ARTE, CONFLI

Desde que se abandonó el término «vanguardia», la madre del cordero en los debates sobre el arte de las últimas décadas es si el arte tiene la capacidad de ser transgresor. Para ser más exactos, por qué razón un artista que es transgresor, en sentido tanto profesional como sociopolítico, no produce transgresión en sus obras.

Jorge Luis Marzo
soymenos.net
soymenos.wordpress.com

Transgresión significa muchas cosas: las obras pueden ser transgresoras en términos de estilo y de evolución, según nos cuenta la historia del arte mediante secuencias apropiadas para comprender una evolución de los estilos, habitualmente apelando a la transgresión: surrealismo, dadaísmo, abstracción, *performance*, *body art*, vídeo… Pero quienes certifican oficialmente la transgresión de una obra lo hacen bajo criterios no transgresores, es decir, celebrando su capacidad de ruptura y enmarcándola en un museo. La transgresión, por consiguiente, viene medida por los expertos que la sancionan y por el marco en que se presenta. Administrador y museo son las instancias en las que se adjudica la suprema medalla que una obra de arte contemporáneo puede alcanzar: ser transgresora.

No son pocos los artistas que, ante la inoperatividad de una obra empotrada en el infértil contexto de lo artístico, se quieren apartar de él, desean infiltrarse en terrenos más amplios o cuestionar el propio medio en el que visualizan sus trabajos: adoptar discursos menos codificados por esas paredes blancas en donde a menudo se congela el conflicto y se pone al servicio de valores mercantiles o esteticistas. Pero entonces surge un poderosa paradoja: en un mundo en que las imágenes nos hacen ciegos, se exige al arte que abra los ojos mediante las imágenes. En un mundo virtualizado gracias a la capacidad técnica para crear la realidad mediante imágenes, el arte se obliga a abandonar la ilusión y usar de las imágenes de la realidad para explorar lo que de engañoso tiene la imagen actual. ¿Cómo transgredir la fantasmagoría visual cuando las imágenes son las víctimas y las culpables de la niebla? Dice Jacques Rancière: «Ya no hay realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias, sino, más bien, un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable». Venía a decir hace poco Arturo *Fito* Rodríguez que cuando la práctica artística se hace confundir con la comunicación misma, cuando ya no hay censura en el discurso televisual e institucional, fundamentado en una perenne y aparente transgresión, y cuando lo político-artístico engorda en el mismo caldo que lo narcótico, se hace difícil saber dónde estamos. Cuando el arte incluso más conflictivo se confunde con la fantasía, cuando debemos afinar tanto nuestra atención para captar sus mensajes en un universo mediado por la entropía de los mensajes, solo queda esperar que pequeños grupos especialmente preparados hagan de intérpretes para los demás. El resultado es la renovación de las distancias sociales.

Cuando todo es política de las imágenes, es que la política ha fracasado. La desactivación del potencial crítico de la cultura nace precisamente cuando esta se promueve frente al fracaso de lo político. Se trata de una vieja tradición en las vanguardias. El MOMA de Nueva York y la Documenta de Kassel, por poner dos ejemplos bien conocidos, fueron los inicios de la plena absorción de la vanguardia tras los desastres de la guerra:

CTO Y PODER

se blandía el arte moderno como el emblema de la lucha de la democracia frente a los totalitarismos. Lo moderno pasaba a ser protegido por el estado burgués: el arte reflejaba las garantías individuales, pero ya no perseguía la transformación social, sino la defensa de lo conseguido. Una gran parte de las pesquisas artísticas más interesantes desde entonces ha sido precisamente sustraerse a esa ecuación: las artes performáticas, los colectivos alternativos representados por Fluxus, los situacionistas, parte del arte conceptual, el accionismo social han ido adoptando —con más o menos éxito— prácticas creativas en oposición a esa hipoteca que perseguía un arte defensor del bienestar.

La interesada identificación entre arte y libertad se ha podido constatar en las interpretaciones que a principios de los años 90 se hicieron de las prácticas artísticas en los países postcomunistas europeos; en el papel promocional jugado por el arte contemporáneo chino, bajo el directo impulso del Estado, durante el cambio de siglo. Y desde luego en la España franquista y de la transición. Lo que se dirimía era la adherencia de la cultura a un sistema simbólico en el que fue tomada como rehén en nombre de la libertad.

