

## *El arte en el espejo\**

M.<sup>a</sup> José Alcaraz León

En la actualidad, llegados a un punto en el que las artes se representan a sí mismas como espectáculo de su destrucción, de su acabamiento, la composición que realiza Félix de Azúa, en las cincuenta y tres entradas de este *Diccionario de las artes*, no puede sino mostrar las etapas de una metamorfosis de resultado incierto. La característica más adecuada para definir, hoy por hoy, la práctica artística resulta ser su empeño por negarse a sí misma, por cortar los hilos que le daban consistencia en el pasado. Paradójicamente, su modo de existir reposa en la autonegación, o, en el caso menos severo, en la ironía. Y, sin embargo, este estado es el resultado de una evolución, emancipatoria y autoafirmativa, en la que las artes se entienden y se practican como actividades autónomas.

Este proceso, que se lleva dando compulsivamente desde comienzos de siglo en algunos ámbitos relacionados con la práctica artística, tiene su ejemplo más evidente en la pintura y su caso más dramático en la escultura. Así, concluye sobre la primera: «Lo único demostrado hasta el momento es que la independencia de la pintura, a partir de su pase a “cuadro” y su posterior destrucción del marco que

\* Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Ed. Planeta, 1996.

**La balsa de la Medusa**, 44, 1997.

la contenía, la ha conducido rápidamente a su autofagia» (cuadro, p. 117). El caso de la escultura muestra, asimismo, el precio que ha de pagar la práctica artística cuando aspira a la autonomía. La escultura al independizarse del espacio que le daba significado es «como un reloj sin manecillas, muy poca cosa» (escultura, p. 140). Sin embargo, aunque los casos de las artes plásticas parecen ilustrar mejor el fenómeno de autodestrucción del Arte (llevado a cabo gracias a la estrecha colaboración entre artistas y teóricos del arte), el resto de las prácticas artísticas no quedan mejor situadas: la arquitectura, la música, la literatura o la danza tampoco han resultado ilesas de la batalla obsesiva por la autonomía. Así, sentencia Azúa: «Cuando, a partir de 1860, la unión de las artes estalla definitivamente tras largos años de centrifugación y cada actividad artística se dedica a investigar su propio destino como si pudiera salvarse en soledad desarrollando hasta el agotamiento sus fuerzas internas, la agonía de la arquitectura, pero también la de todas las artes, había comenzado» (arquitectura, p. 42).

Esta agonía, convertida en característica de la práctica artística, junto con la breve pero decisiva aportación dadaísta, definen la trayectoria de las artes desde comienzos de siglo. De resueltas, el Arte se dice de muchas maneras: en los museos, las galerías, las calles, la televisión..., pero se plantea como enigma en todas ellas porque a esto ha conducido la reflexión sobre lo artístico. En este estado de confusión, de agotamiento, parece haber, Azúa lo insinúa, una manera de invocar a las Musas y de reanimar

el panorama artístico. Esta manera otorga, de nuevo, al arte una función. En realidad, la función que siempre tuvo, cuando no eran los teóricos, ni los *media*, los que decidían sobre su razón o su modo de ser; en palabras del autor: «la esencia y la verdad de las artes y las técnicas no es el Arte (...), sino la constante apertura del mundo, plural, contradictoria, sin dirección, y sin finalidad» (inspiración, p. 185); una función de apertura y presentación, de selección y descubrimiento, de aparición y desocultamiento, fruto de una colaboración entre las Musas y los hombres; «puede ser un ejemplo de construcción artística que muestra un fragmento de mundo bajo su forma más placentera y convincente: el sombrero de paja, enorme y liviano, es el resultado de una maravillosa inspiración de esas musas gemelas que se llaman Lluvia torrencial y Sol abrasador» (inspiración, p. 181). Si la lucha por la autonomía había dejado sin horizontes a la práctica artística y ésta, a su vez, se había convertido en una experimentación sobre sí misma (como una variación inconclusa de su muerte), las palabras de Azúa no dejan de ser, cuando menos, una manera de decir que, aunque el Arte haya muerto, aún es posible esperar de las artes una *promesa de felicidad*. Mientras para algunos filósofos del arte, como Arthur Danto, el fin del Arte, la realización del concepto del Arte que la filosofía le había prescrito, significa la liberación del artista y explica el pluralismo presente en el panorama artístico actual, Azúa, por su parte, parece sostener una idea de cuál deba ser la misión de las artes.

