

IMPERIO DE ORBANEJAS (DELENDUM EST)

Sixto J. Castro
Universidad de Valladolid

Resumen. En el siguiente artículo se acuña el concepto de “orbanejismo” para hacer referencia a determinadas realidades culturales que pasan por artísticas, pero carecen de la mayor parte de los elementos que comúnmente atribuimos a las obras de arte. Carentes de propiedades estéticas, dudosas en la intencionalidad, con el tema desnudo por toda forma, no pueden considerarse artísticas en sentido propio. De este modo, se avanza un intento de reconsiderar la noción de arte, que será profundizada en un libro de próxima aparición: Vituperio de Orbanejas

«Ahora digo –dijo Don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere”. Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo”. Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.»

Don Quijote de la Mancha, parte II, capítulo 3.

1. EL YO (SINCERIDAD) A COSTA DEL NO YO (EXACTITUD)

Da la impresión, al menos en apariencia, de que la estética filosófica es irrelevante para los artistas contemporáneos. Salvo Robert Motherwell, que estudió estética en Harvard y en Columbia con Meyer Shapiro, la mayoría de los artistas contemporáneos viven *etsi aesthetica non daretur*, siguiendo la máxima de Barnett Newman, quien afirmaba tajantemente: “la estética es para mí como la ornitología debe de ser para los pájaros”. En este aforismo,

Newman tiene el ingenio de usar una expresión coloquial, *to be for the birds*, que viene a significar, además de lo dicho, ser cosa sin importancia o de tonos. En su opinión, artista y esteta son términos mutuamente excluyentes. La estética sería una disciplina irresponsable que presume de hablar de arte con la autoridad de la filosofía o de la ciencia, y que rechaza implicarse en el conflicto de valores que subyace a la actividad del artista. Lo que Newman se calla, sin embargo, es que el artista no es el único implicado en la tarea de hacer arte, actividad extremadamente compleja en la que intervienen instituciones, mercados y, de un modo especial, el público, al que, curiosamente, le interesa la ornitología o, en este caso, la estética. Aunque en muchas ocasiones resulten molestos, sabemos que los pájaros son útiles y necesarios, y a veces sólo una explicación ornitológica es lo que los salva de su extinción.

El caso de Orbaneja relatado por Cervantes es extrañamente actual. Don Quijote compara al pintor de Úbeda con un ignorante sin discurso, sin *lógos*, diríamos filosóficamente. ¿No es acaso este dictamen quijotesco aplicable a buena parte de los “artistas” contemporáneos, nuevos orbanejas, carentes y privados de razonamiento, cuyo “arte” sólo encuentra algún sentido si es avalado por críticos sesudos que dan lugar al necesario “comento” del que hablaba Don Quijote? ¿No es acaso el neo-orbanejismo, el “lo que saliere”, lo esotérico, constituyente esencial de buena parte del “arte” contemporáneo? ¿Existirían los nuevos orbanejas sin recurso a una élite vanguardista, supuestamente informada y, en muchas ocasiones, alternativa y transgresora, y sin el rechazo mayoritario del público que no pertenece a tal grupúsculo informado?

A buena parte de lo que pasa por arte y crítica contemporáneos le conviene el término de sandez. Se da la circunstancia de que el sandio no es un mentiroso, porque no está del lado de la verdad ni de la falsedad. Mientras que el hombre honesto dice lo que cree que es verdad y el mentiroso debe considerar que su afirmación es falsa, el sandio no se preocupa de si las cosas que dice describen la realidad correctamente. Simplemente las inventa para que encajen en su propósito. El sandio no rechaza la autoridad de la verdad, como sí hace el mentiroso, sino que no presta atención a la misma. En virtud de ello, la sandez es mayor enemiga de la verdad que la mentira. Según nos dice Harry G. Frankfurt, en su breve obra *On Bullshit*¹, la sandez es inevitable siempre que las circunstancias requieren que alguien hable (entendamos el hablar en sentido amplio, abarcando la actividad de cualquier artista) sin saber de qué está hablando. Por eso, la producción de sandeces se estimula siempre que las obligaciones u oportunidades que una persona tiene de hablar acerca de alguna cuestión exceden su conocimiento de los hechos relevantes para esa cuestión. Obviamente, nuestras sociedades son enormes máquinas de producción de sandeces, en la medida en que es convicción extendida la de que es responsabilidad del ciudadano en una democracia

¹ Cf. Harry G. FRANKFURT, *On Bullshit*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2005.

tener opiniones acerca de todo. Mal asunto cuando el derecho a estar informado se convierte en la obligación de tener que emitir juicios sobre todo.

