La Situación de las Artes

Francisco Jarauta

En las últimas décadas la institución del arte ha jugado un papel creciente a la hora de establecer los códigos de lectura de todos aquellos problemas que, desde la identidad a la diferencia cultural, las formas del poder y su uso, emergencias y conflictos varios, han ido definiendo las transformaciones del mundo contemporáneo. El arte ha sido una de las instancias críticas más incisivas a la hora de explicitar las tensiones simbólicas que configuran el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Por otra parte, los procesos de globalización han roto las fronteras que delimitaban territorios acotados, dando lugar a una mundialización de problemas y lenguajes favorecida por intereses nunca ajenos a la institución artística. Este hecho nos permite situarnos hoy frente a una discusión abierta que no sólo interprete sino que problematice el alcance de la obra de arte en el contexto de la cultura contemporánea.

Desde esta perspectiva, resulta cada vez más necesaria una mirada hacia las décadas de los '60 y '70 para poder identificar las tensiones que han recorrido de forma transversal los problemas de la cultura artística de nuestro tiempo. Fue entonces que surgieron con fuerza las preguntas relativas a la orientación de las sociedades contemporáneas, sus formas económicas, políticas, sociales y culturales. Fueron aquellos años un verdadero laboratorio en el que cristalizaron las formas y discursos de una nueva cultura que se instalaba en la frontera simbólica de lo que ya no era posible y de aquello otro que todavía no se había producido. Un doble trabajo, el de un duelo por la pérdida de aquel heroísmo que las Vanguardias habían reivindicado en su día al arte; y, por otro, el furioso experimento de las formas y los gestos que invadieron los diversos escenarios de aquellos años, orientando las grandes líneas de una historia que llega hasta nosotros.

En efecto, una primera lectura nos permite entrar en el amplio debate de ideas que recorrió de una forma plural las diferentes disciplinas artísticas a partir de los últimos años '50 y que interpelaron los conceptos y

estrategias que comenzaban a delinearse cara a la construcción de la llamada civilización postindustrial. Frente a esta cuestión se afirmaban dos dispositivos complementarios: uno, dominado por la crítica de las formas y legitimaciones que acompañaban a la instrumentalización del Movimiento moderno, prisionero de sus aplicaciones y utilidades; otro, la búsqueda de nuevos procedimientos para constituir nuevos territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano. Tanto en un caso como en otro coincidían ambos en llevar a cabo una abierta crítica de la ideología de la forma, de un positivismo de la función y la mecanización, causas principales de un proceso creciente de abstracción y homologación que hacía posible la eliminación de las condiciones humanas del proyecto. Este conflicto entre privado y público, entre individuo y sociedad, volvía con nuevos argumentos e ideas, enmarcado en un contexto cultural y político nuevo.

Se trataba de una crítica que recorría por igual los planteamientos del arte y la cultura, situados ahora en una distancia crítica que interpelaba por igual los principios del Movimiento moderno y de las Vanguardias históricas, los nuevos humanismos o las ilusiones del socialismo real. Era necesario ir más allá de las confrontaciones convencionales y abrir la cultura artística a otros territorios, tal como los Situacionistas lo habían planteado a finales de los '50. En esta línea de reflexión y acción podrían entenderse las propuestas del *land art* o el *arte povera* que inauguraban nuevos lenguajes en el contexto de una búsqueda atenta a imaginar los nuevos tiempos.

Allí coincidieron todos, atentos a inventar nuevos mundos, pequeñas utopías, juegos y situaciones en las que la ironía, unas veces, otras, un sentido lúdico de la vida, crearán las bases de un nuevo radicalismo tal como Guy Débord propusiera como una tarea urgente: "Cualquier construcción futura deberá ir precedida de una profunda investigación de las relaciones entre espacios y sentimientos, entre forma y estado de ánimo".