Así, mientras en algunas de las entradas de este diccionario la constatación del fallecimiento del Arte parece evidente, en otras, como la de *Artista*, *Inspiración*, *Ateo* o *Silencio*, Azúa, sin obviar los resultados de esta «muerte del Arte», parece sostener la posibilidad de una práctica artística en la que el artista vuelva a sumir el papel de oteador, de revelador de un mundo que convierta momentáneamente en ficción el que habitamos. El artista sería aquel que, a lomos de otros hombres, da cuenta con verosimilitud de un mundo al que sólo él tiene acceso; un mundo que, al resultar verosímil en su testimonio permite al resto de los hombres participar de una experiencia común de conocimiento revelado y, de este modo, esquivar nuestro mundo marcado por la muerte. Su tarea es, pues, una actividad de conocimiento y creación: «lo importante de esta concepción es que la inspiración viene *de fuera*, o sea, del mundo (...), y que no se agota nunca. Lo importante, en resumidas cuentas, es admitir que el sujeto (el “autor”) sólo es el responsable *técnico* de la obra de arte, no su “creador”» (inspiración, p. 179). El artista tiene, pues, una tarea concreta que Azúa identifica con una estrategia para enfrentarse a la muerte. Si el común de los mortales adopta la indiferencia como medio evasivo y el filósofo batalla por la inmortalidad mediante la reflexión, el artista trata más bien «de llegar a un pacto con ella», «Su ambición final es la de construir un mundo (...) en el que la muerte y la vida se muestran en su inseparable necesidad mutua» (muerte, p. 216).

— Los productos artísticos son, entonces, el lugar donde este pacto

con la muerte se realiza poéticamente, es decir, verdaderamente. El mundo que se muestra en ello «(considerado “ficticio” por la opinión pública)» (muerte, p. 216) no es menos «verdadero» que cualquier otra representación del mundo, sea ésta científica o sagrada. Nuestras representaciones del mundo son «un juego, una ficción pactada por todos. Una representación es una ficción que produce “realidad”» (representación, p. 251). Producir realidad es sólo posible, sin embargo, si se dan ciertas condiciones, diversas en cada clase de discurso y que, inferimos, han de entenderse más bien funcional que formalmente. Las representaciones artísticas pueden ser, en este sentido, «verdaderas» siempre y cuando muestren el mundo poéticamente, siempre y cuando hagan posible una experiencia iluminadora del mundo.

El problema de la representación en las artes es también analizado en la entrada correspondiente; una vez más, la historia de las prácticas artísticas muestra cómo éstas se han desprendido de su función representativa: primero, se representan dioses, la divinidad encarnada en la escultura o los conjuros realizados en las pinturas rupestres son ejemplos de ello; posteriormente, lo humano se convierte en el objeto de representación de las artes.

El desarrollo de las técnicas fotográficas, por otro lado, agilizó el proceso de independización de las artes de su función representativa. Cuando la fotografía y el cine permitieron representaciones más *realistas* del mundo, el poder de las representaciones pictóricas, en tanto que copias de

la realidad, quedó reducido a su mínima expresión. La usurpación de este poder de recreación de la realidad dejó a las artes plásticas, principalmente, sin su justificación más popular. Desde entonces, se dedicaron a explorar los límites, formales y expresivos, de sus lenguajes, hasta el punto de identificar esta tarea con su esencia.

Finalmente, el arte no representa. Según la visión de Azúa, adelgaza hasta su nada: «Una vez arrancadas de la representación del poder, las artes se quedan en nada. Nuestra nada.» (representación, p. 256).

