y material, y sólo superficialmente una ilusión, esto la dota de un aura cómico-científica. Y así, logra una cierta victoria —aunque pírrica— sobre la ciencia. Como ha dicho la psicoanalista Edith Jacobson, la risa o el sentido de lo cómico desarrollan «desde una reacción a las experiencias complejas sobre el dominio del cuerpo hasta, finalmente, una victoria del ego sobre el mundo realista exterior y el instintivo interior». En el caso del arte paródico cientísta de vanguardia, es la victoria irónica del arte contra la amenaza del realismo científico. Una victoria que implica dar a la obra de arte un cuerpo nuevo, realista, moderno, creado por las nuevas técnicas modernas. Esta victoria reafirma la presencia del arte en la socie-



W. OBHOLZER. VERTICALES PANORAMA. GEFÜLLT (1990)

dad moderna y permite, aunque algo perversamente, que éste le sea útil al moderno realismo científico —lo que viene a significar, inesperadamente, que se ha convertido en ilusión artística, o sea, que puede reafirmar el deseo de poder conocer y controlar completamente la realidad. Puede que la ciencia sea una ilusión o un sistema de creencias más sano que el arte, la filosofía o la religión, pero cuando propone que la vida es posible sin ilusiones ni deseos o, por el contrario, que no es ninguna ilusión pensar que se pueda conocer la realidad totalmente a través de la ciencia y dominarla a través de la tecnología, la perspectiva científica se convierte también en una ilusión, aunque más sofisticada que la del arte, la religión y la filosofía.

El arte cómico y conceptual del Postmodernismo, cuando exhibe sus «Desplazamientos», se vuelve cómico de manera hiperbólica, porque no sólo ataca y disuelve las ilusiones sociales al transformarlas en meros chistes, sino que también hace lo mismo con los medios formal y materialmente realistas que utiliza. De esta forma, el arte adquiere aquí una cima en su nihilismo, destruyendo la última ilusión de arte —la de que éste tiene sentido formal y psíquico, por

medio de sutiles efectos motores y sensoriales que producen lo recreativo en el ser humano a un último nivel psicológico profundo. Por ejemplo, los objetos de Antonio del Castillo transforman los continentes y las estructuras en mera ilusión, y al hacerlo consiguen que el material contenido y estructurado parezca una ilusión. Su madera termina por ser una extraña ilusión: parece en su conjunto demasiado «leñosa» —«madera muerta». Del mismo modo, mientras las planchas de hierro sobre las cuales Wind Delvoye pinta escudos de armas representan una burla contra la ilusión social de autoridad que estos escudos llevan consigo, las propias planchas de hierro son una burla de la forma material de la obra de arte, y sugieren que la autoridad de ésta es también ilusoria. Al usar planchas de hierro como lienzo, el autor sugiere que el medio formal y material es en sí mismo un fraude, y mina nuestro deseo de tener un medio especial que sea exclusivo para la pintura, y para el arte. Las obras en la exposición socavan nuestras ilusiones acerca del arte, por eso el arte se vuelve una alucinación, por así decirlo, o sea, una realización burlesca del deseo de tener arte. De forma perversa, se acepta la idea moderna de que el arte no es un espacio privilegiado de ilusión, mientras al mismo tiempo se manifiesta que la propia modernidad —representada en la plancha de hierro— no es ella misma un privilegio, sino que se puede convertir en arte. Duchamp estableció este proyecto dialéctico perverso, pero ahora se lleva hasta nuevos e intensos extremos.

Los cuadros de Fariba Hajamadi también manifiestan que el medio no es lo que parece —no es propio en sí mismo. Como son una amalgama inestable de pintura y fotografía, no se puede inscribir en ellos la ilusión de forma segura. La tensión entre permanencia y transitoriedad en sus imágenes hace que parezca algo que se burla de sí mismo, de su propia idiosincrasia. Sus cuadros constituyen una fusión extrañamente científica de ilusión pictórica que nos enfrenta con lo inadecuado de nuestras percepciones, de las cuales, esencialmente, no hay escapatoria —excepto a través de la risa. En tanto que Hajamadi destruye la posibilidad de usar un escenario realista como zona de ilusión al presentarlo como

