

SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN O MUERTE DEL ARTE

EL PROBLEMA DE LA MUERTE del arte no se ha planteado en nuestros tiempos por primera vez. Ya a finales del siglo XVIII el auge del racionalismo llevaba a preguntarse si la poesía no correspondería a una fase arcaica de la humanidad (la del mito y la fábula). Hegel, por su parte, en el siglo XIX, consideraba que el arte ya no respondía a los altos intereses del Espíritu; a su modo de ver, había perdido todo lo que en él había de verdad, de realidad y necesidad; era, por ello, cosa del pasado. Ahora bien, en nuestra época, la muerte del arte no sólo es proclamada y deseada una y otra vez por teóricos y críticos e incluso por los propios artistas, sino que una serie de hechos parecen confirmarla. Esto basta para que el problema no pueda ser soslayado. Con todo, se abre inicialmente, con la pregunta, una doble vertiente. Al hablarse de la muerte del arte, ¿se habla de determinado tipo de actividad artística, por muy importante que haya sido en el pasado o el presente?, ¿o se trata, en rigor, del arte como forma de praxis humana específica que, a la manera del mito, habría perdido para siempre su importancia en la sociedad moderna?

Si el hombre es ante todo un ser práctico, transformador o creador, que produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo, en este proceso, su propia naturaleza social, humana, el arte es una actividad humana esencial. Las obras de arte son en primer lugar creaciones. En

Conferencia pronunciada en el VII Congreso Internacional de Estética (Bucarest, Rumania, 28 de agosto a 2 de septiembre de 1972).

ellas, el hombre extiende, enriquece, la realidad humanizada por el trabajo y se eleva la conciencia de su dimensión creadora. Pero el arte no sólo manifiesta esta dimensión del hombre, sino que sirve a otros fines, cumpliendo las funciones más diversas: mágica, religiosa, política, lúdica, económica, etcétera. Ahora bien, todas estas funciones las ha cumplido en su momento como realidad creada, aunque no siempre haya existido una clara conciencia de su naturaleza propiamente creadora, es decir, estética. En otras épocas, el artista producía obras de arte que no eran contempladas como tales, sino como objetos producidos excelentemente para servir otros fines. En verdad, las obras de arte no eran contempladas, sino utilizadas.

La apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo. La percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo (o goce) artísticos que sólo comienza a darse a partir del Renacimiento y particularmente en épocas más cercanas a nosotros. Cuanto más se autonomiza el arte tanto más exige una adecuada apropiación estética, que no reclama forzosamente la eliminación de su contenido ideológico, sino la captación de éste en el acto unitario y total de la percepción, no como contenido aparte, sino como contenido *formado*, integrado en la obra como estructura total.

El modo de percepción estética, característico de la relación obra-público en la sociedad moderna, es un acto de reconocimiento. En la contemplación, reconocemos ante todo que estamos frente al producto de una actividad creadora. La obra está destinada primordialmente a ser contemplada, escuchada o leída, y en este acto el espectador, oyente o lector toma conciencia de que se halla ante un producto en el que se objetiva un trabajo creador que da fe de la naturaleza creadora del hombre y, por tanto, del grado en que nosotros — como individuos — la hacemos nuestra. En suma, la

relación con la obra en los tiempos modernos es una relación contemplativa, con un producto humano a contemplar. Pero ya hemos subrayado que se trata de una relación histórica, social. Ni las pinturas prehistóricas ni las catedrales góticas o las pirámides de Teotihuacan estaban destinadas primordialmente a ser contempladas, sino que eran obras humanas llamadas a cumplir sobre todo una función mágica o religiosa.

Pero, cualquiera que haya sido o sea el modelo de apropiación de la obra de arte, ésta es objetivamente un producto humano creado, una nueva realidad que, como tal, se integra en el mundo de objetos que sólo existen por el hombre y para el hombre. El arte es, por ello, en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre. A la luz de esta concepción, el hombre y el arte aparecen en una relación de necesidad: sólo hay arte por y para el hombre (entendido en un sentido social y no puramente individual) y sólo hay hombre —en el mismo sentido— cuando transforma y crea; por tanto, cuando hace también arte. Por el arte, el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a su vez, contribuye a tomar conciencia de ella.

