



Imagen, arte y democracia

◆ Juan Cristóbal Cruz

La pregunta acerca de la naturaleza y los efectos sociales de la imagen se ha vuelto central para la comprensión de la sociedad democrática de nuestros días, máxime que cada día es mayor la preocupación sobre los efectos que las nuevas tecnologías de la imagen tienen o pueden llegar a producir sobre el espacio público. No extraña que la respuesta más notoria que ofrecen los filósofos, y más recientemente los políticos, sea la condena sin apelación de la nueva civilización de imágenes.

Emblematizada por la televisión, la imagen es vista como el nuevo opio del pueblo que “hipnotiza y paraliza”¹ y lleva al inexorable triunfo de la “retórica visual” sobre la razón.² Este tipo de crítica es sin duda justificada y toca un punto que no podemos sino reconocer como central para el futuro de las sociedades contemporáneas, sobre todo cuando apunta a la concentración de las fuentes de información, a la unilateralidad y verticalidad que caracteriza a la comunicación emitida por la televisión en nuestros días. Por una parte, es de preverse que esta situación pronto se verá transformada por la pluralidad de emisores que podrán difundir televisión por Internet. Por otra parte, es

necesario precisar los alcances y los límites de este tipo de cuestionamiento, sobre todo cuando la puesta en duda de la televisión, generalmente, se suele apoyar en una crítica global a la cultura de la imagen, que se antoja por demás cuestionable.³

En primer lugar, este género de crítica comienza por suponer algo así como un pasado idílico en el que la democracia fue una comunidad de comprometidos letrados republicanos. Hoy en día esa misma sociedad se habría convertido en su contrario, a saber, en una sociedad conformada por simples sujetos pasivos y manipulables. Los dos supuestos, el del edén democrático y el del actual mundo de los sonámbulos, son tan simplificadores como dudosos.

¹ Mario Bunge, *Cápsulas*, Gedisa, España, 2003, p. 2007. Al Gore, *The Assault on Reason*, Penguin Press, Estados Unidos, 2007.

² Al Gore, *op. cit.*, p. 9.

³ Por ejemplo, Giovanni Sartori, *Homo videns*, Taurus, España, 2003, p. 119.

◆ Profesor-Investigador, Facultad de Humanidades



En segundo lugar, explicar las transformaciones del conjunto de la sociedad, o aun de lo político, a partir de un solo factor, como el de una nueva cultura de la imagen, es caer en un determinismo difícilmente defendible. En tercer lugar, la actual denuncia de la imagen hace difícil entender que, todavía en 1930, Freud pudiera ver a la civilización como un efecto lejano del advenimiento de la postura erguida propia del proceso de hominización,⁴ es decir, como el triunfo de la vista sobre el olfato. Freud no hace sino sumarse a un antiguo motivo griego que vincula estrechamente al conocimiento, la teoría, con una forma de visión. Hoy parece difícil creer que este motivo atravesase el conjunto del pensamiento occidental hasta un pensador como Hans Jonas, quien ve en la capacidad de producir imágenes y en su consecuente poder de abstracción y de creatividad del *Homo Pictor*, algo propio y positivamente determinante de lo humano.⁵

¿Qué es entonces lo que ha contribuido a la valoración tan negativa de la imagen en el pensamiento contemporáneo? La respuesta a esta pregunta seguramente es compleja, pero algunos ámbitos de la cultura se antojan especialmente adecuados para intentar resolverla. Uno de estos ámbitos privilegiados es, más que la práctica, la reflexión y la teoría del arte.

En la historia reciente del arte y en el heterogéneo conjunto de motivos intelectuales que la han acompañado, se puede constatar una crisis de

la idea y del sentido de la imagen como mimesis y representación, que sólo se puede entender en el marco del cuestionamiento profundo que han sufrido los fundamentos mismos del arte, al menos desde el Romanticismo. Se trata de la interrogación sobre el estatus ontológico, los criterios de valoración y la función social o institucional que puede o debe cumplir el arte. Valga enumerar a continuación algunos de los motivos centrales que revelan esta tendencia a un debilitamiento de la representación y de la imagen en el arte.

Pérdida de criterios

Uno de los rasgos más notables del arte moderno deriva del hecho de que, con el fin de liberarlo de su subordinación respecto a los ámbitos de la verdad y la moral, con Kant y luego con el Romanticismo, se buscó defender el arte como un ámbito cultural autónomo. Pero si es así, si el arte está liberado de toda limitación o imposición externa, ¿cómo se da sus propias reglas el arte? La respuesta de Kant es la noción de “genio”. En efecto, el artista genio, en tanto creador de valores, se erige en instancia que establece e impone los criterios de valoración no sólo de su propia obra, sino también de los valores estéticos de su época. A diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de la cultura, sobre todo cuando sus expresiones se pretenden normativas, los criterios establecidos por el artista genio, al ser considerados “absolutamente originales”, no re-

⁴ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, PUF, París, 1934 [1929], p. 30.