La proliferación contemporánea de sandeces tiene también orígenes más profundos, tales como las diversas formas de escepticismo que niegan que podamos tener acceso fiel a una realidad objetiva, y que, por ello, rechazan la posibilidad de conocer cómo son verdaderamente las cosas. Estas doctrinas antirrealistas han minado la confianza en el valor de los esfuerzos desinteresados para determinar qué es verdadero y qué es falso, e incluso han despreciado y rechazado la noción de búsqueda objetiva y de búsqueda de lo objetivo. De este modo, como respuesta a esta pérdida de confianza, nuestras prácticas intelectuales se han relajado, hasta el punto que la disciplina exigida por la búsqueda del ideal de *exactitud* ha venido a ser sustituida por un tipo bastante diferente de conducta notoriamente más relajada y llevadera, que impone la búsqueda del ideal alternativo de la *sinceridad*. En vez de pretender llegar a representaciones adecuadas de un mundo común, el sandio trata de proporcionar representaciones honestas de sí mismo. Convencido de que la realidad no tiene una naturaleza inherente, que cabría esperar que se identificase con la verdad de las cosas, este individuo se dedica a ser fiel a su propia naturaleza: dado que no tiene sentido intentar ser fiel a los hechos, que no existen, el sandio opta por ser fiel a sí mismo, es decir, por ser alternativo.

Tanto si aceptamos los presupuestos escépticos como si no, esta opción tan en boga, la de ser fiel a uno mismo, descansa en un absurdo: el de imaginar que nosotros mismos estamos determinados y somos susceptibles tanto de descripciones correctas como incorrectas, mientras que la atribución de determinaciones a cualquier otra cosa es un error. Como seres conscientes existimos sólo en respuesta a otras cosas, y no podemos conocernos a nosotros mismos sin conocerlas. Además, no hay nada en la teoría ni en la práctica que apoye la tesis de que la verdad acerca de uno mismo es lo más fácilmente cognoscible. Los hechos acerca de uno mismo no son particularmente sólidos ni resistentes a la disolución escéptica; al contrario, nuestras naturalezas son bastante menos estables e inherentes que las naturalezas de las demás cosas. Y en la medida en que las cosas sean así, la sinceridad misma es una sandez. Llevemos esto a nuestro territorio artístico: las poéticas de los orbanejas contemporáneos que declaran que sus obras son la expresión de la necesidad que tienen que ser sinceros para consigo mismos son, cuando menos, necedad, y habitualmente algo que, por esa misma razón, importa muy poco al resto de los seres humanos, en lo que tienen de banalidad y vacuidad.

Y es que en función de esta llamada a la sinceridad para con uno mismo por encima de todo, parte del arte contemporáneo ha abierto sus puertas a "lo que saliere". La pregunta es ¿es ello arte? ¿Debería ser considerado arte? En el mejor de los casos, debemos permitirnos el recurso a la sospecha, pues vivimos en la época del recelo, de la sospecha ontológica. A lo largo de la historia de la filosofía hemos estado imbuidos de recelo. Primero, la desconfianza respecto al mundo, a saber, la sensación difusa e inquietante de que

detrás de lo visible se esconde lo invisible e inalcanzable, llamémosle esencia, sustancia, dios, razón, ser, etc. La filosofía ha tratado de conocer y nombrar esas realidades para calmar a los hombres. Después, con Descartes, la duda se desplaza al sujeto y a su conocimiento. La sospecha es constitutiva del acto de contemplar y, por tanto, de conocer: no podemos mirar ni conocer sin sospechar. Si nos hemos atrevido a sospechar de lo divino, de lo humano, de la realidad misma, del conocimiento como tal, ¿por qué no nos es lícito, y aún más, necesario, sospechar del arte? Aún a riesgo de ser inmisericordes y en ocasiones injustos, es menester lanzar una suerte de ataque frontal no tanto al arte como al orbanejismo, una serie de fenómenos contemporáneos que tratan de reducir la posible “esencia” del arte a su mínima expresión, y que, en este movimiento, han acabado perdiendo de vista todo residuo de artísticidad. De más está decir que bajo el epígrafe de orbanejismo no cae, por supuesto, todo el arte contemporáneo, sino sólo una parte de lo que habitualmente se considera tal, quizá la que, por desgracia, tiene más eco en los medios de comunicación.

2. EL VALOR DEL ARTE

El orbanejismo puede identificarse, en su contenido, con el post-arte², término que utiliza Donald Kuspit para caracterizar la misma realidad a la que me refiero, aunque el término de Kuspit supone referencias a una filosofía de la historia determinada, a saber, la que han desarrollado Hegel y Danto, que implica que la historia del arte ha llegado a su fin, de modo que vivimos en un momento en el que la última palabra sobre el arte la tiene la filosofía del arte, idea que no es fácil de compartir. Por otra parte, el orbanejismo no es anti-arte, pues el anti-arte pretende ofrecerse como una alternativa al arte, mientras que el orbanejismo se postula a sí mismo como verdadero arte, es más, en ocasiones como el único arte verdadero una vez que se ha liberado de una serie de lacras y lastres metafísicos.