Ahora bien, si ha sido y es una necesidad vital en cuanto extiende, enriquece y eleva la creatividad humana y la conciencia de ella, ¿qué sentido tiene preguntarse por la muerte del arte como actividad creadora? ¿Acaso su destino se encuentra mortalmente amenazado en su propia naturaleza; es decir, como actividad creadora? ¿O quizá la necesidad de arte es cumplida o puede serlo por otras vías: las de la producción, la ciencia y la técnica? ¿Estamos tal vez ante una actividad que, si en el siglo XVIII algunos consideraron arcaica, hoy en el siglo XX —siguiendo la misma línea de argumentación— lo sería con mayor razón?; ¿o nos hallamos ante una actividad que —siguiendo a Hegel.— ya no

respondería a los más elevados intereses del hombre, intereses a los que responderían, en cambio, la producción, la ciencia y la técnica, particularmente al perder su carácter enajenante?

Toda una serie de hechos, en nuestra época, conspiran contra el arte y minan el terreno en que puede desarrollarse como actividad creadora. Con ello, parece confirmarse la muerte del arte como pérdida de su carácter de necesidad vital o de la alta función social que tuvo en otros tiempos. Resulta así que justamente cuando, con la revolución del arte moderno, alcanza más plenamente su autonomía y se universaliza el modo de apropiación estética correspondiente (la actitud contemplativa) hasta el punto de neutralizar las funciones (mágicas, religiosas o políticas) que cumplían fundamentalmente las obras del pasado; o sea, cuando justamente se universaliza todo el arte bajo el modo de apropiación contemplativa, y surge por primera vez una verdadera historia universal del arte (no ya propiamente occidental o eurocentrista), es cuando se habla de la muerte del arte. Esto nos hace sospechar que no hay tal universalidad de un modo de apropiación estética, y que ésta, en definitiva, se halla ligada a ciertas condiciones sociales o a determinada división social del trabajo que impone esa pretendida universalidad del modo de apropiación estética que se desarrolla justamente con la sociedad burguesa. Pero, incluso en el marco de ella, se da una serie de hechos que minan no sólo el terreno del arte como actividad creadora, sino también el modo de apropiación contemplativo que parecía haber asegurado la verdadera y plena relación del espectador con el producto artístico.

Enumeremos algunos de estos hechos característicos:

1. La obra de arte se convierte cada vez más en mercancía, y el arte se vuelve una rama de la actividad económica. La transformación del producto artístico en mercancía significa que el valor de uso (estético) del producto se sujeta al

valor de cambio en el mercado y que, por tanto, la creación tiene que ajustarse a las leyes de la economía mercantil. Con ello no hace más que extenderse al arte la ley de la producción material en la sociedad capitalista como producción para el cambio o, más exactamente, para la obtención de beneficios. Es la misma ley que tiende a convertir un trabajo en un sentido económico improductivo (como era el artístico en otras sociedades) en un trabajo productivo. Todo esto es lo que Marx vino a confirmar al sentar la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte. Esta contradicción entre arte y capitalismo no es casual, sino esencial; se encuentra determinada por la naturaleza misma de la producción capitalista, en cuanto que sus leyes tienden a extenderse a todas las actividades humanas; es decir, a comercializar o mercantilizar todo.

Ya en la esfera del trabajo, la producción capitalista entra en contradicción con el principio creador, y el trabajo adquiere la forma de un trabajo enajenado. Si el arte es, ante todo, un trabajo creador, la verdadera producción artística se convierte en la antítesis de la producción material capitalista, que niega lo que es esencial en el arte: su creatividad. La integración de la obra de arte —como mercancía— en el mundo de la producción material (del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda) significa que la obra se aprecia no por su valor de uso (estético), sino por su valor de cambio; es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación. Esta situación del producto artístico es independiente de la estructura interna de la obra, de la escuela o tendencia artística a la que se adscriba, o de su contenido ideológico. Todo producto, incluso —en nuestra época— aquellos que se impusieron primeramente por su valor estético o aquellos que trataron de impugnar la sociedad presente, puede obtener el estatuto económico de una mercancía. Es una situación que no depende de la voluntad del

artista, ya que no sólo difícilmente podría subsistir sin entrar en el mercado, sino que éste constituye el punto obligado para que se establezca la comunicación entre su obra y el espectador.

