

## Modernidades y contemporaneidad

TERESA DEL CONDE

1. A varios maestros míos he dedicado homenajes. Éste es el cuarto que a lo largo de unos veinticinco años me place ofrendar al doctor don Adolfo Sánchez Vázquez, quien entre otras cuestiones importantes para mí, dirigió mi tesis doctoral sobre *Ideas estéticas de Freud* en esta Facultad.

Creo que todo homenaje tiene que ser producto introyectado de lo que el homenajeado nos ha dado. Por lo tanto no excluye cuestionamientos, antes al contrario, los pone de relieve porque la posible valía de este tipo de trabajos estriba en la abolición de aquellas sociedades de elogios mutuos a las que no somos ajenos los académicos.

Cuando pienso en el maestro Sánchez Vázquez, un maestro auténtico, simultáneamente lo hago en Justino Fernández, en Edmundo O’Gorman y en Sir Ernst H. Gombrich porque en materia filosófica y artística son ellos quienes mayores riquezas me depararon desde ángulos que a veces no son tan compatibles entre sí. Por esta razón empiezo con un primer punto en el que ocurre lo que pudiera denominarse un contrasentido.

El más leído de todos los libros de Gombrich, su *Story of Art*, empieza con estas palabras: “There really is no such a thing as Art. There are only artists... Art with a capital A has no existence. For A with a capital A has come to be something of a bogey and a fetish”.

Que eso sea cierto depende del concepto que a través de la historia se tenga del término ARTE, que en un principio fue techné. Vale recordar en este momento que El Arte es masculino, pero Las Artes, como se ve, van en femenino, razón ésta que podría ser motivo de reflexiones aunque desde luego que las artes tienen que ver con las musas.

2. Yo pertenezco a un Instituto de Historia del Arte y si no ubico históricamente las obras (excepto cuando hago crítica de exposiciones emergentes, cosa que suelo hacer en mi columna semanal de periódico) siento que mis trabajos carecen de eje y de sustentación. Dado lo cual acepto lo que dice Gombrich, pero al mismo tiempo sí postulo que la historia del arte es una disciplina con métodos y objetivos propios. Es decir, no existe la posibilidad de decantar, disfrutar y ubicar esos productos que llamamos “obras de arte”, sin referirlos a su contexto temporal, que es el que les da su dimensión estética. Adolfo Sánchez Vázquez insiste bastante en este punto, habla con autoridad de que “el arte se encuentra históricamente condicionado”, frase a la que no puede oponerse ni la más mínima objeción, siempre y cuando se tenga en cuenta que las narrativas históricas cargan también con una retórica y con dosis conjeturales intensas. Para mi actual disertación he releído con deleite y atención suma el libro que me resultó eje en cierto momento de mi trayectoria: *Las ideas estéticas de Marx*, del que existen varias ediciones. Para mi relectura utilicé exactamente el mismo ejemplar que el 17 de octubre de 1965 nuestro homenajeado dedicó a Justino Fernández, desafortunadamente fallecido en 1972, en momentos en los que todavía prometía aún más logros de los muy ricos que llegó a realizar. Justino Fernández era poseedor de una firme formación filosófica y con lápiz rojo señaló en el ejemplar que menciono los párrafos o frases con los que mostraba plena convergencia de opiniones. Tengo que aclarar que a veces estoy de acuerdo con los subrayados de mi maestro Justino y otras no.

3. Subraya Fernández, creo que con beneplácito, lo que concierne a “la esencia de lo estético”, término que Sánchez Vázquez utiliza mucho. ¿Cuál sería la esencia de lo estético?, ¿“el objeto que crea un sujeto”? Tal vez sea esa la esencia de lo estético, y sin embargo no creo que pueda hablarse, hoy día menos que nunca, de una esencia de lo artístico. A propósito de eso voy a permitirme narrar dos experiencias vividas recientemente.

