

Para acabar con... la *rabia de concluir*.

Joëlle Mesnil

Psicóloga clínica (Université Paris VII Denis Diderot). Filósofa (Université Paris X Nanterre). www.jmesnil5.blogspot.com

Traducido del francés por Pablo Posada Varela

Advertencia preliminar :

Este artículo, publicado en 2007*, plantea una cuestión de fondo siempre actual a pesar de que las obras analizadas tengan ya ciertos años. Por un lado, una mirada sobre la situación del arte en 2015 me lleva a pensar que la situación, en lo fundamental, no ha cambiado. Observamos, efectivamente, a día de hoy, y a veces de modo más acusado que hace ocho años, la misma tendencia en numerosos artistas “contemporáneos” (lo cual nos remite a una categoría aún más restringida que “el arte de hoy”), a saber, la de presentar su producción como subversiva. A pesar de todo, podemos observar un desplazamiento del acento. Una mirada crítica sobre sus prácticas efectivas puede llevarnos a preguntarnos si acaso no se inscribirán en una corriente política para la cual la preocupación “societaria” tiene, y con mucho, bastante más peso que las preocupaciones “sociales”. A este respecto, esta última dupla conceptual social/societario me parece solaparse con la dupla evocada en el artículo: crítica social/critica artista que un sociólogo como L.Boltanski ha pretendido movilizar en su estudio sobre el “nuevo espíritu del capitalismo”. Se advertirá pues un desplazamiento de acento en cuanto al contenido. Ahora bien, la crítica “societaria” tal y como se pretende movilizar en su práctica artística ¿acaso no adolece de las misma ambigüedades que la crítica social antes puesta en primer plano?

251

“...el Arte Contemporáneo es un buen espejo de su propio tiempo”¹

SEPTIEMBRE
2015

Esta afirmación, tan concisa como irónica, es de George Walden, diplomático inglés que tuvo todo el tiempo del mundo para observar a placer la *Comedia de la cultura* en su propio país... y en el extranjero.

Nuestro autor precisa: “lo que este modernismo adulterado nos dice del mundo contemporáneo es precisamente que vive en la mentira y la auto-ilusión, incluso en la ironía que de sí mismo supone”. Walden plantea así la pregunta por la posibilidad que tendría el arte contemporáneo de ser realista siendo, a la vez, crítico.

Ahora bien, por recurrente que sea la pregunta, una cosa sí es segura: ésta no puede ya plantearse, en la era postmoderna, en los mismos términos que antes, aunque sólo sea porque una característica del postmodernismo es la de haber querido acabar con la realidad, pero

* Mesnil(J). « Pour en finir avec la *rage de conclure* », Flux News, Avril 2007

¹ Walden(G). *Esprit*, agosto, septiembre 1999, p96.

también con la verdad, y porque, por esas mismas razones, la propia crítica se ha visto afectada y desestabilizada.

Muy lejos queda la época en que Gilles Aillaud podía escribir, en el editorial del boletín del vigésimo salón de la *Jeune Peinture* (1969) que no había que temer ser recuperado o acaparado ya que “tan sólo resulta recuperado [...] lo que es lo suficientemente ambiguo, lo suficientemente indeterminado, como para, al cabo, resultar vuelto del revés, como un guante, por el trabajo interpretativo que ‘desvía’ con el propósito de integrar”.

Y concluía:

“Así, cabe sostener que el problema de la recuperación es un falso problema”.

Y ¡a pesar de todo! Sabemos lo que ha sido de la *crítica artista* (que exige, en primer lugar, liberación y autenticidad, a diferencia de la *crítica social*, denunciadora de la miseria y de la explotación).

El balance, inquietante, desmiente con crueldad el optimismo de Aillaud: el conjunto de los temas, muy claros, de la crítica artista ha sido recuperado por el nuevo espíritu del capitalismo, y no tanto merced a un trabajo interpretativo concienzudo de desvío del sentido, sino en virtud de su reasunción pura y simple y su puesta al servicio de un capitalismo nuevo basado en las ideas que defendían Deleuze y Guattari en particular, por ejemplo en *El antiedipo* (subtitulado – no lo olvidemos – *Capitalismo y Esquizofrenia*).