⁵ Véase Hans Jonas, *Évolution et liberté*, Rivage, Francia, 2005, p. 74.

quieren ser demostrados. El párrafo 46 de la *Crítica del juicio* de Kant da origen a esta visión con toda claridad: “El genio no puede exponer científicamente cómo realizar su obra, sino que impone su regla en cuanto *naturaleza* y de este modo el autor de una obra que debe a su genio no sabe cómo han llegado hasta él las ideas, y tampoco está en su poder formar a voluntad y metódicamente otras similares, ni comunicar a los demás los preceptos que les permitan producir reglas semejantes [...] Que la naturaleza, mediante el genio, presenta, la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun en esto, sólo cuanto éste ha de ser arte bello”.⁶

Lo “nuevo” en el arte, la creación del genio, que es entendida como una suerte de expresión de la naturaleza en la cultura, aparece entonces como una revelación y un valor inmune a toda crítica externa al arte.⁷ Su capacidad creadora e inmune a la crítica no puede sino llevar a “admitir como sagrados todos los procedimientos que permitan manifestar [la] personalidad [del artista genio]”.⁸

De esta concepción se seguirá, durante el siglo XX, que la propia persona del artista, y no la obra de arte, sea lo que define al arte. En el mundo del arte al “genio” se le debe permitir todo: del *ready-made* de Duchamp y los objetos de Beuys a

la exposición de cadáveres humanos (Von Hagens) y de animales fosforescentes, genéticamente modificados (Kac). No se pueden negar ciertos éxitos del arte de nuestra época y el logro de una visión, más amplia y flexible, sobre él, capaz de nutrirse del “nuevo infinito” de perspectivas y experiencias. Sin embargo, que el pensamiento moderno haga sustentar el valor del arte en la pura subjetividad y en la personalidad del artista ha llevado a perder toda referencia objetiva en la obra y ha favorecido un sentimiento sistemático de sospecha. Se puede afirmar que, debido al abandono de criterios externos, en nuestros días en el mundo del arte “todo se vale”,⁹ y por lo mismo se vale también todo aquello que simula ser arte, es decir, todas las imposturas.

Como se sabe en sociología desde Tocqueville, la ausencia de criterios objetivos y jerarquías tradicionales no implica la ausencia de criterios o de autoridad. Lo que ocupa ahora el vacío dejado por las viejas normas es el gusto de la moda, la opinión de los pares, de los expertos en el mercado del arte y, a fin de cuentas, la opinión de la mayoría (en cada ámbito sociológico). La transmisión cultural entre las generaciones es puesta en duda cuando la institución visible de la academia y del museo es

⁶ Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Austral, Madrid, 2007, p. 251.

⁷ La única crítica a la que puede ser sometida la obra de genio es la realizada por otra obra de genio, por ejemplo la implícita en un cuadro de Picasso cuando responde a uno de Cézanne. Pero, ¿qué pasa con todos los demás, para el público y aún para los artistas que no alcanzan el genio? Se antoja, desde el mismo punto de vista interior al arte, algo muy semejante a la simple ausencia de criterios. Respecto a ésta, consultar Ernest Gombrich, “Sobre la interpretación de la obra de arte, El qué, el por qué y el cómo”, *RA. Revista de Arquitectura*, núm. 5, junio de 2003, pp. 13-20.

⁸ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, París, 1969, p. 43.

⁹ Arthur C. Danto, *Después del arte*, Paidós, España, 1999, p. 67.



sustituida por la tiranía invisible de la opinión y del mercado del arte.

Pérdida de la capacidad crítica

Lo que antes fue capacidad de oposición crítica del arte y del artista a la sociedad de su época, subversión y promesa de un mundo diferente, termina por convertirse en una actitud estereotipada y dogmática: “la vanguardia de 1967 repite las acciones y los gestos de la de 1917”, podía observar Octavio Paz ya en los años setenta.¹⁰ Sin embargo, esta actitud sigue siendo investida por la “verdad” expresada por el sacerdote artista y respaldada por la institución: el museo. Como lo demostraba el crítico Rainer Rochlitz, la subversión se presenta hoy como el mejor camino a la subvención.¹¹ Así, al igual que la imagen del Che Guevara, convertida en exitoso ícono de consumo del capitalismo actual, la figura del artista revolucionario de las vanguardias ha terminado por convertirse en dogma incuestionable y vacío de su propia época.