Me encontraba en el Museo de Mönchengladbach, en Westfalia del norte, se trata de un edificio muy funcional destinado a la exhibición exclusiva de arte del siglo XX y que empieza a integrar algo de lo que ya

pertenece al XXI, aunque desde luego que la división por siglos no opera en las cuestiones del arte. Buena parte de la colección que alberga ese museo alemán se corresponde con el POP, el Op, el arte conceptual y las instalaciones. Hay un espacio amplio destinado a Joseph Beuys, héroe germánico del arte de la segunda mitad del siglo XX, cuyo performance en el Guggenheim de Nueva York (cuando habló con una liebre muerta por más de dos horas) es ya legendario. Había varias piezas de Beuys, que han sido reeditadas, como el piano cubierto de fieltro gris y por lo tanto inutilizado, silenciado de su función, que evoca la figura de un elefante y los grandes pacos de sebo atravesados o limitados por troncos de árbol y cordeles. Las cédulas ostentan explicaciones, largas, acompañadas de fotografías que le fueron tomadas a Beuys en diferentes ocasiones. Me encontraba viendo esta sección y la hora de cerrar el Museo se acercaba. Un custodio me indicó que tenía que interrumpir mi visita. Se me ocurrió preguntarle algo sobre una de las instalaciones con sebo. ¿Qué sucedería si esta pieza fuera transportada en un camión de redilas a unos treinta kilómetros de aquí y dejada sin documento alguno ni ficha técnica a un lado de la autobahn? El custodio, muy atento, respondió textualmente: “como el sebo ya no se puede usar porque está tratado, vendrá un camión de la limpieza, recogerá los materiales que sirvan, la madera por ejemplo, y lo demás se va a la basura”.

De modo que en Mönchengladbach, en Dusseldorf en el Pompidou, en el Museo Guggenheim de Nueva York o mismo aquí en el Carrillo Gil, Joseph Beuys, que murió en 1986, era y es un representante de la ultravanguardia germánica y un gran artista conceptual con muchos seguidores, quizá demasiados. Puesto que sus obras sólo operan en los museos, o quizá en algunas muy aggiornadas colecciones particulares, ¿qué podría decirse?, ¿que Beuys carece de esencia artística? Ningún camión de limpieza que encontrara al borde de la carretera una réplica bien hecha, pongamos por caso de La Victoria de Samotracia, se la llevaría al lugar de los desperdicios. Pero he puesto un ejemplo que provoca controversia porque precisamente eso: el sebo, el fieltro, los polines de madera, su combinación, las cruces que con frecuencia aparecen en las obras de Beuys se relacionan con una experiencia que para él fue esencial (de esencia) y que tiene que ver con la idea de curación. ¿El arte cura?, el poeta H. Heine decía que sí: “y con la creación me

curé”, termina uno de sus versículos. La práctica del arte puede curar al artista y hace la vida del espectador más llevadera, tal y como Freud propone en *El malestar en la cultura*. El ejemplo propuesto tiene respuesta en las siguientes frases de Adolfo Sánchez Vázquez, extraídas de las páginas 232 y 233 de *Las ideas estéticas de Marx*: “la obra de arte no sólo satisface la necesidad de expresión de su creador, sino también la de otros, necesidad que, a su vez, sólo pueden satisfacer (esos otros) entrando en el mundo creado por el artista, compartiéndolo, dialogando con él”. El consumo de la obra de arte es un consumo que, lejos de agotar la obra, “la convierte en fuente constante de contemplación, de crítica, entendimiento o valoración...” Sucede entonces que sólo quienes tienen la necesidad de satisfacción y los elementos teóricos, semánticos, históricos, etcétera, que les permiten apropiarse de la obra, encontrarán en ella la posibilidad de apropiársela, de hacerla suya (no estoy hablando de posesión física, sino cognitiva y sensitiva) porque según palabras del propio Sánchez Vázquez, entre obra y espectador o testigo, se crean lazos vitales. Pero en realidad lo que quiero decir con esto es que los valores artísticos no son ni universales ni intemporales. Y aquí arranca un subejemplo. Llevé a una dama muy entendida en las ciencias que llamamos “duras” adscrita a un Instituto de Física, a ver el *Guernica* de Picasso, ya entonces en el Reina Sofía. Ella rechazó el cuadro “porque no teniendo color, era una pintura”, y es eso precisamente lo que le procura la apariencia estremecedora de un enorme aguafuerte. *Guernica* quizá se basta a sí misma para provocar respuesta, pero tal vez para quienes no pertenecen al campo artístico, ni se han adentrado así sea superficialmente en la trayectoria de Picasso, sí resulte necesario saber lo que lo llevó a generar esa pintura, como también estar al tanto del rompimiento del malagueño con la estética tradicional que le implantó su padre, también pintor, convencional pero nada torpe.