La extensión de las leyes de la producción material capitalista al arte, al entrar en contradicción con su naturaleza creadora, constituye una amenaza mortal para el arte. Pero de esto no cabe extraer la conclusión simplista de que el arte es imposible bajo el capitalismo. Se trata de una tendencia de la producción capitalista tanto más negativa cuanto más logra alcanzar al arte, pero no de una ley que le afecte de un modo absoluto e inexorable. No logra extenderse a toda la producción artística en igual medida, e incluso cuando el artista trabaja para el mercado, su trabajo no puede ser reducido fácilmente a la nivelación de la producción mercantil. Por otro lado, en la medida en que el artista cobra conciencia de su incompatibilidad como creador con el sistema y en que existe un importante sector revolucionario de la sociedad, puede intentar llegar a este sector sin pasar forzosamente por el mercado. Pero se trata de duras victorias en una sociedad que, al negar el principio creador en la producción material, cerca hostilmente al arte y entra en contradicción con su verdadera esencia. La tesis de la muerte del arte tiene sentido si vemos en ella un modo de expresar esta hostilidad contra su propia existencia, hostilidad que —afortunadamente— no ha logrado acabar con el arte.

2. El peligro que representa la contradicción entre producción material y arte se acentúa más en otro terreno. La sujeción del arte a la economía, a la obtención del máximo beneficio, exige —como en otros terrenos— una producción masiva y esto sólo puede alcanzarse mediante una uniformización o estandarización de los productos y una nivelación de los gustos y necesidades del consumidor. El principio de la rentabilidad exige un tipo de producción y consumo al que no se presta fácilmente el arte verdadero, pese a su inte-

gración en el circuito del mercado. Ahora bien, esa producción y ese consumo masivos —exigidos por las leyes de la producción material capitalista— son los que se logra con el surgimiento y desarrollo cada vez mayor en nuestra época de un subarte o pseudoarte popular o de masas. Ese pseudoarte banal y mediocre, cuyos productos son absorbidos en gran escala a través de los medios masivos de comunicación, es el que puede asegurar los más altos beneficios. Pero, al mismo tiempo, por ser el que corresponde a las necesidades enajenadas de un hombre hueco, despersonalizado, es también el “arte” que cumple, bajo el capitalismo, más eficazmente una función ideológica muy precisa: mantener a su consumidor en la situación enajenante del hombre cosificado u hombre-masa, contribuyendo así a afianzar un sistema en el que —como dice Marx en *El capital*— las relaciones entre los hombres toman la forma de relaciones entre cosas. En la medida en que este pseudoarte exige una apropiación conforme a su naturaleza, es decir, banal, despersonalizada, contribuye a deformar y rebajar el gusto. Pero, con ello, a su vez, el consumidor de este pseudoarte se cierra el camino para establecer una relación propiamente estética con el verdadero arte. Y esto sí constituye una amenaza mortal para el arte.

3. Desde el punto de vista de la comunicación artística, es justamente en la época de la comunicación masiva cuando el arte se siente más incomunicado. El arte moderno se ha quedado sin público o, más exactamente, éste se ha reducido a una minoría o elite. Por un lado, su lenguaje se acerca en muchos casos a un lenguaje hermético, cifrado, que no permite su asimilación por amplios sectores de la sociedad. Por otra parte, la enajenación o masificación de gran parte de la sociedad actual hace imposible que la comunicación pueda establecerse. Cuando estas masas se acercan a la obra de arte, ya no pueden verla como un objeto estético. De ese modo, existe un divorcio entre el arte y el

público. El arte se divorcia *necesariamente* de las masas porque no puede descender al nivel de su sensibilidad deformada, y éstas no pueden elevarse al nivel del arte. La consecuencia de todo ello es la escisión entre arte minoritario, de elite, y arte mayoritario, de masas: auténtico el uno, falso y banal el otro. Esta escisión se halla vinculada a ciertas relaciones de producción o, más exactamente, a la apropiación privada de los medios masivos de comunicación, y su mantenimiento es mortal para el arte verdadero, ya que limita sus posibilidades de comunicación y, por tanto, su función social.