El orbanejismo ha renunciado a todo referente ajeno a la sinceridad del artista, de manera que la ideología de éste, en general orientada hacia cuestiones de género, temas políticos o sociales, etc. ha ocupado el lugar que tradicionalmente, al menos desde el siglo XVIII, le correspondía a otros valores, con lo que el arte va absolutamente a la deriva, movido por el oleaje de ideologías cansinas y deviene algo tan banal que deja insatisfecho a todo el mundo, salvo a aquellos líderes de opinión que se consideran expertos en algo contemporáneo, transgresor, y que, supuestamente, está más allá del bien y del mal, aunque no consigue, por desgracia, dejar de ser algo humano, demasiado humano. No es de extrañar, pues, que el mundo del arte contemporáneo esté poblado, infestado de obras de orbanejismo, que toman la

² Donald KUSPIT, *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. En adelante, ambos terminos se usarán indistintamente.

forma de *performances*, *happenings*, *readymades*, ingeniosidades de supuestos "genios" que han hecho de la sandez su modo de vida, y que crean para conversos y, lo peor de todo, que acusan a los no creyentes no de paganos, o de herejes, sino de ignorantes.

Cuando preguntamos si algo es arte no queremos decir si eso es una obra de factura humana, sino más bien si pertenece a la selecta y privilegiada categoría del Arte (con mayúscula), es decir, no solemos hacerlo en un sentido meramente clasificatorio, a pesar de lo que diga George Dickie³, sino en un sentido evaluativo, pues la noción de arte es eminentemente evaluativa, como lo demuestran la práctica y el lenguaje cotidianos, así como una elemental filosofía de la vida. Describir algo como delicado, elegante, es evaluarlo; y las propiedades de elegancia, delicadeza tienen así, en sí mismas, una polaridad evaluativa. La descripción lingüística, al menos, "implica conversacionalmente" un juicio evaluativo. Y esto es fundamental: las implicaturas conversacionales son tan reales como los significados "literales" de una oración. Cuando le pregunto a alguien si tiene hora no espero que me responda sí o no, sino que me diga qué hora es: es lo que está implícito en mi pregunta. Lo mismo ocurre cuando afirmo que algo es bello o elegante: no sólo hablo de una propiedad, sino que hago una evaluación, y eso es inevitable, como lo es emitir un juicio evaluativo al afirmar que algo es una obra de arte, porque el acto lingüístico de denominar a algo arte no admite asepsia.

Valoramos las obras de arte, de eso no hay duda. La idea de arte no es puramente taxonómica: una obra de arte no *debería* estar en un museo simplemente porque ha sido clasificada como tal (y digo debería, porque de hecho hay muchas cosas que están en los museos por un criterio estrictamente taxonómico), sino por algo más. Clasificamos obras como arte porque hay determinadas propiedades de la obra consideradas valiosas que nos permiten emprender esta clasificación, es decir, hay un juego clasificatorio que implica al sujeto y al objeto, un juego que media entre ambos. Porque, si no son las propiedades valiosas de las obras las que hacen que clasifiquemos algo como arte, ¿cuáles son los fundamentos de clasificación? Sólo el sujeto es el que puede justificar, hacer justo y valioso algo (el valor es un territorio intermedio, un *metaxy* relacional entre sujeto y objeto). De otro modo, y en lo referente al arte, caemos en un arte consuetudinario, que no es más que una de las manifestaciones del "se" heideggeriano: se ha hecho así, como si eso justificase algo. Nosotros somos los que debemos emprender tal justificación.

¿Qué significa que las obras de arte tienen valor? Las obras de arte pueden tener muchos rasgos valiosos. Pero hay un valor intrínseco (valor en sí) y un valor instrumental (valor para algo). Según muchos autores, el valor del arte reside en alguna de sus propiedades, a las que a veces se refieren colectivamente como propiedades estéticas, mientras que otros filósofos lo ubican en

³ Cf. George DICKIE, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

las experiencias y en otra serie de cosas provocadas por el trato y la relación con obras de arte. La cuestión de fondo es si el arte se valora instrumentalmente (como medio para un placer, para la experiencia estética o la intuición), o por sí mismo (aunque sea porque a través de ella accedemos a aquellas otras cosas arraigadas en la subjetividad del individuo). Lo más plausible es suponer que el arte tiene un valor inherente, es decir, la obra de arte no es intercambiable con cualquier otro objeto o producto que proporcione la experiencia, el conocimiento o el placer que fuere, y en esto radica su particular carácter. Lo que yo obtenga de la audición de una fuga de Bach o de una obra de Vaughan Williams, es, en cierto modo, independiente de la obra misma, en el sentido de que, aunque esa experiencia pudiese ser provocada por algo no artístico, la obra no quedaría descalificada. La obra es condición de posibilidad y está más allá de la norma del gusto.