La otra experiencia es de índole bastante distinta, tiene que ver con el comercio, con la enajenación que el fetiche artístico puede producir y por lo tanto con la alienación. Me fue mostrado un cuadrito de pequeñas dimensiones, un paisaje influido por Cézanne, pequeño, pero hermoso dentro de su discreción. No tenía firma. Quien me lo mostró quería que yo escribiera algo sobre el paisajito y dijera de paso que era de Diego Rivera. “No puedo hacerlo”, respondí, “sólo puedo decir que es un

paisaje hecho por alguien que sabía pintar y que muy probablemente conocía pinturas de Cézanne o de sus seguidores” (entre quienes está Diego Rivera en su etapa europea posterior, no anterior, al cubismo). “Que usted diga eso no sirve para nada”, replicó mi interlocutor, que estaba dispuesto a erogar unos honorarios nada desdeñables por mi supuesto “dictamen”. Claro, no servía, porque si yo (u otro especialista con pretensiones serias) escribe que el cuadrito es de Diego Rivera, su precio asciende a por lo menos dos decenas de miles de dólares (que fue lo que el propietario pagó por él). Con todo y que la pequeña pieza era atractiva, no resultaba “deseable” para mi interlocutor, porque para “desearla en serio” tendría que ser de Diego Rivera, o por lo menos de Ángel Zárraga. Como anónimo, no tenía valor de uso ni de cambio.

4. Regreso ahora a la frase de Gombrich: “sólo hay artistas” (y los trabajos que los artistas realizan). El joven pintor Marco Arce puede hacer perfectamente un paisaje como aquel al que me he referido porque durante un tiempo se dedicó a glosar, por ejemplo, a Alfonso Michel, y realmente sus glosas, que eran también “conceptuales” en cuanto “apropiaciones”, resultaban bellas, su factura llega a ser perfecta dentro de su índole y Arce es un pintor dotado. Pero un cuadrito de esas dimensiones realizado por Marco Arce o por el equivalente de cualquier Marco Arce que hubiera vivido hacia 1919, ya fuere francés, mexicano o de “X” otra nacionalidad, sólo valdría unos trescientos dólares, si acaso.

De modo que para ser “artista” y estar en un circuito, hay que hacerse un nombre. Marco Arce, como joven promesa, lo tiene, pero está lejos de ser el Diego Rivera joven de los mexicanos y además él no hizo el cuadrito, cosa que me permito aclarar con contundencia para evitar confusiones que pudieran perjudicarlo.

Entonces, ¿el arte es mercancía? Sí, el arte es mercancía y lo es inclusive en Cuba. Las obras de arte son “bienes inmuebles” y están sujetas a las leyes de la oferta y la demanda y a la plusvalía. Cualquier bosquejo sencillo de Diego Rivera realizado sobre un pedazo de papel (de ésos que él acostumbraba después tirar a la basura, aunque eran rescatados por sus ayudantes y luego los firmaba porque ellos se lo solicitaban) si está autenticado por un experto o procede, pongamos por caso, de la colección de doña Guadalupe Rivera Marín, es obra que

los coleccionistas aprecian. Este tipo de pequeños apuntes de ocasión ¿producen alguna respuesta o emoción estética?, las más de las veces no. Aunque Diego Rivera sea aún hoy día el gran artista que fue, la ejecución supone por parte del autor un trabajo y una intención. Y los papelitos que dejaba él descuidadamente sobre la mesa, en el suelo, o en el basurero, son sólo fetiches para los coleccionistas porque él los ejecutó. No los guardó como apuntes para posteriores trabajos, simplemente los desechó y se olvidó de romperlos. Lo mismo que digo vale para los siete u ocho trazos de Picasso sobre servilletas de papel, que firmaba porque así se lo pedía la persona que estaba junto a él mientras se distraía conversando en el Bistró.