4. La muerte del arte es decretada, a veces, desde adentro. Los constructivistas lo niegan como actividad autónoma; los dadaístas y surrealistas gritan “¡abajo el arte!”; Marcel Duchamp envía un urinario a una exposición con su firma para negar así el estatuto de la obra de arte. Desde hace medio siglo no han dejado de escucharse los gritos contra el arte, por verse en él la inversión de la vida misma. En el Mayo francés de 1968, estos gritos pasaron de los artistas a los estudiantes. “El arte ha muerto, liberemos la vida”, decía una inscripción en la Sorbona. Pero estos gritos y gestos no se lanzaron en realidad contra el arte como actividad creadora, sino contra una ideología estética burguesa que hace del arte una mercancía o un cómodo sillón que asegura beneficios en un caso o una cómoda complacencia con los valores tradicionales en otro.

Desde el dadaísmo hasta nuestros días, los artistas se han empeñado en una vasta empresa de destrucción de los valores tradicionales. Al atacar el arte, apuntaban en realidad a la ideología burguesa; sin embargo, no debe exagerarse el alcance de su empresa. Sus protestas nihilistas o abstractas se han traducido en muchos casos en una reacción romántica o irracional contra fenómenos típicamente modernos (la industrialización, la masificación y la burocratización), pero sin ver sus raíces sociales. En otros casos, su radicalismo

pequeñoburgués les hace abrigar la ilusión de que sus gritos y sus gestos pueden desempeñar un papel decisivo en la destrucción de la vieja sociedad. Confunden así la revolución en el arte, o contra el arte, con el arte de la revolución, confusión que la burguesía hace ya tiempo no tiene y que está interesada en alimentar, y que de hecho alimenta, al lograr conjugar la rebeldía de muchos artistas con su sometimiento a las leyes del mercado. La muerte del arte, entendida como muerte de cierto arte, del arte de las galerías privadas, y como verdadera liberación de lo que hoy frena o limita su potencial creador, necesita una integración de la crítica y negación artísticas con la crítica y negación prácticas, revolucionarias, de la vieja sociedad. Con ello, lejos de morir, el arte como tal habrá de encontrar una nueva vida.

5. No falta quienes ven la muerte del arte en el hecho de que, en nuestra época, trata de integrarse en el mundo de la producción, o más exactamente, de conjugar lo estético y lo útil, o bien, de aliar la forma y la función. Para muchos, estas alianzas, que se reducen en definitiva a la alianza entre el arte y la técnica, constituyen verdaderos contubernios que sólo pueden ser mortales para el arte, para los valores estéticos.

Sabemos que esto que hoy niegan algunos constituyó una de las grandes preocupaciones y aportaciones de los artistas soviéticos en los primeros años de la Revolución y que, actualmente, esta integración de lo estético y lo útil sigue siendo una de las grandes necesidades del arte en nuestro tiempo, para ser verdaderamente arte de su tiempo. Pues, ¿cómo es posible que el arte pueda vivir hoy de espaldas a esta enorme realidad de la técnica y empeñarse en crear como si se viviera en el mundo no ya del Renacimiento o del siglo pasado, sino de comienzos de nuestro siglo?

Los que ven en el asombroso progreso de la técnica y en el acercamiento del arte a ella un signo mortal, se aferran a una concepción del arte, de sus medios de expresión o técnicas expresivas, que corresponde a un mundo que ya no puede

volver. La antinomia entre el arte y la técnica es tan románticamente reaccionaria como la que le sirve de base: entre el hombre y la técnica. Ciertamente, no es la máquina (o la técnica) la que se vuelve contra el hombre, sino cierto uso humano o social de ella, de acuerdo con las relaciones de producción dominantes. La supuesta antinomia entre el arte y la técnica viene a sancionar esa idea regresiva de la técnica. De acuerdo con ella, se establece un reparto de papeles muy desigual: el arte sería la expresión de la libertad, de lo espiritual, de lo verdaderamente humano; la técnica, de la esclavitud, de lo material, de lo inhumano. Pero arte y técnica son actividades humanas, y no se puede negar en nombre del principio creador del arte, a la técnica. Por otro lado, ha de verse en ella un factor de su propio desarrollo y no un obstáculo. El arte moderno, desde la búsqueda de Malevich, Tatlin, *et al.*, en los primeros años de la Revolución de Octubre, ha tenido conciencia de esta necesidad de aliar el arte y la técnica. Hoy vemos cómo el arte se sirve de materiales y mecanismos para fines estéticos; cómo estetiza los objetos técnicos e industriales y cómo el arte cinético, por ejemplo, hace de la técnica un uso estético. Pero hay que distinguir entre este uso estético y la producción estetizada que, sin dejar de cumplir una función práctico-utilitaria, satisface asimismo una necesidad estética. El principio creador del arte, lejos de ser abolido, reaparece aquí en una nueva forma al llevar la técnica al campo mismo de lo estético o introducir éste en la entraña misma de lo técnico o lo útil, como sucede con los objetos fabricados que nos satisfacen no sólo funcionalmente, sino también estéticamente.

