

EN TORNO AL ARTE DE ULTIMA HORA

Dr. F. Gil. Tovar

El discurrir de lo artístico en las últimas décadas no deja de ser más significativo que a lo que a primera vista podría antojarse frente al espectáculo de sus reales o aparentes frivolidades.

Varios fenómenos se muestran con particular relieve. Uno de ellos, decisivo por sus consecuencias que no se han hecho esperar, es que el centro de gravedad se ha ido desplazando fatalmente hacia los Estados Unidos y lo que ellos representan hoy en el mundo. No es que París, al ir arriando poco a poco la bandera de pionero de los movimientos de vanguardia anuncie necesariamente su desaparición como foco mundial; pero parece claro que ha perdido el vigor de su juventud. Los últimos episodios han sido más originalmente norteamericanos y Norteamérica no se ha limitado a recibir artistas emigrantes de Europa, pues ha logrado impregnar los movimientos nuevos del sentido de su propia vida, lamentablemente escaso de significados culturales para artistas de otras latitudes que han venido aceptando con alguna ligereza el repertorio de formas desde allí difundidas. Los europeos americanizados y los norteamericanos, a partir de la segunda mitad del siglo han hecho resucitar bajo nuevas fórmulas, con cierto desenfado y amplias resonancias, formas y signos europeos de las dos primeras décadas a los que han dotado de distinto simbolismo de acento bastante local; el cual, sin embargo, ha podido internacionalizarse rápidamente gracias a esa gran caja de resonancia que son hoy las grandes ciudades estadounidenses.

Los repertorios artísticos y los escarceos estéticos impulsados por las galerías, los museos y los medios de difusión de los Estados Unidos han sido ser más bien retoños experimentales de anteriores movimientos europeos, mostrados con más osadía y liberalidad e impregnados desde luego de valores que la imagen de la vida norteamericana presta; pero que en la Europa posterior a la segunda Guerra Mundial se consideraban como de escaso futuro: el "Pop-Art" fue en buena parte un neo-dadaísmo; la figuración fantástica, un neo-surrealismo; el "Op", un nuevo "coup-d'oeil"; el hiperrealismo, un neo-verismo...

Tales renuevos, en su nacimiento, obedecieron con frecuencia a una estética de estructura retardataria nutrida por un ramillete de tesis que desde una perspectiva europea podrían tenerse como conservadoras; en cambio, mientras que la crítica y la producción europeas se envolvían en problemas no muy claros de poéticas y semióticas, los norteamericanos comenzaban a ver con simple claridad su vanguardia en función de su civilización.

Es claro que los contextos económico-sociales que informan la estructura capitalista norteamericana en modo alguno pueden ser ajenos al movimiento del arte. Al tiempo que ciudades como New York, Chicago y Los Angeles fueron surgiendo después de la mitad del siglo como focos poderosos de comercio y producción artísticos, el arte iba integrándose más y más en el mundo de lo mercantil.

La poderosa industria cultural creada en los Estados Unidos absorbe con indudable rapidez y eficacia movimientos que, conscientemente o no, pasan a formar parte del flujo comercial y son objeto de las estrategias del "marketing". La creatividad queda así, si no sometida, al menos condicionada por el marco de la industria y del comercio, como es lógico. La obra de arte no interesa ya tanto por su valor cultural cuanto como objeto comercial, y comienza a brillar como mercancía de excepcionales calidades para invertir en ella el capital cuya devaluación galopante se prevé en un mundo de economía inflacionaria.

Con ello, se abre algo más la puerta al fenómeno social que es la moda artística, al punto de que no puede estarse muy seguro sobre si movimientos como los que antes de la guerra se llamaron tendencias o ismos, al renovarse después de ella no sean más que modas.