Francisco Toledo quema u hace pedazos centenares de bosquejos que no va a utilizar para nada, porque conoce las leyes de oferta y demanda que rigen el “trabajo artístico”; si eres artista visual afamado, tu trabajo vale, tanto que Toledo, como otros, ha sido frecuentísima víctima de falsificaciones. Si no eres artista, o no eres artista afamado, lo que hiciste puede ser bastante más aceptable y gratificante que esos pocos rayones firmados. Se trata, por poner otro ejemplo, del atractivo que suelen tener los dibujos saturados de colorido muy “fauve” hechos por los niños acostumbrados a usar pigmentos y papeles desde muy pequeños. Los niños que dibujan no son artistas, aunque desde luego que lo que hacen entra dentro del campo de la creatividad. Los niños artistas empiezan a dar síntomas de talento hasta los once, doce, trece años y llegan a serlo sólo si persisten con intención deliberada en esa actividad.

5. El sistema económico capitalista, es cierto, afecta al arte. ¿Por qué, si no, Diego Rivera pintó tantas y tantas acuarelas (firmadas y después autenticadas), algunas de las cuales son excelentes y otras resultan bastante mediocres, pero se venden muy bien en las casas subastadoras internacionales? Para buscar al Diego Rivera adepto y sedicente practicante, según sus propias palabras, muy claramente explicitadas, del materialismo histórico, y para calibrar la importancia que le dio a Marx, hay que ir, sobre todo, a sus murales. A los del Palacio Nacional, específicamente.

Ahora bien: su egíde de Marx del Palacio Nacional ubicada como remate, bajo el sol del provenir, en la sección sur del cubo de la esca-

lera, sección que se denomina “El México de hoy y del mañana”, es una representación infame. Un Marx horrible, rígido y dogmático. La fisonomía y la mirada de Marx fue captada por varios fotógrafos en tomas espléndidas, que lo muestran nimbado de esa “aura” de la que nos habló Walter Benjamin al referirse a las pinturas. Baste comparar las fotos que aparecen reproducidas en la que creo es la última biografía que le ha sido dedicada, y compararla con el Marx de Diego en Palacio Nacional, para comprobar lo que digo. Marx era un viejo hermoso, con una fisonomía que no se olvida y mirada por demás incisiva. ¿Qué sucedió entonces con el Marx de Diego? Hay tres posibilidades.

- a) Diego tomó la fisonomía de Marx de una de esas efigies de bronce propias de la vigencia del realismo socialista o bien de la horrorosa efigie que remata su sepulcro en el cementerio londinense.
- b) No puso ya demasiada atención en esa sección del mural porque tenía muchísimos otros encargos en ciernes, que estaba realizando concomitantemente.
- c) Su inconsciente lo traicionó porque él sintió estar traicionando a Marx. Y su inconsciente se la hizo pagar muy cara en su representación rígida y sin “aura”.

Posiblemente las tres posibilidades hayan operado, pero eso está dentro del terreno de la especulación. Lo que no está dentro de ese terreno es que Diego Rivera sí veneraba el marxismo que no conoció a profundidad, aunque comulgaba con el materialismo histórico.

El conjunto del Palacio Nacional es una epopeya, y claro está, es una obra de arte logradísima a pesar de ser extremadamente maniquea, más que dialéctica.

6. “El arte, por su perdurabilidad, es uno de los medios más firmes de que dispone el hombre”, afirma Sánchez Vázquez en la página 267 del mencionado libro. Hoy día hay que hacer una diferencia, porque personalidades de tanto peso como Arthur C. Danto, emérito de Columbia University, marca una división tajante entre lo que fue la modernidad y lo que es hoy día el arte contemporáneo, donde todo producto puede ser arte, sea quien sea su autor, o mismo si no tiene autor detectable alguno:

“reconocemos que la historia del arte (hoy) no tiene una dirección para tomar. El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores...” La afirmación de que el arte ha terminado es una afirmación que concierne al futuro. Danto no quiere decir que “no habrá más arte”, sino que el arte que ahora llamamos moderno, no es representativo del mundo contemporáneo. El ejemplo que con más insistencia propone es el de las Brillo Box de Andy Warhol, pues no hay nada que marque una diferencia visible entre las cajas Brillo de los supermercados y las Brillo Box de Warhol. El libro de sus ensayos que contiene estas aseveraciones fue publicado por Princeton (1997) con el título de *After the End of Art*. Allí también Danto asevera que “sólo cuando se volvió claro que cualquier cosa podría ser obra de arte, se pudo pensar filosóficamente sobre el arte”. En realidad eso ocurrió hace mucho, hacia 1915, con los *ready made* como La Fuente (los excusados firmados Mutt) o el escurridor de botellas de Marcel Duchamp, que están en la base del arte conceptual.