Junto a este panorama, francamente desolador, aparecen otros conceptos para los que, más que una descripción de estados de desahucio, Azúa narra la historia de su evolución. Términos como el de lo Bello, lo Sublime, la Inspiración, etc., desarrollados en el ámbito de la Estética y nutridos en las páginas de la literatura desde el siglo XVIII, son abordados desde su evolución histórica para mostrar los problemas generados en el intento mismo de su definición. Es el caso, por ejemplo, de la noción de Obra de Arte, cuyas condiciones de posibilidad parecen evitar continuamente una determinación: «No podemos definir a priori la obra de arte, ni sus condiciones de posibilidad, sin matar la existencia misma de la obra de arte moderna» (obra de arte, p. 237). Siendo, una vez más, la suplantación de la práctica artística por la reflexión sobre el arte lo que encadena a la primera a una existencia aporética.

En el recorrido que se acaba de trazar, Azúa, como testigo del presente de las artes, analiza conceptos que se

refieren al Mundo del Arte en su aspecto actual, es decir, en su forma de espectáculo. Posmoderno, Deconstrucción, Texto, Media, Galería de Arte o Mercado, son las notas de una melodía disonante interpretada en el presente. La autonomía alcanzada por las artes ha bloqueado la función que éstas habían desempeñado a lo largo de su historia; pero esta libertad, proporcionada por la autonomía, ha desembocado en un presente donde el valor de los productos artísticos coincide con su valor en los mercados e instituciones del arte. El espectáculo se ha convertido en la forma no sólo de los productos artísticos, sino de toda representación; de manera que, en ausencia de un arte «verdadero», «la falsificación generalizada lo convierte a todo en arte (...) resulta a todas luces lógico suponer que lo que se vende como “arte actual” o incluso como “arte de vanguardia” no ha de ser otra cosa que la falsificación del arte convertida en verdad por ausencia de arte verdadero» (espectáculo, p. 147). De nuevo, la crítica se cierne sobre la friolidad, sobre el nihilismo de una sociedad cuya práctica más común se parece tanto a la muerte que resultan indiscernibles: «Es difícil mantenerse despierto mucho tiempo. A la que uno abre los ojos, el bombardeo es insoportable: toneladas de cadáveres nos asaltan desde el televisor. A todo color.

Y luego, esos locutores y esas locutoras. Del mismo color que los cadáveres.

Y los deportistas.

Y los ministros.

Y los niños que comen desesperadamente yogurts.

Así que volvemos a dormirnos» (Z, pp. 316-317).

Desde la primera letra del alfabeto (que, finalmente, resulta ser blanca para el mnemonista «Ch.», negra para Rimbaud y la última letra del alfabeto para Azúa) hasta la última, la Z (que, en consecuencia, ahora resulta ser la primera), el lector puede seguir el recorrido que Azúa realiza a través de los conceptos y la historia que constituyen la reflexión sobre las artes. Recorrido que atraviesa los estadios de evolución de una práctica finalmente dominada por la voraz razón comercial, pero que trata, sin embargo, de recuperar un deber ser del arte. La autonomía perseguida por el arte le ha dejado en manos de instituciones de todo tipo: económicas, de comunicación o políticas. Después de todo, su heteronomía es flagrante.

La cuestión estriba en si es posible e incluso deseable recuperar un estadio irreflexivo y puro para el arte y si ese estadio tiene algo que ver con la recuperación de una función religiosa o con una función consoladora, y consoladora ¿de quién? En todo caso, la situación muy distinta. Para el intelectual apocalíptico que hay en Félix de Azúa parece que las artes, fuera del correctivo filosófico o crítico, navegan a la deriva entre intereses espúreos y narcisismos vacuos. Lo cual es seguramente cierto. La propia filosofía es culpable en cierta medida de esta situación, pero no por crear un concepto de Arte, sino por introducir en él las nociones de pureza, de genio, de verdad inmediata. Tan fácilmente manipulables...