

# Crítica, tradición, deconstrucción y masa: modelos de definición del arte en la crisis de la Modernidad

César García Álvarez

496

Una de las características fundamentales de la Modernidad estética es la crisis permanente del concepto de arte. Sus transformaciones han sido determinadas por varias fuerzas contrapuestas, cuya identificación y análisis resultan imprescindibles para aclarar el papel que el arte y el pensamiento estéticos desempeñan en el actual momento histórico.

La primera fuerza, que cabe denominar como **modelo tradicional, o clásico**, se corresponde con la inercia de la tendencia histórica, propia de la tradición cultural occidental, de definir y concebir el arte con una aspiración maximalista, la de encerrar en unas pocas palabras *todas* las características, cualidades, efectos, dimensiones y sentidos que cualquier realidad a la que resulte aplicable la etiqueta de *artística* pueda llegar a producir. Así, la identificación sucesiva, o simultánea, del Arte (siempre *en* mayúscula) con la Belleza, la Mímesis, la Idea, la Perfección formal, la Emoción, la Expresión, la Moralidad, el Placer, y un largo etcétera de cualidades *superiores, elevadas*, han ido arrastrando históricamente la condición del arte, desde el modesto origen de su conciencia teórica como *techné*, hasta su

identificación, no solo como un bien, sino como un sustituto del Bien y de todos los valores propios de Dios y la Moral (en el sentido nietzscheano de ambos términos). Dios habrá muerto, pero su trono vacío lo ha ocupado el Arte. Como consecuencia, cada vez con mayor fuerza, basta la mera etiquetación de cualquier realidad como arte para que se vea elevada a la categoría de tótem intocable, de bien inatacable e inmune a la crítica.

Este modelo considera que la esencia del arte es cognoscible, definible y comunicable, porque es lógica, *logoica* y racional. Se recrea constantemente en definiciones que no suelen ser más que identificaciones sucesivas del arte con las cualidades superiores que antes enunciábamos: “el Arte es la Belleza formalizada”; “el Arte es la suscitación de placer a través de un objeto”; “el Arte es la búsqueda eterna del Ideal Formal”; “el Arte es la formalización autoconsciente del Espíritu Absoluto”, y otras muchas por el estilo. Todas ellas encierran su parte o, como suelen decir los críticos del neoformalismo, su *momento* de verdad, pero todas ellas encierran antítesis tan poderosas y excepciones tan abundantes,

que no pueden ser consideradas como definiciones aceptables. Su dogmatismo académico las vuelve solo útiles para aquellas obras, géneros y momentos históricos en los que dichos criterios resultan verificables como aspiración estética, pero, al menos después de la negación de casi todas ellas por el arte de las vanguardias del siglo pasado, no pueden considerarse criterios válidos para cualquier creación, época y lugar.

La inercia de este modelo ha degenerado en un permanente uso fetichista del término Arte, que ha contagiado a la igualmente deificada Cultura, y resulta tan poderosa, que actúa como una fuerza irrefrenable que acude, mágicamente, cada vez que el nombre del Arte es invocado, para justificar, enaltecer y engrandecer cualquier acción efectuada *en el nombre del Arte*, aunque las obras que hoy calificamos como tales nada tengan que ver con las altas cualidades con las que siempre estuvo unido.

La segunda fuerza, inversión exacta de la anterior, y que calificaremos como **modelo de-constructivo**, es la tendencia a la negación de la posibilidad misma de una definición de arte. Apoyada de modo más o menos consciente sobre la idea wittgensteiniana de los “parecidos de familia”, y reforzada posteriormente por el rechazo del logocentrismo, preconizado por todas las tendencias ligadas a la deconstrucción y el *post-estructuralismo*, se opone frontalmente a la viabilidad y necesidad de una definición clásica, aristotélica, del concepto de arte, cuya esencia es negada a favor de una pluralidad incontenible de manifestaciones estéticas que solo comparan similitudes más o menos vagas que muestran de un modo evidente, pero no racionalizable, su condición de *arte*.

La negativa a elaborar una definición esencialista, que sin embargo no impide, sino que incluso favorece, la proliferación de una pléyade de pseudodefinitiones, ha influido poderosamente en los círculos específicamente ligados a la especulación teórica sobre la Estética, pero se ha traducido igualmente en una llamativa contradicción en los discursos más extendidos y populares sobre el arte, originando tópicos y lugares comunes, que suelen ser esbozados con una sonrisa pseudobúdica de sensación de sabiduría. Entre ellos quizás sea el más destacado el que reza que “el arte no se puede definir”, y suelen ser la fórmula idónea para enmascarar la pereza de pensar con una vaguedad disfrazada de concepto. De modo análogo, apoyados en el prestigio de esta negativa deconstructiva hacia

la definición, muchos artistas y teóricos suelen ceder a la tentación de la originalidad, ofreciendo definiciones basadas en la exaltación de una característica extraña, a ser posible *epátante*, que provoque en quien la escuche o lea la sensación de estar ante una revelación que se había escapado siempre a su pobre entendimiento. De este modo, es posible encontrar los semanarios culturales sembrados de definiciones del tipo: “el arte es una convulsión de lo sabido”, “todo arte es una pregunta hacia la irresolución”, “el arte es un arma cargada de futuro” (Celaya non dixit), “el arte es...”. Todas ellas definiciones fragmentarias, aplicables solo a grupos muy particulares de las obras de arte, pero lanzadas con el efecto desorientador de una *boutade* en forma de granada neuronal.