Así que volvamos a la pregunta: ¿dónde radica el valor del arte? Fundamentalmente en las propiedades estéticas. Negar que el arte tenga un componente estético es negar la existencia de juicios estéticos válidos o inválidos aplicados a la obra de arte. Si se niega lo estético, ¿en qué se basa nuestra apreciación del arte? Cualquier intento de definir el arte exclusivamente por algo que no sea lo estético es una invasión de un territorio extra-artístico. No hay duda de que el arte tiene más valores que el estético, pero que no puede renunciar a éste sin perder su identidad. Eso nos llevaría a no considerar arte aquello que carece de propiedades estéticas. ¿Supondría una pérdida que no podríamos tolerar?

Que el valor peculiar del arte se fundamente en la experiencia estética no impide que el arte en cuanto tal pueda ser valioso de otras formas y por otras razones. Pero, sin duda, será accidentalmente valioso, dado que lo que le compete tradicionalmente al arte es lo estético (aunque esa idea no se asiente teóricamente hasta el siglo XVIII), no lo filosófico, ni siquiera lo emotivo o lo expresivo. Por tanto, cabe asumir que decir que una obra de arte es valiosa equivale a decir que, como condición necesaria, es estéticamente valiosa.

En lo que sigue conviene adoptar un principio epistemológico básico, el denominado por Swinburne “principio de credulidad”: debemos creer que las cosas son tal como parecen ser, hasta que tengamos evidencia de que nuestras creencias son erróneas. Si alguien mantiene lo contrario (que nunca hay que fiarse de las apariencias hasta que se pruebe que son fiables) nunca tendrá creencias. Al traducir este principio al ámbito artístico nos queda de esta manera: no debemos creer que son arte las cosas que no parecen arte, hasta que tengamos una evidencia, del tipo que sea, de que nuestra creencia está errada.

En los años 60 del siglo XX hubo un movimiento bastante poderoso, encabezado por el grupo del *Wiener Aktionismus*, que convirtió la automutilación en moda. Günter Brus se cortaba con tijeras, comía sus propios excrementos y otras cosas por el estilo. Rudolf Schwarzkogler se especializó en la mutilación del pene, y murió de las heridas que se autoinfligió en 1969. Un movimiento

semejante apareció en EE.UU. Dennis Oppenheim fue lapidado durante media hora en la "obra" *Rocked Circle/Fear*, de 1971. En *Shoot* (1971) a Chris Burden le disparaban en el brazo; en *Through the Night Softly* (1973) Burden gateaba a través de vidrios rotos con sus manos atadas detrás de su espalda y en *Trans-fixed* (1974) fue clavado de las manos al techo de un Volkswagen. Hermann Nitsch, Franko B, Wolfgang Flatz, Otto Muehl, Marina Abramovic son otros nombres de esta corriente automutilatoria que pasa por ser un arte transgresor. Comparemos estas *performances* con las acciones que componen un programa de *Jackass*, de los que emiten en la MTV, en los que se muestra a individuos sometidos a las pruebas más ridículas, dolorosas y peligrosas por el mero placer de llevarlas a cabo y de reírse de sí mismos (o de nosotros). Nos sorprendemos de las barbaridades que llevan a cabo esos sujetos por el puro regodeo de hacerlas. ¿Hay alguna diferencia? Ninguna en absoluto. Quizá sólo puede justificarse que las *performances* del *Aktionismus* y de sus adláteres sean arte acudiendo a definiciones intencionales del arte (en las que el arte se constituye en tal precisamente por la intención de hacer arte), pero aún así resultaría muy poco convincente. Si en el post-arte u orbanejismo cabe todo, no hay problema, pero en el concepto de arte no *debería* haber todo, al menos eso es lo que nos dicta el sentido común. Si las obras post-artísticas consiguen que alguien reflexione acerca de una situación, de una realidad injusta, de la importancia de lo corporal o acerca lo que sea que fueren esas obras, su mérito no pasa de ser una ilustración de una situación. El arte de los orbanejas se convierte, así, en un modo de comunicar un mensaje (una característica muy propia del post-arte), de un modo muy semejante, aunque bastante más ramplón, a como Platón consideraba que el mito era un modo de mostrar la verdad a las masas, poniéndola en la forma de una narrativa hiperbólica. De este modo —y curiosamente—, ni siquiera nos encontramos ante novedad alguna, sino ante un platonismo de muy bajo perfil. Por eso el arte post-estético trata de ser lo menos arte posible, pues en su fondo subyace la ideología de que el arte (estético) es una ilusión que apela a los sentidos y no a la mente revolucionaria. Si mezclamos platonismo y cierta forma de marxismo nos sale el orbanejismo, por muy contemporáneo y deconstructivo que quiera presentarse.

