

HUMANO, pese a todo. Aproximación al **ARTE** que viene

Hemos dicho ‘aproximación’, pero quizás se trate de una especie de intrusismo más o menos ingenuo en el contenido del arte de las próximas décadas. Toda crítica de arte tiene algo de intrusa, pues penetra en un espacio creativo donde no se la esperaba originalmente, en el lugar y el acto que relaciona al artista con su obra de manera subjetiva, íntima, intransferible. Sólo después, y como de oficio, aparece eso que se llama crítica de arte. Los criterios con que ésta se maneja pueden ser, en el mejor de los casos, lógicos, serios y ordenados, pero eso no impedirá que sean cambiantes y modificables. La obra de arte, sin embargo, permanecerá en su estado original, tal como fue concebida¹.

La aproximación-intrusión que proponemos es, no obstante, de otro orden. No pretende enjuiciar nada anterior, sino hacer conjeturas acerca de unos contenidos futuros a partir de unas tendencias artísticas que están ya a la vista. La hipótesis de partida es de trazo grueso: aquello que los artistas hagan en las próximas décadas del siglo XXI guardará relación con los límites y las coordenadas del pensamiento contemporáneo. El arte, ciertamente, no se agota en la filosofía, pero la obra artística implica a un conjunto de circunstancias históricas que hacen posible un modo de pensar.

Humanismo: Forma y Fondo

Nada más representativo ahora mismo del pensamiento actual que el debate (o falso debate) entre Sloterdijk y Habermas a propósito del humanismo. El debate Sloterdijk-Habermas tiene, de entrada, el aspecto de un debate virtual: aún no se ha producido directamente entre los autores y sin embargo los medios de comunicación hablan del mismo como algo ya dado². En realidad, han sido otros quienes han sustituido a Habermas en el supuesto debate a partir de lo que ellos han considerado las escandalosas posiciones defendidas por Sloterdijk. Lo cierto es que todavía no se ha debatido de forma teórica y sistemática la cuestión planteada, esto es, el sentido del humanismo en la época actual. Más bien, se ha volcado sobre esa cuestión toda la carga emotiva que un asunto así es capaz de provocar. Pero ¿cuál ha sido realmente el motivo del escándalo? Se trata de la denuncia sumaria -en el contexto de una conferencia- que hace Sloterdijk del propósito “domesticador” y “enajenador” de las conciencias por parte de la tradición humanista occidental; así como la reivindicación de la búsqueda nietzschiana de lo verdaderamente humano fuera de esa tradición de pensamiento, en dirección a las posibilidades de una época caracterizada por los avan-



Rosa Hernández, *sin título*, refractario, 1992. Foto ©Alejandro Delgado

ces revolucionarios en el campo de la exploración biogenética. ¿Significa esto una suerte de recaída en la irracionalidad y el bestialismo, como señalan sus críticos más radicales? Creo que la interpretación adecuada al planteamiento de Sloterdijk debe ir por otro lado. Aunque a su modo, siempre un tanto intempestivo y desproporcionado, Sloterdijk ha venido a renovar aquellas preguntas que necesitamos para rescatar el valor de lo humano de la parálisis a la que

finalmente le había conducido un pensamiento agotado en su propio formalismo, carente de contenido y sustancia. Paradójicamente, era Habermas quien, dentro de la tradición moderna e ilustrada del humanismo, venía intentando desde hace algún tiempo dar con esa sustancia, con ese fondo materialista y ontológico que fundamentase el sentido del humanismo³. Y sin embargo ha sido ahora Sloterdijk quien, de forma abierta y desnuda, casi impú-

dica, lo ha planteado en toda su intensidad: lo humano, el valor de lo humano, se inscribe en el horizonte evolutivo de la especie, nada hay fuera de estas coordenadas existenciales. Toda forma (v.g. los principios humanistas) encuentra su sentido último en ese fondo o materia evolutiva en la que estamos inscritos, y de ese modo ninguna forma puede detenerse en el tiempo, hacer parar la historia, pues se trata de una historia evolutiva que viene del fondo.