En los años 90, todas los idearios de empresa los citaron, así como a Nietzsche o, también, a Derrida. Ahora bien, las estrategias del *neo-management* han sido adoptadas por muchos artistas “contemporáneos” que se han convertido en auténticos empresarios, al tiempo que los empresarios o “emprendedores” asimilaban los *leitmotivs* de la *crítica artista*.

“Jamás hemos visto un esquizofrénico” ironizaba la dupla de autores que, a pesar de todo, se encontraba con Laborde en casa de Oury. Pues bien, yo, personalmente, trabajo en un hospital en el que veo esquizofrénicos, y observo, cada día, la puesta en obra, la actualización de la “nomadología” deleuziana y los efectos devastadores que ésta conlleva. Efectos que se traducen por una flagrante forma de desrealización inspirada de la crítica artista e instilada en los hospitales públicos.

¿Un realismo capitalista?

Las similitudes que observamos entre determinados procedimientos artísticos contemporáneos y los métodos neo-liberales no pueden por menos de sorprender.

El “aspaventero” [le “faiseur”] que es, según Boltanski y Chiapello, el “oportunista” en régimen capitalista “conexionista” guarda un rabioso parecido con el artista contemporáneo “subversivo”.

“El aspaventero tiene éxito cuando, de resultas de un proyecto, algo puede serle atribuido y ser públicamente asociado a su nombre. Ese *algo* no tiene, necesariamente, las cualidades de estabilidad y de objetividad que definen una obra. Lo importante para el aspaventero [*faiseur*] reside, a la manera del artista de “performance”, en suscitar un *acontecimiento* y en *firmarlo*.²”

¡Cómo no pensar, precisamente, en las “performances” de algunos artistas contemporáneos como, por ejemplo, Santiago Sierra, que expuso, en una galería alemana... una grupo de vagabundos o sin techo en sus cajas de cartón!

De hecho, los sin techo marcan tendencia en el arte desde que han sido políticamente reconocidos, a principios de los años 90. Los sin techo son, efectivamente, reales. Pero las performances que o bien los “utilizan” directamente, o bien (las más veces) producen objetos que les están, artísticamente, destinados ¿acaso serían arte “social”? ¿proceden de un realismo... capitalista?

¿Qué pensar del Proyecto de vehículo para los sin techo gracias al cual Krysztof Wodiczko cree poder, como hace observar Dominique Baqué, “despertar las conciencias de los espectadores pasivos y alienados...”? y ¿qué decir de la voluntad de Lucy Orta de atraer la atención de los espectadores sobre la miseria del mundo al exponer “ropas-refugio” destinadas a esos mismos sin techo?

¿Son críticos estos procederes? ¿Comportan un auténtico alcance subversivo? ¿Son “realistas”?

Frente a lo que D. Baqué llama en *Pour un nouvel art politique* las “buenas obras del arte”, puede uno argüir, con Debord, que el arte es como una suerte de retraso político

² Boltanski(L) y Chiapello(E) , *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999, p443.

impuesto a la acción. A menos de aducir, claro está, como Benoît Roussel en una entrevista con Jacques Lizène, que “quizá valga más la pena escribir artículos”.

Así y todo, muchos artistas contemporáneos comparten una voluntad de generar un efecto político. ¿Hemos de reprocharles el ser “demasiado realistas”? Un realismo desprovisto de cierto margen o desajuste [“décalage”] con su “referente” ¿no acabará virando hacia su contrario?

Annie Lebrun en *Du trop de réalité* respondía afirmativamente. Muchos seguirán esa senda.

En *L'art à perte de vue*, Paul Virilio (gran denunciador de la irrealización del mundo) atacando el arte conceptual hace notar :

“Aquí, la cuestión no es ya sólo la de la “figuración” y la “no-fuguración”, como en el siglo XX, sino más bien la de la *representación* en el espacio real de la obra y de la pura y simple *presentación*, en tiempo real, de acontecimientos o accidentes intempestivos y simultáneos que determinados artistas denominan, en ocasiones, performances o incluso instalaciones...”³

Demasiada presentación en tiempo y espacio sería pues nociva para el arte, pero también para su realismo. Esa es la opinión de J.P. Domecq que, oponiendo asimismo presentación y representación, denuncia en la pura presentación una operación no ya realista, sino conceptual y despojada de pensamiento. Esta distinción radical, a menudo invocada por el autor de *Artistes sans art* merece ser subrayada: el concepto es una idea cerrada sobre sí misma que ha dejado de movilizar la *acción* de pensar.