Una exposición como *This is Tomorrow* de 1956 en la Whitechapel Art Gallery en la que Alison y Peter Smithson presentaban junto a Paolozzi y Henderson sus ideas sobre la habitación o casa del futuro, fue sin duda un verdadero manifiesto en defensa de las nuevas formas de vida que ya se iban dibujando en el horizonte crítico de aquellos años y que muy pronto pasarán a ser las ideas que con más eficacia orienten el espacio de reflexión tanto en el campo de la arquitectura como en el de las artes. Sería hoy de gran interés contrastar estas primeras propuestas con las que apenas años después sustenten la Biennale de Venezia de 1966 o la Dokumenta de Kassel de l972.

De manera generalizada comenzaron a emerger programas, gestos, situaciones que en su conjunto irán trazando un universo de signos en los que ya se anuncia el nuevo orden de ideas y mundos. Una tensión que permitiría al arte reinventar sus relaciones con su época, al tiempo que prefigurar el horizonte de otro tiempo al que nosotros pertenecemos. La tensión utópica, que había acompañado la experiencia de las Vanguardias, regresaba ahora en el contexto crítico y radical de quienes pensaban que el arte era el laboratorio privilegiado donde experimentar las formas de la cultura del futuro. Se trataba de un entusiasmo siempre dispuesto a imaginar nuevos lenguajes, nuevos gestos que en su precariedad avanzaran las formas del futuro.

Esta lectura, más próxima a aspectos específicos de la cultura artística, debe articularse a otra dimensión, explícitamente política. Lo que estaba en juego era la legitimidad de una nueva forma de cultura, de organización social y política, nacida con la que Daniel Bell y Alain Touraine habían llamado *postindustrial society*. Este era el verdadero laboratorio en el que se producirá la transformación de los modelos morales y políticos con los que la tradición moderna había dado sentido a su experiencia. Un amplio esfuerzo de interpretación recorrerá los años '60 y '70 intentando señalar las implicaciones que se derivaban de los grandes cambios que sufría la época. Las distintas variantes de la Teoría crítica insistirán en la relevancia de los cambios que la sociedad postindustrial traía consigo y que desde Adorno en adelante será interpretada no sólo como un sistema de organización de la producción y de configuración de las relaciones sociales, sino también como una lógica de las formas de la cultura, tal como anota Jameson.

Por otra parte, el acelerado proceso de industrialización polarizó las contradicciones del sistema social y cultural desarrollándose un espacio crítico del Capitalismo, entendido en sentido weberiano, es decir, como sistema articulado de relaciones y determinaciones que van de lo económico a lo político, social y cultural. Freud y Marx entran en escena alimentando un complejo sistema de conceptos que tendrá un fecundo desarrollo ya a partir de los '60. A la crítica de las formas se sumará ahora el diagnóstico de un nuevo malestar, cuyas causas serán directamente relacionadas con los nuevos procesos de normalización social y cultural dominantes en la sociedad postindustrial. Y si Adorno avanzará los primeros análisis acerca de la emergente industria cultural, será Guy Débord quien con su *La société de l'espectacle* abrirá un nuevo espacio crítico en el que pueden ya identificarse los procesos de espectacularización y nuevo fetichismo al que las futuras sociedades postindustriales se someten en sus formas de funcionamiento. Yves Klein, Joseph Beuys, etc., desde coordenadas diferentes,

trazarán un nuevo discurso que con sus gestos e intervencionismo más directo pondrán en escena las contradicciones de un sistema que, como ya Bataille años antes había señalado, estaba construido sobre "el secuestro de la experiencia".