El valor de lo humano, entonces, reside en hacer frente cada vez a los nuevos desafíos que nos presenta la naturaleza de la que formamos parte, caracterizándose nuestra misma naturaleza humana por la capacidad para enfrentarnos a las dificultades surgidas de los problemas que nosotros, y sólo nosotros, sabemos reconocer. Llegados aquí, Sloterdijk, a mi juicio, debería insistir todavía más en un punto para evitar ser, de nuevo, malinterpretado: el valor de lo humano es compartido por igual por todos los miembros de la especie, con el mismo derecho, no por decisión humanista llegada desde arriba, sino por la lógica evolutiva que hace posible materialmente el humanismo. La forma se

había quedado hueca, y aquello que está al fondo nos trae ahora, en este nuevo siglo, la posibilidad de conocernos y expresarnos aún mejor.⁴

Cuerpo y Potencia

El pensamiento contemporáneo tiene aspiraciones sustantivas. Se sitúa en el límite de lo moderno y abastece de contenido aquello que finalmente había quedado vacío, sin sustancia. En esta aspiración es fundamental el papel del cuerpo. Toda una filosofía emana de él y de sus circunstancias ontológicas (Foucault, Deleuze, Ricoeur). Su inspirador más profundo: Spinoza y su máxima, “No sabemos lo que puede el cuerpo”. El arte como una de las tres esferas constitutivas de la modernidad, junto a la ciencia y la moral -que se instituye a su vez en el derecho y la política-, siempre mantuvo, es cierto, ese propósito sustantivo corrector de los excesos formales y cognitivistas de los otros dos ámbitos de definición del valor humano. No podía ser de otro modo, se trataba de la expresión creativa de un mundo subjetivo, interior

Román Hernández, *Analogía*, técnica mixta, 1996. Foto ©Mauricio Pérez



que venía poblado de inmensos registros corporales y sensitivos. El resultado final de esa autonomía relativa del arte occidental en el conjunto de lo moderno fue la experiencia de las vanguardias estéticas de finales del XIX y primera mitad del XX. Desde la creación artística, las vanguardias se proponían dar un contenido humanizador a lo que era un proyecto formal de humanismo. El problema es que las propias vanguardias venían a reproducir en su seno las mismas ideas e imágenes de progreso exclusivista de la razón y el conocimiento que la ciencia, la moral o la política modernas. El agotamiento de esta idea de progreso sesgado y frío del mundo occidental supuso, en consecuencia, el punto y final de su lado más caliente en forma de vanguardia estética.

El retorno al cuerpo en las condiciones del posvanguardismo es una de las tendencias predominantes del arte actual. Convive además estrechamente con otra tendencia prevista en la misma crisis del modelo formal ilustrado: el reconocimiento del *otro* no occidental (otro sujeto, otra cultura, otro arte) como referente humanizador. Pues bien, son estas dos tendencias las que cierran oportunamente el libro de Anna María Guasch dedicado a *El arte del siglo XX*⁵, una excelente crónica del arte actual en que apoyaré mis comentarios y notas a partir de ahora, lo que no obsta para que muestre por último mi discrepancia con la autora al respecto de su definición posmoderna del arte contemporáneo.

El uso del cuerpo en el arte ya no es implícito, supuesto o mediador de otros significados, sino expresión directa, objeto mismo del trabajo del artista que busca un propósito concerniente al cuerpo mismo. Se trata de dar con la potencia del cuerpo, averiguar aquello que puede el cuerpo tras el ejercicio de creación estética en que el cuerpo ha estado presente. Los caminos para ello pueden ser, no obstante, directos o aplazados, manifestando activamente su energía o devolviendo esta energía tras un proceso de recepción paciente de influencias negativas. A.M. Guasch nos refiere una multitud de experiencias. Desde las del *Body Art* de los años 60 y 70 hasta llegar sobre todo a lo que ha venido sucediendo en estos últimos años, en forma de un cuerpo que es tomado como receptáculo de apariencias externas, maquillajes, imágenes virtuales, técnicas que deforman la realidad misma del cuerpo con el propósito último de descubrir aquello que puede revelar la verdadera potencia subversiva del cuerpo todavía en estado oculto. Se trata de una suerte de dialéctica negativa aplicada al cuerpo a través de la lógica de la simulación⁶. También cabe referirse al cuerpo como encrucijada, campo de batalla entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, lo natural y lo tecnológico (el último *Land Art* sería una reivindicación

de la naturaleza desde su relación simbiótica con el cuerpo). Muchas de estas experiencias artísticas vienen referidas oportunamente por A.M. Guasch en su recorrido por las exposiciones internacionales habidas en estos últimos años⁷.

En definitiva, el cuerpo se ha ido convirtiendo en un centro de experimentación artística en nuestra época, una época de indagación acerca del valor de lo humano tras el cuestionamiento de un humanismo decaído en fórmula vacía. Una suerte entonces de sustancia corporal que añadir desde la estética a los retos del próximo siglo.