254

SEPTIEMBRE
2015

Denunciar el conceptualismo se ha convertido en un lugar común de la crítica del arte contemporáneo, y no está desprovista de fundamento. ¡Qué pena que la acusación suela carecer de argumentación convincente!

Si el lector de Domecq puede apreciar la presencia de una auténtica y útil reflexión fenomenológica en textos que rara vez contienen ese tipo de referencias explícitas, el de Virilio podrá lamentar el poco caso que se hace del pensamiento de Husserl que, de realce para opciones opuestas desde los años sesenta, viene convirtiéndose, en el mejor de los casos, en mero suplemento de alma. En todo caso, Virilio plantea una pregunta crucial para toda

³ Paul Virilio, *L'art à perte de vue*, Galilée, 2005, p107.

reflexión sobre las relaciones del arte con lo real: la del devenir de la *Einfühlung* (empatía); pero que, por culpa de un contrasentido esquilmanente arruina los fundamentos de su análisis.

La imagen instrumental de la “teleobjectividad” conlleva la perdida de la empatía, nos dice Virilio. Puede ser. Sin embargo, no le seguimos cuando, atacando el narcisismo del sujeto posmoderno, da en la gracia de poner en boca de Husserl cosas como: “el centro de la tierra soy yo”; cuando, en rigor, lo que dice Husserl es que el *Leib*, el cuerpo vivo, sentiente, en cierto modo tiene un origen negativo y anónimo. El *Leib* es ilocalizable y, al tiempo, anclaje de toda percepción experimentada como real. Ahora bien, si precisamente algo hay hoy perdido o en trance de serlo, eso es el *Leib* (el cuerpo vivo, sentido desde dentro), el punto ciego de nuestra encarnación, elemento contradistinto del *Körper* (cuerpo-objeto), y que el *arte corporal* nos da a ver, nos ofrece, como bien ha captado el sociólogo N. Heinich.

Michel Onfray llegará incluso a calificar de “fenomenológica”⁴ la pintura de Gilles Aillaud, y muy en particular la célebre serie de ocho lienzos que éste pintara, en 1965, junto con Arroyo y Recalcati: “Vivir y dejar morir o el trágico fin de Marcel Duchamp”, al igual que “La datcha”, firmado en 1969 junto a varios representantes de la Figuración narrativa. El “mensaje” de “Vivir y dejar morir...”, nos dice Onfray, es que “hace falta separarse del inventor del *ready made*, de la captación por el concepto y por la idea”; el mensaje que esconde “La Datcha” es el de terminar con el estructuralismo.

Aillaud “practica, en fenomenólogo, la pintura” escribe Onfray, “no tanto por pintar ideas [...] cuanto por mostrar lo que ve”. No cabe pues, a menos de incurrir en inconsecuencia, recurrir a la noción de “mensaje” de una pintura; pintura que, por ende, no nos duelen prendas en calificar, al mismo tiempo, de fenomenológica ya que, sencillamente, ambiciona mostrar lo que el pintor ve. ¿Acaso ha visto alguien jamás, con los ojos, una ideología?

Si Aillaud pinta, lo hace ¡más acá, más allá, o al lado de las ideas que defiende! La ilustración de una idea concebida antes de la obra jamás desembocará en una pintura fenomenológica; de hecho, me temo que no desembocaría en ningún tipo de pintura en absoluto.

Aquí, como en otras ocasiones, el concepto que hemos evacuado por la puerta vuelve a entrar por la ventana.

⁴ Michel Onfray. *Epiphanies de la séparation*, Galilée, 2004.

Si un cierto descarrilamiento de la fenomenología ha de inquietarnos, es porque le resta mordiente a una de las pocas armas “intelectuales” que nos queden para luchar contra los destrozos del neoliberalismo, incluso en el dominio del arte.

El fenomenólogo busca, precisamente, lo que no es codificable, conceptualizable, lo que excede las categorías, es decir, lo que no es “recuperable” pues sólo puede serlo lo que está codificado y/o es codificable. Su “objeto” o, mejor dicho, su “cosa” o “causa” (su *Sache*) es precisamente lo que resiste a la división forma/contenido, lo que es inseparable de su contexto de ser y de aparición.