Aun más: al imponerse el valor de la novedad por ella misma como lógica consecuencia de la franca inserción del producto artístico en un sistema comercial de consumo rápido, se da también vía libre el esnobismo, el cual, a su vez, impone la necesidad de renovar con frecuencia la oferta de novedades. Los movimientos se convierten así en ofrecimientos prestos a satisfacer las expectativas creadas en su torno; y una vez satisfechas se deprecian, aun antes de que los acogidos sinceramente a ellos puedan desarrollar hasta el fin en su obra los planteamientos contenidos en la tendencia.

Estos suelen quedarse como consecuencia de ello en soluciones formales de urgencia que se ahogan muchas veces arrollados por la nueva ola que supone la oferta de la novedad siguiente, forzada a su vez y a menudo discordante con el discurrir de otros contextos culturales. Por ello, algunos movimientos prometedores no han pasado de ser débiles retoños sembrados fuera de terreno propicio.

A esto se suma la inevitable influencia de los sistemas y productos de la nueva tecnología industrial. Tal influencia no solo alcanza a la producción artística, lo cual es perfectamente explicable, sino a lo que el arte tiene de ideología.

El fenómeno ya se apuntaba en los años anteriores a la segunda Guerra Mundial, pero después de ella y sobre todo a partir de 1960 se ha empezado a percibir bajo aspectos más definibles. Cinetismo, luminismo, cibernatismo, arte televisual y otras experiencias informadas por la nueva instrumentación industrial, imponen o pueden imponer soterradamente un vuelco a las actitudes estéticas, y continuamente proponen la conveniencia de redefinir lo que el arte es.

La influencia tecnológica, tratando de determinar instrumentalmente la acción del artista, parece no pretender más que la colocación de nuevos materiales e instrumentos (computadores, motores, cámaras de TV.,) al ser-

vicio de la producción de obras; pero no es fácil saber por el momento cuando la producción material de estas se involucra en el proyecto de su expresión y cuando la expresión puede llegar a hacerse una simple camarera mayor de la tecnología.

Las excepciones, por tanto, se multiplican y el arte es cada vez más "cualquier cosa", pináculo de aquella conclusión establecida por Kandinsky en 1921: "todo está permitido".

En medio de este panorama se va abriendo la brecha, cada vez mayor, entre lo que él contiene de cursilería y mal gusto, lo hacen derivar de una necesaria relación con la producción industrial que incide en la artística y que ha sustituido a la tarea artesanal del artista de otras horas. El arte "kitsch" así situado puede tomarse como ejemplo de lo artístico no estético, desde el momento en que, en él, los valores tradicionalmente estéticos son sacrificados al logro de efectos fácilmente asimilables y consumibles de inmediato sin necesidad de la mayor reflexión estética personal. Pero no solamente lo "kitsch" nuestra intenciones de arte no estético: las tendencias más icónicas surgidas en estos años (el "pop", el realismo social, el hiperrealismo, por ejemplo), por ser las más nutridas de connotaciones inmediatas y de mensajes fáciles, también muestran inclinaciones similares. Se hace así presente con notoria presencia un tipo de actividad artística más destinada a una consumición de "gourmant" que de "gourment".

Aparte los fenómenos derivados de la inserción de lo artístico en los mundos industrial, comercial y tecnológico, hay que observar los de carácter teórico, de raíz europea, que pueden derivar de las llamadas *poéticas*.

En los términos generales que informan este comentario, puede afirmarse que una de las características no solo relevantes sino decisivas en el arte de hoy es la de haberse impuesto el valor de la *poética* sobre el de la misma obra de arte y sobre el hecho estético. Y a este imperio de las teorías sobre los resultados materiales de las obras no puede ser ajena la vitalidad adquirida por el conceptualismo.

El tras-torno de más relieve como hecho cultural del arte en nuestro siglo consiste en haber roto el cordón umbilical que desde la Grecia Antigua lo mantenía subsidiario de la filosofía.

Esta ruptura se debe sobre todo a las tendencias críticas y a las mismas prácticas del arte durante el primer cuarto de siglo, las cuales proclamaron quizás con demasiado optimismo la independencia del quehacer artístico respecto del pensamiento filosófico, e hicieron que la obra plástica comenzara a hablar un lenguaje de signos y significados propios. La estética, en tanto que rama de la filosofía, debía retirarse como rectora de dicho quehacer, con lo cual se apuntaba ya el divorcio entre el hecho artístico y el estético.