Así pues, lejos de oponerse técnica y arte, y de prepararse el segundo a morir a manos de aquélla, el arte se enriquece cuando se sitúa creadoramente ante la técnica y logra usarla estéticamente o estetizar sus mecanismos o los productos industriales. Ahora bien, el uso estético de la técnica o de la producción significa, en definitiva, verla en relación

con el hombre, con sus necesidades y, dentro de ellas, con su necesidad estética. Por tanto, en una sociedad en la que la producción no está al servicio del hombre, o en la que el valor de cambio predomina sobre su valor de uso, este nuevo e importante valor de uso (o estético) que adquieren los productos técnicos e industriales, tiene que verse necesariamente limitado.

Vemos, pues, que la hipótesis de la muerte del arte, que sería tanto como afirmar la muerte del hombre como ser creador, es una tesis que nutre su pesimismo precisamente de su carácter abstracto, general; es decir, del olvido de que el arte no puede dejar de estar presente en medio de la hostilidad que lo rodea. Lo que existe en realidad es un sistema que se opone al principio creador (ya sea en el trabajo o en el arte) al transformar al hombre en objeto o cosa, y lo que existe real, efectivamente, es una tendencia, que tiene su raíz en el sistema capitalista, de impedir que el arte se afirme y extienda como actividad creadora. Y esta tendencia se manifiesta, como hemos visto, en la mercantilización del arte, en la extensión de una forma de producción y apropiación que rebaja la sensibilidad estética, en la agravación de la dicotomía arte minoritario-arte de masas, en la proclamación del nihilismo por los propios artistas y, finalmente, en la reducción de las enormes posibilidades que abre al arte en nuestro tiempo el desarrollo de la técnica y de la industria. Pero la hostilidad al arte que estos hechos testimonian tiene su raíz en un sistema de producción para la obtención de plusvalía y de apropiación privada de los medios de producción. Y esta hostilidad, aunque no llegue al extremo de dar muerte al arte, entraña graves peligros y limitaciones para él.

Justo es reconocer que no basta con que la producción deje de ser lo que es en la sociedad capitalista, o con que la propiedad privada pierda su posición dominante, para que el arte se vea libre de todo tipo de hostilidad. La experiencia

histórica nos dice que las sociedades que han abolido esta forma de producción y apropiación privada y que ya no se guían por el principio de la rentabilidad no han podido asegurar el desarrollo del arte como actividad libre y creadora.

No ha bastado para ello la pérdida del estatuto económico de la obra de arte. Allí donde surge y se desarrolla, o donde aún se mantiene en la teoría y la práctica la estética stalinista-jdanoviana, la sujeción económica ha dejado paso a la sujeción ideológico-política. La economía cede su sitio a la política y nuevos peligros amenazan al arte: legislación en materia de estética e intervención del Estado en el proceso creador con la consiguiente negación (o, al menos, limitación) de la libertad de creación, logro de una fácil comunicabilidad a expensas de la renovación de los medios de expresión. Lo que el artista gana en seguridad, lo pierde en creatividad. El arte de la revolución pretende afirmarse con principios, valores y medios de expresión ya caducos, justamente los que fueron inventados para poder captar otra realidad. El arte de la revolución deviene así la contrarrevolución en el arte.

El hecho mismo de que el arte, liberado de la sujeción económica, siga unido a veces a medios de expresión propios del realismo burgués, y de que, en otros casos, su supeditación a tareas ideológico-políticas urgentes, no haya permitido su desarrollo como actividad creadora, parece abonar la hipótesis de la muerte del arte. Pero afirmar esto sería moverse en el mismo nivel de abstracción y generalidad con que se ha venido formulando esa hipótesis. Los peligros de uno y otro tipo que amenazan al arte responden a fenómenos histórico-concretos. En un caso se trata de la hostilidad al arte que está en la entraña misma del capitalismo; en otro, se trata de limitaciones y deformaciones burocráticas determinadas por las dificultades objetivas con que ha tenido que tropezar en nuestra época la transición al socialismo. Pero ellas en modo alguno están en la entraña misma de la socie-

dad socialista, la cual, por su propia naturaleza, surge precisamente para elevar y desplegar las posibilidades creadoras del hombre, consideradas a su vez estas posibilidades como exclusivas no de un sector privilegiado de la sociedad, sino del conjunto de ella.