Ahora bien, el abandono del contexto es una de las estrategias del arte contemporáneo.

Así pues, la última Bienal de Venecia expuso videos, películas e instalaciones que mostraban cosas y personajes perfectamente identificables pero con la importante salvedad de que todo ello nada tenía de realista dado que el *tema* de lo descontextualizado imperaba por doquier (el cuerpo, la mujer...).

El modo de producción artístico contemporáneo no es lo único prendido en las redes de la división forma/contenido. También es el modo de exposición “por temas” lo que hace que las obras expuestas pierdan todo su sentido. Así se trate de la del “significante” o de la del “significado”, la tematización de las obras cierra todo acceso a algo fuera de lenguaje y que podríamos llamar “real”. Este extremo fue perfectamente noto en la exposición *Big Bang* en el *Centre Pompidou*; otro tanto ocurrió con *Le mouvement des images*. Incomoda constatar, como A. Lebrun seis años antes de que estas exposiciones tuvieran lugar, lo siguiente:

esta nueva forma de destruir la historia, a través de la cual el posmodernismo cree haber encontrado su originalidad remplazando la coherencia que produce sentido por la yuxtaposición que resulta chocante⁵

¿Entonces ?

¿*Cómo ser realista... y artista ?*

Entrevistado para el número especial de la revista *Beaux Arts* dedicado, en 2002, a la pregunta : “¿Qué es hoy el arte?”, el filósofo Jacques Rancière se muestra cáustico:

⁵ Annie Lebrun. *Du trop de réalité*, p60.

“existe, a día de hoy, como una caricatura de lo que han podido ser las acciones simbólicas de los años 60 y 70, como si una determinada forma de militantismo de la de manifestación, del símbolo, de la acción ejemplar, y que prácticamente había desaparecido del campo político, perviviese bajo la forma de copia artística”⁶

Rancière evoca entonces el *Palais de Tokio*, donde las obras que supuestamente cuestionan el mundo contemporáneo, las representaciones, la publicidad, el poder... ofrecen una impresión – como nos dice – de “parodia vacía”.

Cuando el capitalismo integra la crítica artista, “los artistas creen hacer crítica cuando, en el fondo, no son sino los auxiliares del capital”.

C.Castoriadis también ha denunciado la despolitización posmoderna. Mucho tiempo antes de la caída del régimen soviético, escribía: “El arte es presentación/presentificación del Abismo de lo Sin-fondo, del caos...” y él, fundador de *Socialismo o Barbarie* se oponía a toda forma de arte comprometido ya que éste fracasa al tratar de probar que otro mundo distinto al ya propugnado por la ideología sea posible:

“No es la forma como tal la que confiere a la obra de arte su intemporalidad, sino la forma como paso y apertura hacia el Abismo.”⁷ Y añadía: “si la sociedad se instituye sobre el rechazo furibundo de todo lo que no sea funcional e instrumental [...] no sólo imposibilitará una gran obra de arte (es, de hecho, lo que está pasando ya en occidente) – sino que sentirá dicha obra como una oscura amenaza, que pondrá en solfa sus propios fundamentos, tomándola, instintivamente, contra ella”.

257

SEPTIEMBRE
2015

No es ello óbice para que un gran número de artistas se obstine en autocalificarse de subversivos, y a poner su arte al servicio de una causa. Y ello en el momento mismo en que, más allá de las instituciones de que reciben apoyo, aparecen como enteramente separados del mundo.

El interés de las aproximaciones de Rancière o de Castoriadis reside en situar de otro modo antiguas preguntas que descansaban sobre particiones conceptuales inoperantes del tipo:

-Si el arte hace política ¿sigue siendo arte?

-Y, de otro lado, si el arte se pretende experiencia estética autónoma, ¿acaso pierde toda capacidad crítica?

⁶ Jacques Rancière, in *Qu'est ce que l'art aujourd'hui ?*, p44.

⁷ C.Castoriadis. *Devant la guerre. Les réalités*. Fayard, 1981, p241.