Así, en España, un régimen dictatorial que, tras intentar dejar el «pisito limpio» durante años de plomo y sangre, se imaginó la vida social en términos de bienestar pero no de libertad, fue capaz de convertirse en aliado del renacimiento de la vanguardia española de los años 50, de la mano de artistas como Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Antonio Saura o Jorge Oteiza, ninguno de ellos demasiado franquista. El Gobierno enarbolaba sus obras como muestras evidentes de la naturalidad del régimen y de su moderna comprensión de que el arte es el máximo exponente del bienestar que da forma a la libertad del individuo; eso sí, desgajado del colectivo social. No es, por tanto, extraño escuchar a Franco, frente a obras de arte abstracto tituladas *Elegía a la República*, diciendo aquello de que «si hacen la revolución así, que sigan, que sigan». Como también parecerá natural que los artistas citados estuvieran encantados de exponer en el MOMA de la mano del régimen. Unos y otros secuestrarán por razones diferentes la reflexión sobre la función social del arte: unos por extrapolar la libertad creativa de unos artistas ensimismados a la promoción de un país ficticio; otros, por confundir la libertad con la libre circulación de mercancías. Pero todos serán corresponsables de una profunda negación

La cultura, su gestión institucionalizada y academizada, sirve para desactivar los conflictos naturales a toda imagen.

de que el arte adquiera consecuencias reales en lo social: casi todos estuvieron de acuerdo —por temor o por oportunismo— en que era en la cultura en donde encontrar caminos conciliatorios: un sendero cuyo recorrido llega incólume hasta nuestros días.

Durante la Transición, hace más de treinta años, la cultura se constituyó, si cabe aún más paradójicamente, como un paliativo de la política. Para muchos, la cultura había sido un arma simbólica y eficaz contra la dictadura: era un bien preciado porque había catalizado consensos y representado pluralidades. Por el contrario, la política era el lugar en donde el país siempre se empantanaba: era el lugar de las rupturas, de los diálogos de sordos, de los conflictos. Ahí se gestó la actualización de un larvado proceso: pensar que la cultura era «naturalmente» un espacio amable, de consenso, de integración, cuando lo era solo porque había habido una dictadura. La cultura se convertía así, de nuevo, en un sustituto de la política. Al llegar la democracia, todos pensaron que había que mantener el territorio de la cultura alejado de las disensiones, que había que protegerlo de las perturbaciones, que había que sostener su supuesta capacidad cohesiva para crear ciudadanía. La cultura institucional se convertía en patrimonio: blandía el derecho de patrimonializar la cultura, de ser su propietaria en nombre del bienestar colectivo. Y todo siguió torciéndose un poco más. Comenzó a nacer un monstruo en forma de una ingente y voluminosa administración cultural que se atribuía la prerrogativa de decidir lo que podía ser y lo que no. La política cultural ya no era el resultado de las prácticas culturales: era la cultura el producto de las políticas culturales. Nada que mejor lo ilustre que el eslógan que durante muchos años presidió el Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, en donde también se crió el monstruo: «La cultura de hacer cultura».

El arte y la cultura han sido definidos como los espacios en donde esas tensiones podían manifestarse: fuera de ellos, su planteamiento puede conllevar serios problemas. No hace mucho, en el marco de un evento cultural en Sevilla, un artista presentó en el espacio público una obra que representaba unas adolescentes en actitudes equívocas. Una persona denunció lo que creía que era una apología de la pederastia. Los organizadores, para evitar el escándalo, trasladaron la obra al museo: y ya está. La cultura, su gestión institucionalizada y academizada, sirve para desactivar los conflictos naturales a toda imagen. Hace unos años, el Gobierno español, mientras aplicaba draconianas medidas para atajar la inmigración, llevaba a la Bienal de Venecia a un artista como Santiago Sierra, que planteó una visión radicalmente opuesta a esas políticas. Cuando se desplaza el conflicto hacia el arte para preservar lo social de sus influencias, lo que se consigue es la nulidad de cualquier efecto y la ilusión de que es en el arte en donde podemos dominar los problemas al precio de no poder exponer soluciones. Porque el museo plantea una paradoja profunda: los artistas son invitados, bajo protección institucional, a explorar críticamente la realidad circundante, y muy especialmente la realidad negada, invisible, pero al mismo tiempo cualquier práctica en este marco ha de responder a los dos principales motores públicos de la política cultural: el consenso y la promoción. El consenso en el sentido de la capacidad que lo público tiene de plantear los dilemas más acuciantes, pero en el sendero apropiado para prevenir dislocaciones. Eso es lo que la política cultural española ha robado a la cultura, o lo que la cultura se ha dejado robar por la política: la posibilidad de salir de un terreno cercado y autosuficiente, la posibilidad de asumir una función social diferente de la dictada oficialmente. Lo mismo ocurre bajo la premisa de la promoción: la estima que los aparatos de la política cultural y de la diplomacia tienen a presentar lo radical y lo espectacular como firmas y señas identitarias, eso sí, cuidadosamente acotadas en el campo de la cultura, y estratégicamente vaciadas de las razones sociales originarias que dieron motivo a los artistas para plantearlas.