Esta normalización ha tenido en las décadas de los '80 y '90 una aceleración creciente y generalizada. A nadie escapa que nuestro mundo actual poco tiene que ver con el imaginado por los teóricos de los años '60. Los mapas que pudieron servir en aquel momento para representar el orden del mundo han resultado hoy definitivamente obsoletos. Todo ha cambiado, desde la estructura del sistema financiero y económico del mundo, al orden geopolítico, a las condiciones de desequilibro recientes en un sistema global profundamente asimétrico entre la complejidad creciente del planeta y las insuficiencias de las instituciones internacionales encargadas de garantizar una *governance* adecuada del mismo. Y no menos importante son los grandes cambios que se han dado en el campo de la cada vez más fuerte industria cultural que, apoyada ahora en los nuevos desarrollos tecnológicos, ha invadido con la alianza de mercados y comunicación todas las esferas de la vida privada. Todo esto acompañado de cambios antropológicos que han derivado hacia nuevos sistemas de valores. Los años '80 fueron el momento en el que una estetización progresiva de la cultura motivó la pérdida de aquella carga utópica que alimentó las ideas de las décadas anteriores y su capacidad crítica. Un fuerte y generalizado individualismo ocupó los espacios simbólicos favoreciendo un receso de las ideas críticas. Se trataba de un giro importante en el proceso de transformación de la cultura moderna que por cierto se vio acompañado de un crecimiento de la institución del arte. El circuito de museos, galerías, crítica y mercado... eran cómplices de una historia que había convertido el arte en un componente más del sistema de intercambio simbólico que caracterizaba a las sociedades postindustriales en su momento de máxima expansión. Jean Baudrillard analizaba la retroescena de este intercambio que volvía a hacer evidente el "tout devient marchandise" baudeleriano. Aquella pérdida de horizonte fue reivindicada desde discursos como el de Walter Benjamin inspiradores de reflexiones que como las de *October* y otras plataformas de pensamiento analizaban las implicaciones del "impulso alegórico" que dominaba los comportamientos del arte de los finales de los '80, tal como escribía Craig Owens.

Se ha hablado de un giro ético de la cultura a finales de los '90. Acontecimientos como la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, la disolución de la Unión Soviética, el final de la Guerra fría generó aquellas ilusiones que llevaron a pensar en "el final de la historia". Todo había concluido

y había llegado el momento de celebrar un final de viaje coronado por el triunfo del Capitalismo liberal, como forma y método de organización del mundo. A este fácil e ingenuo optimismo no le secundó el sistema del arte, prefirió situarse al margen y decidir aquellas estrategias que le permitieran hacer suyos los grandes problemas del mundo entendidos en su dimensión más cosmopolita. Desde entonces se puede decir que es difícil intentar construir la agenda de estos problemas sin hacer referencia al trabajo del arte. En él se han ido registrando de una y otra forma todas aquellas situaciones que desde la emergencia constituían la voz de los nuevos conflictos. Bastaría recordar algunas citas de aquellos años. Pienso en la Bienal del Whitney de 1993, en *Rites of passage* de 1995 o la Biennale de Venezia de 1996 que volvía a plantear desde presupuestos problemáticos la frontera entre *Identità e Alterità* que ya desde antes constituía uno de los argumentos estratégicos del mundo del arte.

Todos ellos son momentos en los que se representa ese giro ético que el arte ha hecho suya su relación con la cultura y el mundo en el que se inscribe. Igualmente el giro afectará a la orientación de las formas de la crítica, forzada ahora a abandonar el espacio neutral de los análisis formalistas, derivados de una tradición lingüística que negó los contextos, para inscribirse en una perspectiva en la que la complejidad de los hechos culturales volvía a dominar la lectura e interpretación de la obra de arte. Esta ya no volverá a pensarse autónomamente, sino como un hecho cultural, inscrito en el sistema de relaciones que atraviesa toda cultura. Un debate que adquirirá particular relevancia en los últimos años y que incide igualmente en las ideas y estrategias que deben regir y orientar las instituciones del arte.

En este sentido es bien curioso observar cómo el problema de la identidad se ha convertido en una de las cuestiones centrales del debate contemporáneo. Las diferentes tradiciones críticas que más eficazmente han colaborado a definir el problema, han hecho posible un tipo de análisis que abarca tanto su perspectiva histórica como sus implicaciones críticas. Para unas y otras resulta claro que las supuestas identidades culturales nunca son algo que venga dado, sino que se construyen colectivamente a partir de la experiencia, la memoria, la tradición, así como de una amplia variedad de prácticas culturales, sociales y políticas. Este proceso debe ser pensado históricamente, es decir, a partir del sistema de relaciones que han definido los diferentes mundos culturales, a veces desinteresados por mostrar la lógica de sus propias identidades e imaginarios. Obviamente estos procesos no son autónomos. Por el contrario, operan dentro de un dinámico sistema de interdependencias, cuya lógica no es ajena a las