En 2004, en la revista *Europe*, Rancière denunciaba “las falsas querellas del arte puro y del arte comprometido [*engagé*]” y nos recordaba la paradoja enunciada, inicialmente, por Schiller : “La pureza de la experiencia estética es lo que garantiza su promesa política”

Pues bien, ello va contra una tendencia que han solidado defender aquellos que le reprochan al arte contemporáneo su “formalismo” para oponerle la pintura, e incluso la pintura figurativa, asistidos por la primacía que en ésta adquiere el contenido, y retomando así el precepto de Jdanov, aun cuando pretendan, como Onfray, oponerse a una pintura de ideas... Razones para el regocijo no les faltan ya que la pintura, precisamente, pareciera estar de vuelta... en las exposiciones. Gran cantidad de artículos han sido ya publicados consignando esa “vuelta”. Citemos, por caso, “la pintura de los años 80”, expuesta por Saatchi en Londres hará dos años. En Alemania, “el gran retorno de la pintura” organizado por Judi Lybke. El año pasado, en Francia, “la figuración narrativa” en el museo de Bellas Artes de Orléans, “la retrospectiva Monory” en MacVal de Vitry, “Fromanger” en la villa Tamaris en Seynes-sur-mer durante el verano de 2005. Y, en varias galerías, Erro, Peter Klasen, y en algunas otras exposiciones más.

Sabemos que esta figuración narrativa viene caracterizada por su contenido político y social. Una cosa está clara: pintura quiere decir, aquí, realismo y, sobre todo, realismo las más veces políticamente comprometido.

258

SEPTIEMBRE
2015

- Pero ¿significa de veras esta pintura figurativa algo así como un retorno al Realismo ?

En *Jeune peinture* Francis Parent y Raymond Perrot, recordando, en 1983, la legendaria oposición entre la no figuración y la figuración en punto a sus relaciones con lo real hacían notar lo siguiente, no faltó de tino: “de la ambivalencia de lo que cabe entender por ‘relación con lo real’ surgirán todos los malentendidos...”.

Efectivamente. La ambivalencia es incluso tan grande que, desde comienzos del siglo XX, podemos afirmar que *TODAS* las corrientes literarias o pictóricas han reivindicado ser más realistas que las demás. Recordemos la Querella del realismo que, en 1936, opuso a los partidarios del realismo social de un lado, frente a pintores que, a pesar de todo, eran figurativos y realistas, pero que no estaban convencidos de la oportunidad de una franca primacía del contenido. Recordemos también, en los años cincuenta, el debate en el transcurso

del cual los defensores de la abstracción “lírica” (mal llamada pues apenas era simplemente subjetiva) o “formal” combatieron en dos frentes a la vez: el de la abstracción geométrica y el de la figuración, para sostener, a fin de cuentas (véase Grommaire, Bazaine...) que la alternativa figurativo/no figurativo dimanaba de un “falso dilema” porque el realismo (lo que de veras estaba en juego en el debate) no dependía de la recognoscibilidad inmediata de un referente.

No descartemos que acaso dentro de no mucho tiempo ese viejo debate esté de nuevo a la orden del día.

En enero de 2006, la revista *Art Actualité Magazine* le dedicaba un número especial a la cuestión: “Figurativo Abstracto. El eterno debate”. Y el final del artículo principal titulado “¿Figurativo? ¿No figurativo? ¿Un debate eterno o una polémica estéril?” concluía inclinándose más bien hacia la esterilidad.

Sin embargo, tras la figuración narrativa, hemos podido observar, el año pasado, ¡el regreso de la Abstracción lírica a París, al *Museo de Luxemburgo*, y en al *Centro Pompidou* con Manessier y Bazaine! Y se palpa que la gente no se contentará ya con aceptar, sin más, el eclecticismo que impera en los tiempos que corren.

Un formalismo...realista.

259

SEPTIEMBRE
2015

Desde Jena y el manifiesto del *Athenaeum* firmado en 1802 por Novalis y los hermanos Schlegel, los más “formalistas” han reivindicado una posición realista. Y los formalistas rusos han abundado en el gesto.

En 1933, un año después de que Stalin propusiera la noción de realismo socialista, y un año antes del célebre discurso de Jdanov (sobre literatura, pero retomado tal cual por los defensores del realismo socialista en pintura), sostenía Jakobson que aquello a lo que el formalismo apunta, lejos de ser “el arte por el arte”, consistiría más bien en evitar un estadio del lenguaje en el que “la relación entre el concepto y el signo se convierte en automática, (y donde) el curso de los acontecimientos se detiene, (y donde) la conciencia de la realidad perece”⁸.