El otro en el origen

En el mejor de los casos, la transgresión vanguardista había utilizado el arte no occidental, el otro arte, como recurso o materia prima formal para el progreso del arte propio (así, desde los viajes al Sur de Gauguin y la distorsión de la perspectiva pictórica, hasta la presencia de formas africanas en el cubismo de Picasso). La caída del vanguardismo estético y la llegada del multiculturalismo a la vida social señalan un punto de no retorno en la consideración del otro arte. Se trata de una especie de regreso a las fuentes del arte como expresión de la capacidad creativa de lo humano en cualquier forma cultural de vida en que ésta pueda registrarse. El valor del otro ser humano otorga sentido en sí mismo al arte creado según pautas culturales que le son propias. Las influencias recíprocas entre diferentes expresiones estéticas que conviven multiculturalmente serán a partir de ahora claramente perceptibles, pero ya no hay un patrón cultural occidentalista que dicte el destino de esas influencias.

A.M. Guasch acaba su crónica del arte actual dejándonos noticia pormenorizada de esta tendencia fundamental a través de una serie de exposiciones internacionales donde cabe aún distinguir dos etapas. Una primera en la que todavía el otro arte es expuesto con algún prejuicio de tutelaje occidentalocéntrico, aunque ya en la perspectiva clara de reconocer todo su vigor creativo. Y una etapa última donde el otro arte se viene manifestando y exponiendo a sí mismo sin tutelajes, rompiendo de ese modo la misma dicotomía y alteridad con respecto al arte moderno y occidental⁸. Lo que hay a partir de aquí no es más que arte contemporáneo extendido a lo largo y ancho del planeta, allí donde los artistas son capaces de expresarse.

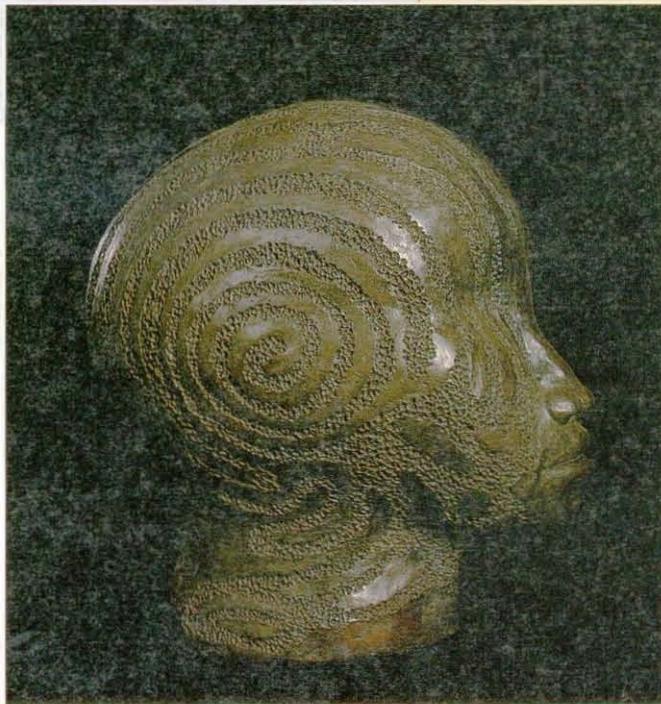
Sentido Último

Al igual que otros muchos críticos del arte contemporáneo, A.M. Guasch sitúa esta democratización y pluralismo valorativo de la actividad artística como resultado de una visión posmoderna del mundo actual. La idea no podía ser más atractiva: la modernidad ilustrada habría sucumbido presa de su propio elitismo y unas nuevas condiciones de pluralidad y relativismo interpretativo estarían dando un nuevo impulso a la creación estética. Y sin embargo, por debajo de esta lectura posmoderna, creo que los mismos contenidos ya expuestos del arte actual son indicativos de otra manera de ver las cosas. Hace ya unos años que podemos considerar a la posmodernidad como todo un síntoma de aquella enfermedad infantil de la ilustración occidental. Y por eso mismo, su alcance teórico es limitado. De ese modo, su insistencia en la falta de todo sentido de los procesos creativos y valorativos, el haberse instalado en una fenomenología débil de la interpretación que renuncia a profundizar en los contenidos que acompañan toda acción humana, la incapacita para comprender lo que realmente está sucediendo, que no es otra cosa que la vuelta a la sustancia perdida en la exagerada estilización formal del pensamiento ilustrado. Más que del abandono nihilista del proyecto humanizador nos vemos ahora ante un regreso ontológico a las fuentes del mismo: el valor de lo humano ampliamente entendido, en toda su espesura. La rebelión por distintas vías de un cuerpo agredido, la explosión de júbilo creativo y multicultural, son estrategias no de debilidad, sino de lo contrario: de potencia en trance de ser desvelada.