La tercera fuerza que nutre las contradicciones actuales del concepto de arte se puede calificar como **modelo crítico**, tanto por instaurar permanentemente la crisis como condición del arte, como por exigir una relación crítica del arte con la realidad. Su característica fundamental es la progresiva identificación, en la línea inaugurada por Adorno y Benjamin, y después, entre otros, por Menke, de la actividad artística con una acción crítica cuyo sentido solo puede ser entablar una relación dialéctica *negativa* con la sociedad en la que se inserta, a cuya transformación política debe inexcusablemente contribuir, mediante la negación del placer estético y de la inteligibilidad de la obra de arte. Pese a la voluntad del proyecto inicial, el resultado ha sido doblemente decepcionante.

En primer lugar, porque todas las bondades que el modelo clásico asignaba al arte se han trasvasado casi sin cambios hacia el término *vanguardia*, de modo que la mera calificación de una obra como vanguardista reclama su consideración como una realidad dotada de todo tipo de valores, entre ellos, obviamente, el de su eficacia crítica y política. De este modo, la vanguardia ha devenido academia, y suele bastar con que cualquier artista o crítico proclame la presencia de valores vanguardistas (y por tanto críticos, sociales, progresivos, etc.) en una obra, para que esta se vea revestida con un aura prestigiosa que en muchas ocasiones no es más que una pátina *pompier-conceptual*.

En segundo lugar, porque, simétricamente, al convertir la presencia de valores crítico-vanguardistas en condición suficiente de valor estético, ello ha degenerado en la reclamación automática de valor estético a cualquier manifestación pre-

tendidamente comprometida. Surgen así por doquier innumerables sucedáneos que reclaman su valor comprometido porque son obras de arte, puesto que se atribuye *de facto* un valor crítico a cualquier realidad digna de ser calificada como tal, y viceversa, reclaman el valor estético de sus obras porque afirman su carácter crítico, vanguardista y comprometido, originando así un círculo que, a fuerza de ser acariciado, se ha vuelto, como advertía Cioran, un círculo *vicioso*.

Como puede apreciarse, el efecto de este modelo crítico sobre la noción de arte ha acabado convirtiéndose en una subespecie del modelo al que se opone, el clásico o tradicional, con la peculiaridad de obsesionarse, de un modo casi exclusivo, con los efectos políticos y sociales del compromiso artístico, y originando una nueva y curiosa paradoja, dado que la valoración y hasta exigencia de dicho compromiso en las condiciones sociopolíticas en que surgió este modelo teórico se ha mantenido incólume, sin verse afectada por la conciencia de que dichas condiciones han cambiado drásticamente. La dimensión *revolucionaria* y transformadora de la vida que este modelo asigna al arte se convierte así, paradójicamente, en una exigencia *conservadora*, la de mantener una estructura de pensamiento que no se atiene a las profundas modificaciones del contexto social, sino que trata de producir siempre la misma transformación. Además, el modelo crítico no ha eliminado en absoluto la identificación de lo artístico con una esfera idealizada de valores, sino que la ha llenado con diferentes espumas.

El modelo crítico, por otra parte, se lleva estupidamente bien con el modelo deconstructivo, pero fundamentalmente porque ambos comparten un enemigo común, sin el cual no podrían vivir, que es el modelo clásico. Cualquier afirmación de estos dos modelos siempre contiene, más explícita que implícitamente, una andanada contra el arte clásico, mimético, formalista, y por tanto reaccionario, que convierte en virtudes las cualidades contrarias defendidas por estudiosos y artistas partidarios de la crítica y la deconstrucción.