Transformación tecnológica

El desarrollo tecnológico y la aparición de nuevas formas de representación visual —desde la fotografía y el cine hasta el video, Internet y la imagen numérica— han puesto en crisis no sólo la pertinencia

de la definición de la pintura como imitación, sino también su centralidad institucional en la administración de las imágenes: a pesar de las multitudes que visitan ritualmente los grandes museos del mundo, la pintura es un fenómeno de élites, si se le compara con el público verdaderamente masivo del cine o la televisión. La audiencia acumulada en televisión por un mundial de fútbol se cifra actualmente en un número exorbitante de miles de millones de personas.¹² Si de Leonardo da Vinci a Picasso el pintor gozó de gran celebridad y sus obras eran admiradas por sus contemporáneos, los grandes pintores de nuestra época sólo son conocidos por un público especializado del “mundo del arte”. No es extraño que algunos de los principales pensadores del arte, como Arthur C. Danto o Hans Belting,¹³ se pregunten si, como fenómeno cultural histórico, es decir, “mortal”, el arte ha cumplido su ciclo histórico y se debe pensar y estudiar la estética y la imagen más allá del arte.

Enmudecimiento del arte

Otra consecuencia del proyecto romántico de conferir una verdadera autonomía al arte, una vez liberado de la antigua doctrina que pretende reducirlo a una forma de imitación (de la verdad o de la naturaleza), es la de equiparar el arte a una vía

¹⁰ Octavio Paz, citado por Jürgen Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1988, p. 23.

¹¹ Rainer Rochlitz, *Subversión et subvention*, Gallimard, París, 1994.

¹² FIFAworldcup.com (2006), *Una Copa Mundial de la FIFA para el mundo*, consultado el 9 de julio de 2006; puede consultarse el artículo “Copa Mundial de Fútbol de 2006” en http://es.wikipedia.org/wiki/Copa_Mundial_de_F%C3%BAtbol_de_2006.

¹³ Arthur C. Danto, *id.*; Hans Belting, *L'histoire de l'art este-elle finie?*, Jacques Chambon, Francia, 1989.

de acceso a una alteridad radical o a un lugar de “representación de lo irrepresentable”. Esta actitud ‘esotérica’ se presta fácilmente a la idea de un arte de lo inefable y sacralizado. Este ha sido el caso tanto en el pensamiento (desde el Romanticismo hasta el primer Wittgenstein y Heidegger), como en la ya mencionada práctica artística. En efecto, esta última hace del arte el ejercicio de la expresión “pura” de la personalidad del “artista genio”, por lo que, naturalmente, se tiende a rechazar la figuración y cualquier nexo con la realidad externa.

Arnold Gehlen ilustra con claridad esta mutación: “Cuando se entra en una sala donde cuelgan obras de otros siglos, se deja sentir la inmediata locuacidad característica de todo cuadro de estilo realista, dado que nuestra percepción de la realidad es de orden lingüístico. A la pantomímica sinfónica que se ejecuta en la sala, nuestra conciencia, estimulada por todos lados, proporciona una maraña de voces; todavía los temas expresionistas, deformados, cromáticamente explosivos, recuerdan el penoso esfuerzo de expresión propio de los sordomudos. Pero cuando más se aleja el arte del objeto, tanto más silencioso se hace [...]”

Homero fue ciego, Beethoven sordo. Al epónimo de la pintura abstracta, Narciso, podemos imaginarlo mudo”.¹⁴

En suma, la subjetivización del arte y la ausencia de criterios de evaluación; la reproductibilidad técnica y la consecuente disponibilidad ilimitada, pérdida de aura y desacralización de las imágenes; la tendencia a la iconoclasia, entre otras, son características de la historia moderna del arte que coinciden plenamente con las cualidades y defectos de una cultura democrática, en tanto que cultura individualista, laica y sujeta a una visión desencarnada de la autoridad. Diferentes casos empíricos —como los Estados Unidos de Norteamérica luego del 11 de septiembre— muestran que cíclicamente, a manera de un retorno freudiano *du réfoulé* [“reprimido”], en las democracias surgen brotes de “religiosidad” nacionalista, es decir, deseo de encarnación de la autoridad y de identificación *quasi* totémica o sagrada. De aquí que, antes que ignorar o rechazar las imágenes y encerrarse en una oposición entre cultura escrita y visual, es necesario inventar una pedagogía que permita una capacidad crítica y de aprendizaje frente a las imágenes.

¹⁴ Arnold Gehlen, *Imágenes de época, Sociología y Estética de la pintura moderna*, Península, Barcelona, 1994, p. 286.