Lo que nos demuestra que los orbanejas juegan con el concepto de arte es que no se comprometen con el mismo, sólo lo utilizan en beneficio propio. Un ejemplo palmario es una instalación de Damián Hirst, quien se empeña en reducir su "arte" a lo cotidiano, con lo resulta que lo cotidiano, la vida normal, es mucho más interesante que el "arte" y el "arte" sólo se vuelve interesante cuando resulta algo equivocado en la vida cotidiana, es decir, cuando sucede que una "obra de arte" acaba en la basura arrojada por el encargado de la limpieza, aunque ello signifique que la obra pierde su carácter artístico, carácter logrado sólo por haber sido exhibida en una galería, es decir, por haber sido institucionalizada como arte. El hombre de la limpieza se comportó como el crítico perfecto o como el público demandado por la obra, viendo esa supuesta obra de arte solamente como un resto de vida, un orbanejismo, que hay que tirar a la basura.

3. LA REDUCTIO AD QUOTIDIANUM

La equiparación vida cotidiana-arte es impensable en las obras que componen la tradición del gran arte y es una de las notas definitorias del orbanejismo. Nada puede hacer que *Las Meninas* no sea *Las Meninas*, ni siquiera la destrucción física de la misma. El orbanejismo ha optado no por una ontología débil, sino por ninguna ontología. *Las Meninas* puede ser interpretada de mil maneras distintas, pero, en el extremo, podemos decir que una de sus interpretaciones posibles es que no requiere interpretación alguna (sólo el libre juego kantiano de imaginación y entendimiento), como es el caso de la mayoría de obras de gran arte. No obstante, una obra como la cama de Tracey Emin (*My bed*) es imposible que sea siquiera pensada como arte sin una interpretación que la constituya como tal. Los medios artísticos de *El Grito* de Munch forman una unidad con el mensaje que transmite. Podemos escribir miles de tratados sobre la obra, pero cualquier individuo perteneciente a la cultura en la que se forjó capta sin más tanto el significado como la potencia estética de esa obra. La cama de Emin requiere de miles de tratados. Es la paradoja del arte conceptual, una de las fuentes de las que se nutren los orbanejas: que se basa únicamente en la plasmación de una idea que el público debe captar, como ya dejó claro Sol LeWitt, a quien debemos el término. ¿En qué reside su artísticidad? Pensemos en la pieza de arte conceptual más popular, la *Fuente* de Marcel Duchamp (1917), el orinal invertido y firmado por este autor como R. Mutt, al que siguieron toda una serie de *readymades*, es decir, objetos ordinarios descontextualizados, recontextualizados en un ámbito artístico y que, tengan o no propiedades estéticas, éstas son, por principio completamente ajenas a la obra como tal. Por eso estas obras sólo adquieren sentido como subvertidoras de la noción imperante de arte.

De hecho, el proceso que nos lleva hasta la *Fuente* de Duchamp es el desplazamiento que se da en torno a 1900 del centro conceptual del arte, que pasa de la referencia al mundo a la visión creativa del artista, es decir, desde ese momento el núcleo teórico del arte gravita sobre el acto del artista y ya no sobre las propiedades del objeto que éste produce, con lo que la acción de aquél se convierte en lo definitivo para el status artístico del objeto. Duchamp fue quien primero sacó las consecuencias radicales de este énfasis, en las obras que crea a partir de 1912 y en las explicaciones que da de las mismas, que implican un intento de escapar de la regla del gusto mediante el uso de técnicas mecánicas y el reciclado artístico de los *readymades*. En opinión de Duchamp, una vez que un objeto elegido por un artista puede ser arte, el arte ya no es estético en su naturaleza, es decir, ya no es efectivo en razón de sus propiedades perceptivas, pues ese arte sensible, sensual es animal, repulsivo, mientras que el único arte humano es el intelectual⁴. La elección de estos

⁴ Es curioso que aquí, consciente o inconscientemente, Duchamp revitaliza la distinción tomista entre actos humanos (intención, elección, deliberación, etc.) y actos del hombre (estornudo, temblor, etc.).