La cuarta fuerza, de nuevo una inversión exacta de la precedente, es la que corresponde al **modelo popular**, que se corresponde con la emergencia imparable de los medios de producción icónicos de masas, y las turbulencias que provoca tanto en el modelo clásico como en el crítico. Supone una crisis del modelo clásico, porque no se preocupa principalmente por

la definición conceptual ni la actividad teórica, que suele rechazar con la misma virulencia (o apatía) con la que por lo común desconfía de cualquier signo de esfuerzo perceptivo o intelectual por parte del espectador, o de significación política, sino por la producción incesante de nuevas formas icónicas que produzcan placer en el espectador y encuentren éxito comercial. El desprecio suele ser mutuo, puesto que el modelo crítico las considera subproductos indignos de cualquier consideración estética. El modelo clásico, sin embargo, se esfuerza por encajarlas en su seno, bien mediante su reconocimiento o rechazo como nuevas artes (el cine, la fotografía y el cómic, como séptimo, octavo y noveno arte, respectivamente, polémica estériles continuadas hoy en día con el videojuego, por ejemplo), o bien mediante sucesivos esfuerzos por ensanchar el concepto tradicional de arte para que encajen las nuevas actividades estéticas cuyo encaje no resulta fácil. Por su parte, el modelo crítico, continuando las reservas de Adorno y Benjamin, y proclamándose heredero único, legítimo y universal del Arte, rechaza de plano la condición de arte para las producciones de los medios de masas, al menos hasta la quiebra introducida en él por Umberto Eco. El modelo deconstructivo, por su parte, sí se ha acercado con frecuencia a analizar el universo del modelo popular, pero el resultado de dicha acción analítica y crítica se mantiene por lo general en una esfera que no afecta a la actividad de este último.

El modelo popular no teoriza, es cierto, al menos no como actividad primaria, pero ello no impide que haya influido en las concepciones estéticas igualmente populares, estableciendo tópicos simétricamente inversos a los del modelo clásico, e identificando el arte con el gusto mayoritario del público, que se mide mediante la rentabilidad económica del producto estético, la cual se convierte en la única vara para calibrar su valor.

Todos estos modelos se entrecruzan en el mundo actual del arte de modos muy variados. Algunos ejemplos ya los hemos citado, como los devaneos del modelo clásico por decidir si las creaciones del arte de masa encajan en su sistema de clasificación de las artes, la indiferencia del modelo popular ante los elaborados textos críticos del modelo deconstructivo, o la aversión mutua entre la vanguardia y el arte de masas, pero otros resultan no menos significativos, puesto que en ellos se entrecruzan premisas de todos los modelos. Así, los denodados

esfuerzos por crear museos (modelo clásico) de Arte Contemporáneo (modelos clásico y crítico), en los que se intenta explicar (modelo clásico) al público (modelo popular), para que lo comprenda y disfrute (modelo popular), el significado (modelo clásico) de obras que precisamente atacan (modelo crítico y deconstructivo) al propio corazón del arte *musealizable*. Los ímprobos desvelos por hacer comprender y disfrutar obras concebidas para rechazar toda comprensión y disfrute, gastando para ello ingentes cantidades de dinero público, solo pueden explicarse por la presencia común, bajo todos estos modelos, de una máxima común: el arte es bueno, el arte es Bien, el Arte es el Bien.

En los últimos tiempos, estos nexos entre los cuatro modelos han adoptado formas nuevas, que amenazan la pureza respectiva de sus bases teóricas, que pasan a tener un valor relativo. Los museos de arte contemporáneo acogen en su seno obras de la esfera de la cultura popular, desde la moda hasta las motos, pasando por la publicidad o el diseño industrial; aparecen análisis de la cultura popular que no solo la legitiman, algo que no era necesario, sino que la colocan por encima de las propias producciones del modelo crítico-vanguardista; las creaciones del modelo popular incorporan de un modo creciente elementos estéticos provenientes del universo vanguardista (música no tonal y recursos del cine de autor en las bandas sonoras y en la estructura visual de los videojuegos; novedades formales y diegéticas en las series de televisión, que se sirven de artificiosidades argumentales extremas, y de recursos formales propios de la literatura y el teatro de vanguardia, etc.); sofisticación progresiva de numerosos productos del arte de masas, que intentan provocar un esfuerzo intelectual en el espectador que, en ocasiones (como en la serie *Lost*) configuran artefactos que retuercen las categorías formales y narrativas con un pleno espíritu vanguardista (aunque su conclusión se sitúe en tierra de nadie entre el modelo de masas, el deconstructivo, el clásico y el crítico); imitación, troceo y banalización de procedimientos de la literatura de vanguardia, para hacer pasar por una creación intelectual sería productos literarios elaborados con plantilla, como en la mayor parte de las novelas históricas de los últimos veinte años, y un largo etcétera.