Hoy más que nunca el destino del arte, su vitalidad y su función social como forma de la praxis humana creadora son inseparables del socialismo. Por tanto, en nuestro tiempo son inseparables de la tarea de instaurar y construir una sociedad en la que pueda desenvolverse plenamente su capacidad creadora, después de superar diferentes formas de enajenación (económica, política, ideológica).

El arte puede contribuir a esa tarea en dos formas fundamentales: *a*) con su propia actividad creadora (toda verdadera obra de arte es un proyectil contra la mediocridad, la oquedad espiritual y el gusto banal que satisface un subarte por los medios masivos de comunicación), y *b*) con su función crítica: el arte puede contribuir a elevar la conciencia de la realidad con sus propios medios y no como simple propaganda o ilustración de tesis. Puede ayudar así a subvertir los principios de una sociedad que niega por su propia naturaleza el principio creador.

El verdadero problema del arte en nuestro tiempo es, por consiguiente, el que nuestra época plantea en forma más general: abolir la propiedad privada sobre los medios de producción y, donde éste paso ya se ha dado, pasar a una verdadera socialización en todos los órdenes: también en el arte, lo cual le impone una nueva tarea que supera por su importancia, considerada ya en una escala histórica más amplia, a las dos que antes hemos señalado. Se trata de invertir radicalmente la relación entre la obra de arte y el espectador, o también entre la producción y el consumo artísticos.

En toda la historia artística moderna, el arte, como forma de actividad humana creadora, se concentra en un sector privilegiado de la sociedad en el que el espectador contem-

pla, pero no crea. La actitud contemplativa entraña un reconocimiento de la capacidad creadora objetivada en la obra, y, en cierto sentido, nos hace conscientes de nuestras posibilidades creadoras. Pero la obra es un objeto a contemplar, una creación cerrada. Ahora bien, si el hombre es ante todo un ser creador, sus posibilidades creadoras deben ser actualizadas, en mayor o menor grado, no sólo en individualidades excepcionales, sino a escala social. Lo cual significa extender el área de la creatividad que, en la sociedad capitalista, deja fuera de ella a grandes masas de la población. La obra de arte ha de ser no sólo un objeto a contemplar, sino a transformar, contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad. Esto significa la necesidad de ir más allá de la concepción tradicional del arte como actividad propia del artista excepcional, cuyos frutos deben ser contemplados por una minoría y, en el mejor de los casos, por la masa. Esta nueva concepción del arte es exigida por la necesidad de contribuir a que el hombre despliegue en escala masiva, y no sólo privilegiada, sus posibilidades creadoras. Ello exige, a su vez, no sólo la abolición de la dicotomía arte de minoría-arte de masas, sino también superar la concepción del arte social, público (que considera el problema resuelto al pasar del cuadro de caballete al mural). Cierto es que aquí cambia la amplitud del círculo que consume la obra, lo cual no es desdeñable. Pero la relación entre obra y espectador (el modo tradicional de apropiación estética) se mantiene: el artista — como creador privilegiado — ofrece su creación a un público o masa que se limita a contemplarla pasivamente.

Todo arte es social o público por naturaleza, y justamente esta cualidad social es la que se tiende a negar en una sociedad en la que rige la apropiación privada, manteniendo así a amplios sectores sociales al margen de una verdadera relación estética con la obra de arte. El objeto artístico es un puente entre el creador y los hombres de su tiempo. Se puede tratar de ampliarlo; es decir, de democratizar el arte, como

se ha hecho desde que la burguesía sacó la pintura y la música de las cortes o de los salones aristocráticos para llevarlas a los museos o al mercado, en el primer caso, o a los conciertos públicos en el segundo. Se puede extender esta relación entre el espectador y la obra utilizando positivamente los medios técnicos modernos, aunque, como hemos señalado anteriormente, la lógica de la economía empuja a la difusión en escala masiva de seudoproductos artísticos a través de los medios masivos de comunicación. Pero, aun con un uso positivo de los medios de difusión, se trata siempre de una democratización del arte que mantiene intacta la relación contemplativa entre la obra y el espectador.