readymades se basaba en una reacción de indiferencia visual, con una ausencia total de buen o mal gusto. Los *readymades* son objetos encontrados modulados (y éste es todo el trabajo del artista, la modulación, es decir, la inducción en el público a adoptar una actitud ante un contenido determinado) para provocar una actitud de indiferencia estética. En realidad, este ejercicio de anestésica o anestesia no es más que el llevar a sus últimas consecuencias la tesis kantiana del desinterés que debe presidir y constituir cualquiera de nuestros juicios acerca de lo bello. Nada menos interesante que un *readymade*, parece querer decir Duchamp. No hay que apelar a la experiencia estética ni acercarse a la obra en términos kantianos de juicio estético. Duchamp utiliza lo intelectual de modo destructivo, sin encontrar finalidad alguna en ello. Es el primer ejemplo de obra de arte post-estética. ¿Qué consecuencia se saca de esto? Por ejemplo, que el posible efecto de estas obras es bastante más interesante que las obras en sí, que carecen de cualquier interés; asimismo, que el título de una obra es fundamental, de ahí la importancia del papel del lenguaje para establecer el significado y la significación de una obra, eso sí, un lenguaje que ya no emplea el vocabulario de la estética, y que hace que el arte se convierta él mismo en teoría del arte. No es de extrañar, pues, que algunos hayan descrito las obras de arte conceptuales como proposiciones analíticas, es decir, proposiciones que no proporcionan información acerca del mundo exterior al arte, sino que simplemente afirman que son obras de arte. Claro que hay quien defiende, siguiendo a Greenberg y en último término a Kant, que es precisamente la ausencia del aparato discursivo del que depende la precisión analítica lo que hace que determinadas obras conceptuales sean arte más que sociología o teoría política, sea cual sea su poder para sugerir ideas o plantear cuestiones políticas a un espectador preparado.

Aceptemos que la *Fuente* de Duchamp es un ejemplo de anti-arte o de post-arte que ha sido asumido por la institución artística. Pero, ¿qué gana el mundo del arte con la repetición de ese objeto o de esa práctica apropiacionista *ad nauseam*? Ruiz de Samaniego, muy acertadamente, dice que esta práctica repetitiva debería denominarse, en realidad, *alreadymade*⁵, término que indica el agotamiento de una práctica artística a la que el público reacciona generalmente como si de un *dejà vu* se tratase. Desde el ejercicio de Duchamp sabemos que podemos llevar una mirada artística a cualquier aspecto de la vida que esté fuera de los museos. Por eso, su obra tiene valor desde el punto de vista conceptual, pero no requiere que vayamos a verla a un museo, mientras que sí estamos dispuestos a aguantar los empujones de los turistas para ver la *Gioconda* en el Louvre. Si la *Fuente* de Duchamp fuese destruida, el mundo del arte no perdería absolutamente nada, porque lo importante es la idea a la que sirve de vehículo. ¿Pasaría lo mismo si se quemase, por ejemplo, *La Ronda Nocturna*, de Rembrandt? Pero esto nos plantea otra cuestión, la del arte efímero. ¿Es inherente a la noción de arte la perpetui-

⁵ Alberto RUIZ DE SAMANIEGO, *La inflexión postmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 21.

dad? ¿O acaso el arte puede ser efímero, durar sólo el instante? Está claro que son cosas distintas. Gadamer insiste en repetidas ocasiones que lo clásico pide eternidad. Por su parte, la fenomenología nos muestra que el presente, el instante aristotélico, es el verdadero elemento temporal y en él se da la experiencia estética, aunque no es cuestión de meterse ahora en esas honduras. Desde estas perspectivas queda desactivado todo el orbanejismo como arte, aunque el poder de la institución no suela atender a estas minucias (y en este sentido tiene razón Newman con el símil ornitológico).

En cualquier caso, tratar de convencernos de que los *alreadymades* que nos presentan constantemente en las exposiciones de arte son arte que merece ser valorado no es más que una suerte de argumento *ad verecundiam*, es decir, una alusión falaz a la autoridad de alguien, en este caso de Duchamp, como subterfugio para seguir repitiendo lo mismo *per saecula saeculorum*. Este sentido de *déjà vu* señala el agotamiento de la creatividad, el abandono de la conciencia crítica. El mérito de Duchamp no va mucho más allá de lo ya apuntado, a saber, la posibilidad de mirar artísticamente lo que de por sí no pertenece a un mundo del arte institucionalmente determinado. Las defensas del “duchampismo” recuerdan aquello que Wittgenstein decía acerca del psicoanálisis freudiano, a saber, que la narrativa particular misma, aunque no sea necesariamente falsa, se refuerza, irónicamente, por lo poco común de la explicación, por destacar ciertos datos a expensas de otros, por la simple repetición del punto de vista, y por el magnífico sentido de auto-confirmación e incluso de rectitud inducidos por los expertos o los profesionales que “verifican” las propias sospechas personales, deseos o compromisos ideológicos⁶.