7. El arte que llamamos contemporáneo no es, pongamos por caso, el que practican o practicaron artistas como Tamayo, Juan Soriano o Manuel Felguérez, por proponer nombres de tres bien conocidos pintores mexicanos, dos de los cuales siguen transitando por estos caminos. Los tres son “modernos”, aunque Soriano y Felguérez sean nuestros contemporáneos y, por su vigencia, Tamayo también lo sea, lo mismo que Andy Warhol, que murió en 1987 (n. 1928) y a quien un teórico tan citado como Walter Benjamin le hubiera encantado mencionar. Pero Andy Warhol marca “el arte del fin del arte”, según frase suya. Lo que parece que de veras murió fueron las narrativas explicatorias de los movimientos artísticos posteriores, digamos, a la década de los años sesentas del siglo XX, cosa que Danto comparte con otro teórico: Hans Belting, autor de *The End of the History of Art?*

Warhol es uno de los epítomes del POP Art. El término POP, acuñado por Lawrence Alloway, no tiene en modo alguno el mismo significado que “popular”. Aquí conviene traer a colación la muy bien expuesta idea acerca de la diferencia entre popular y populista que plantea Sánchez Vázquez, mencionando a Gramsci en la página 265 de su libro. Por eso conviene poner en claro que el POP, cuya influencia ha sido enorme,



es un movimiento que está todavía dentro de los lindes del arte. Son sus elementos los que proceden de la propaganda, de la mercancía, del American Way of Life (recordemos las hamburguesas de Oldenburg convertidas en esculturas enormes), cosa que sus practicantes hicieron con motivos artísticos y con conceptos que provienen de DADA. El POP Art fue consumido por los museos y por los grandes coleccionistas, no por las clases populares. No tiene nada que ver con “la expresión profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo”, o con el “talante de una nación en una fase histórica de su existencia” (páginas 204-205 del libro de Sánchez Vázquez). El POP encuentra más bien una analogía en la siguiente consideración de nuestro homenajeado: “La hostilidad del capitalismo al arte puede determinar la existencia de un arte verdaderamente popular, que no sea ‘popular’”.

Mi única objeción al respecto es que el POP fue un movimiento crítico y en cierto sentido denunciatorio. No pudo darse en modo alguno en ámbitos comunistas, y el arte figurativo del bloque socialista nada tuvo que ver con el POP, con todo y su convencionalismo recalcitrante. La paradoja es que hoy día esas figuraciones arcádicas son consumidas por los coleccionistas capitalistas y se pagan a precios más que respetables.

De sobra sabemos lo que sucedió con las vanguardias soviéticas. Fueron cercenadas pese a los esfuerzos de Lunasharski. La esfera del arte es, en más de un sentido, autónoma, y los públicos del arte, a menos que se ejercite sobre ellos una propaganda masiva y bien dirigida, como acontece en las ciudades de alto potencial económico, son escuetos y lo han sido siempre. El arte como espectáculo presenta hartos bemoles y es el arte como espectáculo el que jala los grandes públicos. No me estoy refiriendo a las artes escénicas, ni siquiera a la música, sino sólo a las artes visuales, que en ocasiones se trivializan cuando se les obliga a funcionar de manera espectacular.

Parece que esta época está en buena parte exiliada de esa estética normativa en la que la obra de arte contundente, como puede serlo *No. 1* de Jackson Pollock o las *Elegías a la República Española* de Robert Motherwell, llegó efectivamente a su ocaso, ahora que se habla de “posthistoria”. Pero eso no quiere decir que ya no existan las obras de arte de primera línea. Siempre existirán, aunque hoy en día, todo

puede ser arte y todas las formas son nuestras. Eso empezó a ocurrir antes del derrocamiento del Muro de Berlín y de la casi extinción del socialismo real.

Termino con una frase del maestro homenajeado: “el primer problema que se plantea a una estética marxista es esclarecer su propia relación con Marx”. Pero la relación no es obvia y la dificultad existe, porque no hay ya juicios esenciales y ni siquiera juicios generales. Vale anotar, sin embargo, que los pensadores sobre estética que se afianzan hoy día en Hegel, en Marx, en Walter Benjamin, en Gianni Vattimo y en Sánchez Vázquez son cada día más numerosos.