Ahora bien, si de lo que se trata es ante todo de instaurar y construir una nueva sociedad que permita desplegar, no sólo en un sector privilegiado, sino en la sociedad entera, la capacidad creadora de los hombres, el arte debe contribuir a extender el área de la creatividad, cambiando radicalmente la relación con la obra, haciendo que el consumidor no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino a insertarse en un proceso de creación en el cual la obra producida por el artista sea una etapa importante, pero no la última. Conforme a la dialéctica de la producción y el consumo —que Marx expone en su “Introducción” a la *Crítica de la Economía Política*—, sin producción no hay consumo, aquella proporciona la materia a éste. Pero la producción no existe sin consumo (“el producto sólo conoce su cumplimiento final en el consumo”). La producción —dice asimismo Marx— no sólo crea productos, sino también el modo de consumirlos. Al modo de producción que hasta ahora ha dominado —y que ha surgido en las condiciones sociales de la apropiación privada— ha correspondido la forma de apropiación estética contemplativa. Pues bien, si se trata de desarrollar el potencial creador del hombre a escala social, se requiere una nueva forma de producción artística a la que corresponda otra forma, también nueva, de apropiación estética.

En otros términos, la producción artística ha de crear con su obra posibilidades de creación que deben ser asumidas o realizadas por el consumidor; quien de este modo continúa el proceso creador. Éste es el tipo de producción artística que, en nuestra época, comienza a darse con el tipo de obras que Umberto Eco ha bautizado como "abiertas".

La nueva relación entre obra y consumidor altera radicalmente la relación tradicional. El artista es creador en un doble sentido: *a*) como en el pasado: de una nueva realidad; *b*) de nuevas posibilidades de creación. La obra muestra prácticamente su valor en la medida en que es actualizada. Pero, a la vez, es fuente inagotable y, en este sentido, es una creación ininterrumpida o permanente.

No nos interesa ahora penetrar en la estructura de esa "obra abierta" y de la nueva relación, lo cual ha sido estudiado por Umberto Eco, sino poner de relieve la perspectiva que abren estas nuevas experiencias artísticas a la sociedad y al arte, como socialización de la creación, es decir, como el modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que se rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador.

El proceso creador como proceso colectivo e ininterrumpido, sin excluir el papel del individuo, conduce a extender el dominio del hombre social como ser creador. En este sentido, es la antítesis de la apropiación privada, burguesa, de los productos creados, y también del consumo masivo de éstos que contribuye justamente a la despersonalización o cosificación.

Esta socialización de la creación —tal como se vislumbra a través de algunas experiencias artísticas de nuestro tiempo— prolonga el acto creador a partir de posibilidades creadas por el artista. De este modo, su papel como depositario único del acto creador desaparece, pero justo es señalar que no todo queda resuelto con este modo de producción y apropiación artísticas. Si bien es cierto que el artista

pierde su posición privilegiada como creador, sigue conservando una posición dominante como creador de las posibilidades de creación que otros deben realizar. En cierta forma, tendríamos una nueva dicotomía: creación pura, individual, y creación en el marco de posibilidades creadas.

Ahora bien, la "obra abierta" no tiene por qué ser la única forma de socialización de la creación. Otras formas están por inventarse o crearse. Otras tienen que surgir de la alianza entre arte y técnica, o entre arte y vida cotidiana. De lo que se trata es de que la creación deje de estar encarnada en minorías privilegiadas en una férrea división social del trabajo.

Se trata de acabar con el papel pasivo del consumidor estético, porque así el arte responderá a las necesidades de una sociedad en la que lo humano se afirme como creatividad. El arte tradicional tiene que dejar paso a un modo de producción que reclama, a su vez, un nuevo modo de apropiación estética. Se trata de incorporar al espectador o intérprete del pasado al proceso creador y aunque esta incorporación tenga un carácter limitado y no se eleve al nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella.

Las experiencias artísticas que, en este sentido, han surgido y se han desarrollado en plena sociedad burguesa, tienen una enorme importancia por las perspectivas que abren, a través del arte, a la socialización de la creación. En una sociedad en la que rige la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores privilegiados y la apropiación privada de los productos artísticos, estas nuevas experiencias artísticas tienen un enorme significado no sólo desde el punto de vista artístico (como anticipo de un arte del porvenir), sino también como negación radical del principio mismo de una sociedad en la que tiende a extenderse la enajenación; es decir, la antítesis de la creación.