una construcción paródica formal, Obholzer destruye la posibilidad de usar el espacio abstracto como una zona de ilusión al presentarlo como una construcción paródica decorativa. Se hace imposible proyectar nuestros deseos hacia esto —incluso el deseo de que fuera un gran arte, como se supone que es— al presentarlo, de forma contradictoria en sí misma, como una superficie decorativa que se vulgariza. Su poder motor sensorial se rebaja, y parodia su carácter decorativo y predecible. Algo por el estilo sucede en los cuadros de Meyer Vaisman, en los cuales hay una crisis de identidad producto de la mezcla de imágenes de los viejos maestros y, al mismo tiempo, pintura de corte abstracto, terminando por conducirnos al cuestionamiento cómico, como con la presencia de personajes de tiras cómicas contemporáneas en *Los cruzados*, de 1990. Ray Smith no sólo se burla del primitivismo de Gauguin, sino del cuerpo supuestamente exótico de las nativas, especialmente como objeto de interés sexual. Se vuelve una caricatura incongruente —a causa de su cara blanca y del desacuerdo entre una parte alta atractiva y una parte baja deforme—, se termina con cualquier vestigio de ilusión por la mujer. Lo que ocurre es una desidealización. La estilización de los motivos florales decorativos de Gauguin ablanda su sensualidad de la misma manera que la caricatura de la mujer ablanda su atractivo sexual. Las muestras de la corrupción y lo inhumano de la sociedad africana de Cheri Samba son para mí de menos interés que el método de pasquín caricaturesco, político, casi periodístico que utiliza, una combinación de imágenes y texto. El efecto es esencialmente cómico, tanto por el medio como por el tema. Además de que el método de cartel-dibujo animado no es nada nuevo para el arte de vanguardia, Samba parece burlarse del propio método y, al mismo tiempo, a través de su uso, del contenido que articula.

Sugiero, por último, que el arte de vanguardia y sus búsquedas más innovadoras intentan nuevas formas de generar un efecto cómico para superar la depresión que la sociedad moderna provoca en el yo, y el carácter depresivo de la propia sociedad moderna, algo de lo que nos estamos dando cuenta ahora

—con la ayuda del arte cómico de vanguardia. Es el intento de crear en la mente un ámbito cómico para poder sobrevivir emocionalmente —para mantener la integridad psíquica— en un mundo nada cómico. Aunque la respuesta cómica a la sociedad moderna no puede cambiarla, sí permite un cierto alivio, un cierto cambio interior, para no ser ya su víctima emocional. Si profundizamos aún más, podemos ver que la actitud cómica, en general, es una especie de cirugía plástica personal en el rostro de un mundo que, en su conjunto, parece que ha cambiado muy poco en estos siglos, aproximadamente como su humanidad. De este modo, el espectador, al experimentar la morbidez cómica o el humor amargo del arte vanguardista, puede alzarse sobre su propia sensación de las incongruencias de la sociedad. Tal trascendencia cómica puede que sea sólo temporal, pero sin ella no hay forma de cohesionar y conducir nuestra existencia en esta, vamos a llamarla, civilización. De hecho, me aventuro a decir que el conocimiento de lo cómico es el único *eros* auténtico hoy en día, es decir,

el único catalizador del autodesarrollo del yo cosificado por su propia madurez.

El nihilismo es producto de la desilusión cómica, que es la única redención individual de la tragedia. La desilusión cómica es la negativa individual a ser absorbidos por la tragedia del mundo. Tanto si es individual como social, la tragedia es con frecuencia el resultado de ilusiones rechazadas, es decir, de ilusiones que se vuelven todopoderosas, geniecillos tiranizantes, una vez que son liberados de la mente. El nihilismo cómico es el único poder que puede controlarlos de nuevo, forzarlos a volver a la mente. Allí, amurallados, se vuelven de nuevo inofensivas ensañaciones cotidianas, si acaso algunas veces den lugar a violentas pesadillas. Este ensayo trata del arte que puede convertirse en una forma de nihilismo, es decir, de desilusión cómica y como tal servir para el bienestar psíquico. Δ

[TRADUCCIÓN DE J. I. OLIVA]