A aquellos que confundían el formalismo con el “arte por el arte” respondía:

⁸ « Qu'est ce que la poésie », in *Huit questions de poétique* ; Seuil, 1977, col. point, pp46-47

“Ni Tynianov, ni Mukarovsky, ni Chklovski, ni tampoco yo mismo predicamos que el arte se baste a sí mismo (...). Lo que subrayamos no es el separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética”⁹.

No se dirá que edulcoraba su discurso para volverlo más aceptable en un momento poco propicio. Desde 1921, había dedicado todo un trabajo a la noción de realismo en arte.

Desde 1914 Chklovski afirmaba:

“El fin del arte consiste en ofrecer una sensación de la cosa como visión, y no como reconocimiento ; el proceder del arte es el proceder de distanciamiento y el proceder propio de la forma difícil, proceder que aumenta la dificultad y la duración de la percepción, ya que el proceso de percepción en arte tiene en sí mismo su propio fin y debe ser prolongado; el arte es una manera de sentir el devenir de la cosa, lo que ya ha devenido no le importa al arte”¹⁰

La forma difícil.

¿No es la forma difícil lo que garantiza un margen, una elaboración, una integración psíquica... y un realismo que no sea ilusorio? La forma difícil lleva tiempo. Exige un retraso entre el primer esbozo de lo que se convertirá en obra y su realización. Consiste en una forma de requerir el pensar que no se reduzca a una manipulación de conceptos ya hechos. Moviliza, necesariamente, una intuición estética reflexionante (para recordar a Kant en vez de declararlo “superado”).

No será a costa de aceptar santurrónamente la diversidad en nombre de una tolerancia blandengue como haremos avanzar las cosas. Puede inquietarnos que, a día de hoy, algunos tan sólo abran un debate entre dos tipos de arte para así volver a cerrarlo mejor.

Así pues, Aude De Kerros (artista) propone una solución “semántica” a cuya aporía habría conducido la “crisis del arte”. Se trataría de “elegir libremente la categoría propia”: o bien el arte “moderno” caracterizado por “la primacía de la forma abstracta o no”, o bien el arte “contemporáneo” “fundado sobre la primacía del concepto”, y que A. De Kerros califica, como Christine Sourgins en *Les mirages de l'art contemporain*, de “nominalista”.¹¹

⁹ *ibid*, p45

¹⁰ Chklovski. *De la résurrection du mot*. 1914 , tr y cit in Todorov. *Critique de la critique*, p13

¹¹ Aude De kerros, « Art contemporain. L'inéluctable schisme », in *Artension*, N° de marzo-abril 2006, p 48.

No puede por menos de sorprender que alguien que se opone manifiestamente al arte contemporáneo posmoderno y nominalista adopte, para salir de la crisis, una solución... ¡absolutamente posmoderna y puramente verbal! Fin del debate, supresión del conflicto por la coexistencia pacífica de las corrientes más antagonistas.

No.

No responderemos a un déficit de pensamiento ¡con su pura y simple erradicación!

Hay que mantener vivo el debate.

Cuando oponíamos figurativo a no figurativo para concluir con la idea de que se trataba de un falso dilema, manifestábamos que la frontera estaba mal situada; y mostrábamos también que imperaba otra división que pasaba entre arte encarnado (y por lo tanto creador y realista) y arte desencarnado y conceptual, sea éste o no sea figurativo. Al término de estas discusiones amargas uno zanjaba en un sentido o en otro. Y luego vuelta a empezar...

Todavía hoy haría falta retomar la “vieja” cuestión, evocada aquí con demasiada premura, de la *Einfühlung* y del *Leib*, de la intropatía y del cuerpo vivo, ya que, más acá de toda codificación, y de toda categoría, dicha cuestión se aproxima a una realidad irreducible, a algo “sin fondo”, a lo innombrable...

Contentándonos con “categorizar” el arte, ratificamos una aproximación puramente descriptiva, y aún es más: producimos por cuenta propia aquello mismo contra lo que porfiábamos y que poníamos en solfa: ¡una definición declarativa!

La “rabia de concluir” ¡resulta siempre fatal!