En estos momentos, la cultura ilustrada ha dado paso, superadas sus patologías infantiles, a una, así llamada, "tercera cultura", donde la ciencia y la ética (y la política) exploran conjuntamente el significado de lo humano, permitiendo vislumbrar una nueva etapa de pensamiento crítico, un punto de vista de progreso vinculado a las condiciones ontológicas de nuestra existencia. Hemos superado de esta forma la fase del pensamiento débil y la resignación nihilista. Ahora mismo: ¿por qué no todo vale?, ¿de dónde el valor de la democracia y el pluralismo?, ¿cuál es el futuro posible de la humanidad?

Son estas preguntas nada posmodernas las que están marcando el contenido de nuestra época. Por eso el arte sigue siendo tan humano, pese a todo.

1. Este carácter intrusivo de la crítica es lo que ha llevado a Robert Hughes, autor de la que es para muchos la mejor crónica del arte del siglo XX -desde 1900 hasta los años 80- a poner en tela de juicio muchos de sus antiguos juicios y opiniones emitidos en aquella obra con ocasión de una nueva edición de la misma ahora traducida al castellano. Cf., R. Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte del siglo XX*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000
2. El debate lo provoca una conferencia de Sloterdijk dictada a finales del 99, llevada luego a texto en un pequeño libro titulado *Normas para el parque humano*, Siruela, Madrid, 2000. Este debate tiene ya su dimensión interactiva en Internet: www.rightleft.net
3. Cf., Habermas, "Una consideración genealógica acerca del contenido cognitivo de la moral" (1996), en *La inclusión del otro*, Paidós, Barcelona, 1999; o también, el conjunto de ensayos reunidos en *Aclaraciones a la ética del discurso*, Trotta, Madrid, 2000
4. ¿Qué otra cosa indica, por ejemplo, el hecho de la demostración última de que el genoma humano no registra biológicamente el concepto de raza, es decir, que las razas en realidad no existen, y que el género humano, tal como lo conocemos, es ahora más que nunca algo homogéneo, igual a sí mismo?
5. A.M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000
6. Así por ejemplo las series de Cindy Sherman, *Disasters* o *Disgust Pictures* (1986-1990) que comenta A. M. Guasch, siguiendo el estudio de H. Foster basado en las teorías de Deleuze sobre la simulación en el arte. Cf., A.M. Guasch, *ibid*, p. 500, notas.
7. Entre las que podemos destacar colectivas como *Post Human*, Turín, Atenas y Hamburgo, 1992, con artistas como J. Koons, S. Etkin, F. Glez-Torres, D. Hirst, M. Kippenberger, P. McCarthy, Y. Morimura, C. Sherman o K. Smith; *Feminimasculin. Le sexe de l'art*, París, C. Pompidou, 1995-96, con 150 artistas distribuidos temáticamente; *Wounds. Between Democracy and Redemption*, Estocolmo, Moderna Museet, 1998, artistas: M. Abramovic, F. Bacon, G. Basetitz, J. Beuys, L. Bourgeois, A. Kapoor o J. Muñoz; *Corporal Politics*, Cambridge, List Visual Arts Center, 1992-94, artistas: L. Bourgeois, R. Gober, A. Messenger, K. Smith, R. Pondick o L. LoCurto/W. Outcault. Cf., A.M. Guasch, *ibid*, pp. 501-502, notas.
8. La primera de las etapas estaría representada por exposiciones como: *Magiciens de la Terre*, París, Musée National d'Art Moderne-Centre George Pompidou-Parc de la Villette, 1989, con 100 artistas, entre occidentales y de países como Haití, India, Madagascar, Panamá, Zaire, Brasil o Japón; *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, con artistas emigrados a diferentes metrópolis occidentales y que desarrollan allí su labor artística en medio de la influencia de dos culturas; *Cocido y crudo*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 1994-95, con 54 artistas de 20 países, la que mostraba, entre todas, unos mayores prejuicios etnocéntricos. La última etapa la sitúa A. M. Guasch en las diferentes bienales celebradas fuera de las grandes metrópolis, en ciudades periféricas como La Habana, Estambul, Johannesburgo, Sidney, Dakar o Santa Fé. La bienal de La Habana, creada en 1984, habría sido pionera en este nuevo planteamiento. Cf., A. M. Guasch, *ibid*, pp. 561 y ss., notas. Cuando escribo estas líneas se completa en Madrid el proyecto de exposiciones *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América*, Museo de Arte Reina Sofía, Palacios de Velázquez y de Cristal, 2000-01.



Tomás Oropesa, *Auarita*, bronce, 1999. Foto © Maurício Pérez