El historiador del arte y director del museo Guggenheim, Robert Rosenblum, en una serie de opiniones publicadas en *The New York Times* en 1997, afirmaba que “si el orinal de Duchamp es arte, entonces cualquier cosa lo es”⁷. Démosle la vuelta a la opinión y preguntémonos por qué es arte el orinal de Duchamp. Imaginemos que no lo sea –es fácil si se intenta, como diría John Lennon– y pensemos en todo el presunto arte que sigue la senda de Duchamp y que no tiene más apoyo teórico que Duchamp. ¿Realmente perdería mucho el mundo del arte?

4. LA AUTONFALOSCOPIA DE LOS ORBANEJAS

Sucede que, en ocasiones, los orbanejas son difíciles de identificar, porque da la impresión de que manejan símbolos, piezas, que nos son desconocidos al común de los mortales, como hace el individuo aquel de la habitación

⁶ Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, UAB, 1992, pp. 117-128.

⁷ Citado por Carolyn KORSMEYER, *Gender and Aesthetics. An Introduction*, New York and London, Routledge, 2004, p. 105.

china de Searle, que parece que entiende el chino, pero que en realidad no hace más que manejar símbolos que no comprende siguiendo instrucciones que sí comprende. Y en realidad su respuesta (léase la obra del orbaneja) es absolutamente incomprensible para él. Ahora bien, siempre hay un chino que puede pensar que el que está dentro de la habitación conoce perfectamente la lengua. El chino sería el crítico de la obra del orbaneja. Pero, como afirma el mismo Searle, la sintaxis no es suficiente para la semántica.

El arte entra en un estado deflacionario, por así decir, en el que la obra de arte se reduce a una cosa más en el mundo, un algo indiferenciable del resto de los objetos del mundo. Lo que sucede es que estas obras sólo pueden ser leídas como arte por una élite de expertos muy versados en teoría estética, es decir, por aquéllos que tienen la destreza de descifrar el código cultural utilizado en su producción, aun cuando en su aspecto visible la obra sea accesible para cualquier espectador, pero éste, sin la ayuda de un suplemento teórico, no alcanzará la comprensión completa de la obra. Como dice Jankélévitch, “los *dógmata* mediatizan nuestro contacto con los *prágmata*, alejándonos de los orígenes”⁸. Discursos y más discursos que mediatizan nuestro acercamiento *al arte mismo*. Y la realidad es que no hay disertaciones sobre Mozart que puedan sustituir a la audición del Don Giovanni, mientras que el orbanejismo puede ser perfectamente sustituido por el comentario. Y lo verdaderamente curioso es que el público en general, en ocasiones, demuestra una sutilidad realmente sublime al negarse a ver determinadas obras como arte.

En nuestra época, llamada postmoderna, lo que prevalece es el arte acerca del arte o, como se ha venido diciendo, el hechizo acerca del arte, y eso señala la ruina autonfaloscópica⁹ del arte, dado que el “arte” que es sobre el arte no arroja nuevas intuiciones, no es creativo, sino que reproduce el arte pasado con un giro irónico acerca del mismo que destruye su importancia y acaba con lo que el arte significa. El apropiacionismo descontextualizador y la restitución recontextualizadora son los métodos básicos de los orbanejas postmodernos. Todo el suplemento textual que caracteriza el trabajo de Duchamp y de sus fieles orbanejas nos invita a sospechar que las cosas no son tan claras como parecen. Si, por cambiar de registro, escuchamos una obra de Bach sabiendo a qué hacían referencia los recursos compositivos que utilizaba en la tradición de su época (por ejemplo, la séptima disminuida descendente como símbolo la caída de Adán) podemos entender la estructura de la obra, quizá incrementar nuestra comprensión de la misma, pero en ningún caso aumentar la experiencia estética que nos produce; todo lo más, puede aumentar nuestra admiración por el compositor y por cómo juega con un lenguaje, pero eso no tiene nada que ver con lo estético. La música serial contemporánea abusa del carácter visual de muchos de los procedimientos que utiliza, como el “juego de espejos”, las formas invertidas, etc., que están hechos

⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005, p. 130.

⁹ Autonfaloscópico: neologismo que significa literalmente “que se mira el ombligo”.

para ser vistos, no para ser oídos, por lo que el oído no capta nada si no es acompañado de la visión y de la reflexión.