Pero un desarrollo tal vez indeterminado de esta actitud ha venido produciendo durante las últimas décadas extravíos y desbordamientos que desembocan a menudo en situaciones límite; entre ellas, la de ir originando adiposos cuerpos teóricos que mezclan con propósito integrador elementos de filosofía, psicología, sociología, estética (como ciencia de la expresión), lingüística y algunos otros, bajo el título, hasta ahora pleno de indeterminaciones, de *poética*.

A las imprecisiones del estado actual de las poéticas puede acogerse un tipo de crítica o de comentario dúctil y maleable, vaporoso y literario en el mal sentido de la palabra, capaz de justificar como artística cualquier cosa que alguien —cuyo título de artista tampoco se determina bien— pueda ocurrírsele a nombre de una particular concepción.

La actitud parece haberse reforzado con el apoyo de métodos como el del *Gestalt* que, aunque propio de la psicología, se aplique con frecuencia en los terrenos estético y artístico. El rechazo del análisis de las partes en favor de una comprensión primaria de la totalidad de la obra —que, en síntesis, es lo que pretende la posición del *Gestalt*— ha permitido obtener a veces una visión mejorada del hecho artístico, pero también ha dado paso a un tipo de apreciación “literaria” y algo gratuita que, por otra parte, debe reconocerse que se adecúa bien el panorama general de las yuxtapuestas tendencias del arte de la última hora.

El conjunto de estas tendencias supone más un problema para reflexionar que una ventana abierta para observar. A través de ellas se puede seguir un desarrollo teórico más que uno estilístico, ya que muchas de estas obras son algo así como una puesta en escena conceptual de intuiciones culturales y de efectos comunicados o, incluso, incommunicables (pues que la incomunicabilidad es otra de las actitudes estéticas ensayadas).

De ahí que buena parte del arte contemporáneo camine por la vía de una desmaterialización que parece querer compensarnos de este otro afán material de poseer obras de arte como objetos de valor mercantil. Una posición refuerza, sin embargo, a la contraria, no obstante que la constata: a medida que el arte es hoy más un concepto o una tesis ante el mundo, el cuadro, la imagen escultórica, el mueble antiguo y hasta la vieja estampa banal se convierten en valores económicos sólidos.

Por otra parte, la no materialización de un hecho artístico suele ser paralela al valor que adquiere como significación. En el amplio marco del que estamos hablando, la obra contemporánea se define por lo general como un signo o un sistema de signos de transmisión para producir determinado efecto; con lo cual, el arte se incruste legítimamente para servir y ser servido por todo aquello que configura la disciplina de la comunicación humana. No hay ya obras maestras, ni aún buenas, sino hechos artísticos significativos y sig-

nificantes en mayor o menor grado, lo cual parece lógico bajo la hipótesis de que las obras son ante todo signos y señales.

Por eso, la crítica es muy frecuentemente semiológica, como hace poco era más psicológica y anteriormente filosófica. Pero la semiología, ese estudio del sistema de significaciones, es aun, sobre todo, una reflexión algo incierta sobre la naturaleza del signo mismo que se enfrenta a la obra de arte considerándola como algo asistemático y resbaladizo. Al dificultársele emprender un conocimiento sistemático de lo que entiende como asistemático, la semiología, última muleta de la crítica, prefiere, por ahora participar en las poéticas. No obstante está contribuyendo como la psicología, a redondear la apreciación de los fenómenos artísticos.

Acto expresivo, signo comunicativo, hecho conceptual, proceso estético, gesto gratuito o ventana al exterior, el arte sigue siendo "imago mundi". No puede estar fuera del mundo, como hecho cultural que es y la crisis de ese mundo —otro hecho cultural permanente es siempre la del arte—.