Pero el destino del arte, tanto su salvación en las condiciones más hostiles como su transformación radical al socializar la creación, no es una tarea propiamente artística, sino que es inseparable del cambio radical del sistema de relaciones en el que el poder de creación del hombre se ve negado y, por tanto, de ahí la necesidad de construir una nueva sociedad en la que el principio de la socialización se extiende desde la producción material a la producción artística.

No se trata, pues, de mantener el arte salvando la forma de apropiación estética tradicional que corresponde al mantenimiento de la vieja división social del trabajo entre creadores privilegiados y consumidores en cierto modo también privilegiados, incluso en su actitud contemplativa.

Pero un cambio radical como el que significa alterar radicalmente las relaciones entre el espectador y la obra al extender al consumidor la participación en el proceso creador o como el que significa ampliar al universo de lo estético llevándolo a la calle, a la ciudad en que vivimos, al medio urbano y técnico que nos rodea, está más allá de las polémicas actuales entre figuración y realismo que se mueven en el campo de una concepción tradicional del arte, de la vieja relación entre producto artístico y consumidor, que ha dominado en las condiciones del régimen de la propiedad privada.

Lo que verdaderamente se opone al arte como actividad creadora y, sobre todo, a que sea un medio para extenderse más allá del círculo privilegiado de las individualidades artísticas, son las sujeciones de orden económico propias de la sociedad capitalista. Y estas sujeciones son las que han de llevar al artista a la comprensión de que su puesto está al lado de las fuerzas revolucionarias que luchan por la transformación radical del sistema. Y, en este sentido, sin perder de vista que el destino final del arte como actividad creadora está en la socialización de la creación, un arte de inspiración revolucionaria que contribuya a elevar la conciencia de esa lucha no sólo es posible, sino necesario.

También en las sociedades que, después de haber abolido la apropiación privada sobre los medio de producción, tienen que recorrer un largo camino de transición al socialismo, un arte que sirva a la comunidad (sin sujeciones burocrático-administrativas) elevando la conciencia de la realidad como medio para contribuir a la construcción de la nueva sociedad es también posible y necesario. Pero aquí, a partir de la socialización de los medios de producción y de la participación creadora de todos los miembros de la sociedad en la vida social, es donde la socialización de la creación debe encontrar el terreno y el cauce más favorables.

En cuanto a los países subdesarrollados, particularmente de América Latina, en los que la conquista del poder o el mantenimiento de éste tiene que hacerse en las condiciones más terribles de atraso económico y cultural, el acto más artístico puede ser, en ciertas circunstancias, el luchar por la instauración o mantenimiento de las nuevas condiciones sociales que permitan elevar a las masas —en el futuro— a un arte verdadero. Esto significa, por otro lado, que las tareas de un arte de inspiración ideológico-política revolucionaria pasan a un primer plano. Ahora bien, pensar que los artistas en estos países no tienen nada que aportar con su arte como praxis creadora, y que deben limitarse a esperar que las innovaciones o renovaciones de los medios de expresión le lleguen de fuera (de París, Nueva York o Roma), sería un acto de neocolonialismo artístico.

Aunque el rigor de la batalla obligue a poner por delante un arte de inspiración ideológico-revolucionaria, y aunque incluso haya momentos en que —como dijo José Martí— haya que entregar el arte al fuego para salvar cosas más importantes que el arte mismo, definitivamente su destino final está en manifestar la capacidad creadora del hombre y en contribuir a extender a toda la sociedad el área de la creatividad. Por ello, el arte de inspiración revolucionaria se justifica por la necesidad de contribuir, de ese modo, a crear

las condiciones de su destino final. Pero de lo que se trata en definitiva, tanto para el artista como para las fuerzas sociales revolucionarias a las que esté vinculado, no es salvar el arte tradicional de elite; es decir, de creadores y contempladores privilegiados, sino de contribuir con el arte a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que se dé paso, en la ciudad, en la calle, a una ampliación del universo estético y, con ella, a una socialización de la creación. Es entonces cuando la hipótesis de la muerte del arte habrá perdido toda actualidad y significación.