Como resultado del crecimiento e hibridación entre estos cuatro modelos, la teoría del arte en el momento actual puede compararse con un exuberante y frondoso jardín, cuyos árboles y

plantas se han cruzado hasta originar un enramado laberíntico en el que el pensamiento queda enredado como un insecto en una telaraña. El resultado de todo ello es claramente esquizofrénico, porque las propuestas de los cuatro modelos mantienen tácitamente a la vez su validez, lo cual es imposible desde un punto de vista lógico, porque son manifiestamente contradictorias entre sí. Así, el arte es la vez algo bueno, valioso, si es vanguardista, y crítico con la sociedad, a la que se opone y critica, pero sin embargo debe ser respetado y acogido en los museos, que pueden a su vez acoger obras que no pretenden ser arte, pero que son analizadas como tales por los críticos y estudiosos que lo analizan. Una obra debe ser vanguardista para ser buena, o no, porque el gusto del público no debe tampoco ser tomado a la ligera, y que una obra no guste a nadie tampoco debe ser un problema, porque el arte no tiene por qué gustar, es más, debe no gustar, porque nos revela el mal y las contradicciones del mundo y nos las escupe a la cara, para cambiar nuestra conciencia, pero si no cambiamos nuestra conciencia es porque somos masa, aunque la masa tiene sus propias razones que la razón no entiende, aunque al final las masas acuden en masa a los museos de arte contemporáneo, y contemplan las instalaciones, acciones y performances conceptuales con cara de interés, si bien después muchos confiesan después no haber entendido nada y no comprender cómo esas cosas gustan a alguien, lo cual tampoco esto es del todo cierto, porque a alguien debe haberle gustado para financiar la obra o comprarla, aunque quizá el banco o el ayuntamiento las pagan y compran porque es arte, y el arte es bueno, y nos hace mejores, y solo de la cultura y el arte nos vendrá la salvación, y... En fin, una permanente contradicción en la que vivimos, por lo que parece, cómodamente instalados, pero que no puede satisfacer a una mente crítica.

Así pues, ¿qué podemos saber sobre el arte?, ¿qué debemos creer sobre él?, ¿qué nos cabe esperar de él? En mi opinión, solo una poda — vocablo cuya raíz latina, *putare*, significa precisamente pensar— correcta de estos cuatro modelos y sus derivaciones permitirá recuperar el sentido del jardín estético, en el que se armonicen las plantas nuevas y las viejas, y permitirá asimismo la siembra de nuevas semillas que den origen a especies aún por descubrir. Por ello, de los múltiples atolladeros a los que conducen la pervivencia e hibridación de estos modelos principales, y otros a los que no hemos aludido porque

en realidad son derivaciones o sucedáneos de estos (el modelo institucional, las teorías *queer*, el *postarte*, etc.) sólo se podrá salir mediante una renovación teórica que cumpla, en mi opinión, los siguientes requisitos:

En primer lugar, no debe ser dogmática, lo cual implica no aceptar acríticamente ninguno de los modelos existentes, sino analizarlos de un modo razonado, abierto y exigente al mismo tiempo. En segundo lugar, no debe ser maximalista, puesto que todos los intentos de definir lo artístico que parten de categorías elevadas, superiores, se encuentran tarde o temprano con excepciones que los invalidan. Por ello, deberán buscarse las condiciones *mínimas*, y comunes, que caracterizan a las creaciones artísticas, aunque ello suponga el abandono de viejos hábitos mentales, aunque algunos apenas cuenten con pocos años de vida. Solo así se podrá volver a indagar en busca de explicaciones sobre los efectos y logros *elevados* que el arte puede producir. En tercer lugar, se deberán abandonar las distinciones tajantes entre los modelos que hemos expuesto, que se niegan unos a otros la condición de artísticos. Los cortes tajantes entre arte *culto* y arte de masas, entre arte comprometido y de evasión, entre negatividad y disfrute, simplemente ya no funcionan más que en la mente de los teóricos que se atrincheran en alguno de

estos modelos como paladines de una pureza imposible. En este sentido, y en cuarto lugar, deberá superar la identificación del modelo crítico con lo progresista y bueno, de lo clásico con lo conservador y negativo, y viceversa. Es preciso abandonar el blanco y el negro y explorar las gamas de grises que configuran nuestra ambigua realidad. En quinto lugar, deberá perder el miedo a servirse de los antiguos conceptos, como forma, expresión, belleza, placer o incluso mimesis, como elementos superados y clausurados de la creación estética, sin rendirse a las concepciones antiguas de los mismos, sino exigiéndose su constante análisis y reformulación crítica.

Pero la exigencia fundamental, previa a cualquier intento de teorización, deberá ser la de obligar a dar cuenta del concepto de arte que fundamenta toda reflexión teórica, sin dar por válidas definiciones implícitas, evasivas, *boutades* o tópicos aceptados a beneficio de inventario. Solo mediante una exigencia renovada de intentar dotar a los conceptos que utilizamos de tanta exactitud como sean capaces de admitir, podremos devolver a la teoría del arte su utilidad y prestigio perdidos, y quizá, así, encontrar el modo de salida del laberinto conceptual en el que, en mi modesta opinión, se encuentra hoy en día perdido el universo estético y las modelos y disciplinas teóricos que lo estudian, entre ellos, muy particularmente, la Historia del Arte.