relaciones de dominación que han regido entre las diferentes culturas. Foucault y E.W. Said, pero también Gayatri Spivak, Rey Chow o Homi Bhabha, entre otros, han mostrado el comportamiento de los mundos simbólicos en conflicto. Para estos análisis es necesario que afirmemos nuestras densas particularidades, nuestras diferencias, tanto las vividas como las imaginadas. La plural y siempre importante reflexión de la perspectiva postcolonial –tal como ha sido desarrollada por comparativistas y teóricos de la cultura– ha abierto nuevas direcciones de interpretación a cuya luz las relaciones de interdependencia son estructuralmente fundamentales a la hora de definir los diferentes universos culturales, que anteriormente eran considerados autónomos. Desde este punto de vista, toda cultura debe ser entendida como la producción incompleta de significado y valor, a menudo constituida por exigencias y prácticas complementarias. La cultura se extiende así para crear una textualidad simbólica que, como anota Homi K. Bhabha en *Nation and Narration*, todo orden simbólico postula.

Si el problema de la identidad ha ocupado un lugar central en las preocupaciones del arte a lo largo de las últimas décadas ha sido por ser una de las matrices más complejas a la hora de abordar en un contexto globalizado la especificidad de las culturas particulares y sus estrategias de afirmación o resistencia. En las ciencias sociales puede observarse un esfuerzo generoso por situar de nuevo los problemas y establecer una lógica de los procesos que dan cuenta de las diferentes modalidades identitarias. Por otra parte, a los procesos de mundialización que conllevan formas de progresiva homologación cultural caben dos respuestas: una, la de la resistencia que conduce a defender la especificidad de cada cultura frente al proceso de las mundializaciones pautadas; o, la de adoptar un mestizaje abierto que posibilite formas híbridas de identidades provisorias expuestas a nomadismos coyunturales. Una y otra se han dado en el panorama contemporáneo y el arte ha sabido interpretar unas y otras.

Si antes podíamos afirmar que resultaría difícil establecer la agenda de los problemas del mundo contemporáneo sin acudir al trabajo del arte como intérprete de los mismos, igualmente se puede decir que el arte ha sabido configurar un horizonte multicultural en el que las fronteras se reinterpretan y modulan de acuerdo a la nueva complejidad. Y es justamente el arte con sus lenguajes e intervenciones el que ayuda a construir una mirada abierta hacia una época profundamente multicultural. Y si se habla hoy de una cultura de la post-identidad –*Cultures In-between*, dirá Bhabha– es para indicar los procesos de desplazamiento que descentran y permeabilizan los referentes tanto simbólicos como imaginarios de las culturas contemporáneas.

Todas estas ideas son la base de un posible punto de partida para repensar el proyecto y las formas del arte. Uno y otro se asoman hoy al emergen de un nuevo *cuerpo social*, que irrumpe en las sociedades contemporáneas arrastrando consigo todos los problemas antropológicos y políticos del reconocimiento. Es una situación nueva, de creciente complejidad que se nos presenta con la exigencia de un debate abierto que ayude a plantear las nuevas geografías de lo social. Toca al arte y a la cultura del proyecto trazar la cartografía de ese nuevo mundo, es decir, construir los mapas y conceptos que permiten pensar las sociedades contemporáneas en su complejidad global. Esto implica una decisión sobre los tipos de estrategia a seguir en los procesos de intervención. Se trata de trazar proyectos de acuerdo a micropolíticas que permitan individuar e intervenir en lugares y situaciones concretas, un barrio, una escuela, un hospital..., marcadas por su especificidad y en los que la dimensión social resulta fundamental. Es ahí donde el trabajo del arte construye nuevas dimensiones, interpreta lo social y hace posible una dimensión utópica que pasa a ser el horizonte ético de toda experiencia humana.

Lo importante es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad que terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. *Comme le rêve, le dessin!* Sí, como el sueño, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la casa, la polis.