Cuando Miquel Barceló inaugura el retablo de una catedral, la de Mallorca, junto a las autoridades políticas, eclesiásticas y militares, al tiempo que se celebra su figura como símbolo de la innata rebeldía y autenticidad del artista español, es difícil saber dónde estamos. La extenuante promoción de las tradiciones culturales, de una excepcionalidad cultural propia que necesita ser constante-

mente garantizada por el Estado, ha supuesto la coartada para evitar encarar el ocultamiento de las crisis de verdad: lo social, lo político, lo racial, lo laboral, lo sexual, lo popular, lo educativo… La cultura ha enmascarado el fracaso de lo político. La cultura sirve para esconder el conflicto, no para dirimirlo: sirve para transmitir valores esenciales, no para impulsar experimentos o cuestionamientos —como podemos comprobar cada día en los programas educativos del Estado—. Se despliega como discurso identitario por su supuesta habilidad para conseguir una integración social imposible de adquirir de otra forma. De la ficción de la política nace el éxito del mito cultural como forma de administrar la memoria y la reflexión.

Nos preguntábamos al inicio por qué un artista transgresor no consigue transmitir transgresión en el espacio social. Sería injusto hacer recaer toda la responsabilidad en los creadores, cuando tantos de ellos tienen una voluntad clara de subvertir y cuestionar el mentiroso estado de cosas en el que vivimos. Es evidente que la desactivación social que el mundo del arte imprime a sus productos tiene que ver mucho con ello, pero también es esencial comprender hasta qué punto muchos artistas han interiorizado que la cultura es una garantía propia y exclusiva del Estado; hasta qué extremos se han asumido los procedimientos administrativos impuestos por las instituciones públicas, dando como resultado una nefasta identificación entre ciertas formas creativas y ciertos modos de gestión, cuyas conclusiones últimas son que los artistas trabajan para las instituciones y no al revés, y el silencio y la autocensura cómplice de gestores e intelectuales.

Porque, desde luego, también existe la censura. La censura tiene que ver con determinadas tendencias iconoclastas de la política y de la religión. Cuando se censura una obra de arte, no se hace en relación con sus valores artísticos per se, aunque ese argumento sirva de cortina de humo, sino con los posibles efectos que el contenido de esa obra tiene fuera del mundo del arte. Las censuras al arte nacen habitualmente de la asunción por parte de amplios sectores sociales de que la influencia de las obras no debe traspasar su mero ámbito profesional y de exhibición. La censura es, por tanto, iconoclasta por naturaleza, pues refleja el temor de que las imágenes sean algo más que imágenes, que representaciones: lo que se teme es que puedan ser lo que precisamente muestran: que si muestran el conflicto, puedan llegar a ser conflictivas. La transgresión, pues, sí, pero modulada mediante un sistema de compartimentos estancos que impida su transmisión.

Por otra parte, el papel que el poder asignaba al arte se ha transformado sustancialmente. El ritmo de la exploración artística sigue en pleno funcionamiento, pero el peso de estas innovaciones ha disminuido enormemente respecto al pasado. De ser el núcleo (ilusionista, sin duda) de la libertad ganada por el individuo en una sociedad adocenante y símbolo de la capacidad creativa y transmisora de una comunidad, ahora el arte es considerado oficialmente un lastre, refugio improductivo de quimeras y fantasías, que solo requiere menguantes «subvenciones» a fondo perdido. La política cultural ha abandonado al arte para prestar toda su atención a la industria cultural, con la que se relaciona a través de la «inversión», un término positivista y productivo que concita numerosas adhesiones políticas, empresariales y populares. La inversión en industrias culturales promete la ansiada salida del mundo del arte y su reintegración a los valores de innovación, tecnificación, masificación exigidos por el mercado. El arte es forzado a abandonar sus atalayas de antaño, y en la medida en que se le exige que se integre en el nuevo mercado cultural, bien sea mediante tareas de estetización de las formas (diseño), bien a través del desarrollo de contenidos disruptores (espectáculo y publicidad aparentemente conflictivos), se pretende, paradójicamente, que pueda generar influencias sociales a las que no tenía acceso antes, dada su condición de mundo cerrado.

Las salidas a ese laberinto son inciertas, y amplia la pluralidad de opciones. Pero, en mi opinión, una cosa está clara: la posibilidad de analizar la recepción social del arte debe pasar por el análisis no tanto del arte, sino de los mecanismos, intereses y voluntades por las que las imágenes se constituyen o no en artísticas, y por tanto capaces o no de convocar reflexión y acción social. ■

El arte es considerado oficialmente un lastre, refugio improductivo de quimeras y fantasías, que solo requiere menguantes «subvenciones» a fondo perdido.