En cualquier caso, si la potencia provocadora del hechizo de los orbanejas está únicamente en transgredir no se sabe qué, no deberíamos darle la importancia que habitualmente se asocia con el calificativo arte. Y no deja de ser hasta cierto punto ridículo que en el mismo saco conceptual se metan a Bach y a Maciunas, a Velázquez y a Schneemann, a Rodin y a McGowan. Si no sabemos qué son estas manifestaciones culturales emergentes, llamémosles así, manifestaciones culturales emergentes (u orbanejismos, que es el término más acertado) y reservemos el vocablo arte para otra cosa. Lo que es incomprensible es que en el ámbito de la demarcación científica consideremos –con todos los ámbitos de oscuridad que puedan darse– a unos individuos como científicos y a otros no, aunque haya zonas difusas y vagas en las que no sabemos decidirnos, y que en el arte no exista esta posibilidad de demarcación, pues cualquier sandez puede convertirse en obra de arte.

Es sabido que en la *Crítica del Juicio*, Kant eximió a lo bello del control lingüístico, al permitir que el objeto y el placer que se obtiene al mirarlo estén exentos de la determinación conceptual. Pero esto sólo se aplica a la belleza libre, es decir, a la belleza natural, y no a la dependiente. Aún así, la exención kantiana de la belleza libre del control conceptual (curiosamente, la belleza menos apropiada, al menos en el sistema kantiano, para el arte, pues los ejemplos kantianos del arte de belleza libre son mínimos) fue crucial para el desarrollo de la vanguardia del siglo XIX: la independencia del arte de los imperativos figurativos, sociales, políticos, religiosos, económicos, había de lograrse y mantenerse. No obstante, la independencia del arte fue cosa de pocos, de poco tiempo y con mezcla de muchos errores, pues pronto llegaron los críticos a los que les molestaba tal autonomía artística y quisieron someter de nuevo el arte a la regla de los conceptos, especialmente de los conceptos políticos. Hoy en día hay voces que se han levantado contra esta usurpación de la belleza, al considerar que es una pobre defensa del arte aislarlo y luego convertirlo en un instrumento al servicio de valores espurios. Si el arte no está al servicio de la belleza, ¿por qué ha de estar al servicio de cualquier otro valor? Hegel, en su *Estética*, defiende como un principio básico que la obra de arte no ha de orientarse hacia algo distinto de ella misma, convirtiéndose en un instrumento útil para el logro de una meta extra-artística. Por el contrario, según Hegel, debe afirmarse que el arte está llamado a desvelar la verdad en forma de configuración artística sensible, de modo que lleva su fin último en sí, en esta representación y desvelamiento. Los fines extraartísticos, tales como adoctrinar, purificar, perfeccionar, adquirir dinero, procurarse fama y honores, no atañen a la obra de arte como tal y no determinan el concepto de la misma.

Desde el siglo XVIII al XX, la belleza fue un elemento indisociable de las Bellas Artes, como tal nombre indica. Sin embargo, a partir de principios del siglo XX, la belleza, al menos la belleza intuitiva, desaparece de las artes.

Roger Fry, en alguna de las exposiciones de arte postimpresionista que organizó en la Grafton Gallery de Londres en 1910 y 1912, defendía el nuevo arte afirmando que sería considerado feo hasta que se lo viese como bello, es decir, la educación estética haría que la belleza de la obra saliese a la luz: la obra es bella en sí, pero hay que saber cómo captar esta belleza y para eso pueden ayudarnos los críticos. Pero en muchos casos eso no sucede. Es evidente que determinadas obras que en su momento se vieron como carentes de belleza pudieron ser apreciadas, sin recurso a una educación específica, en un momento posterior, como es el caso de *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky. O a la inversa, obras de pintura tan rupturistas como las de El Bosco –pensemos por ejemplo en *El jardín de las delicias*–, que representan mundos oníricos que no nos son familiares, no requieren de educación estética para que su belleza sea apreciada –aunque sé que esto es discutible–. Ahora bien, lo que Danto denomina “la Vanguardia Intratable”, rompió la conexión existente entre arte y belleza, de manera que se vio que la relación entre ambas realidades no era sustancial. Danto afirma más: “el error sería creer que el valor artístico es lo mismo que la belleza y que la percepción del valor artístico es la percepción estética de la belleza”¹⁰. No obstante, Danto no termina de dar el golpe definitivo a la belleza. Simplemente no se atreve a hacerlo, de ahí que simultáneamente afirme que “la belleza es un atributo demasiado significativo humanamente como para que desaparezca de nuestras vidas (...). Sin embargo, sólo podría volver a ser lo que en arte fue una vez si se produjera una revolución no sólo en el gusto sino en la vida misma. Y eso tendría que empezar por la política. Cuando las mujeres disfruten de igualdad, cuando las razas vivan en paz y armonía, cuando la injusticia haya desaparecido de la faz de la tierra, entonces la clase de arte que la Bienal Whitney presenta a un mundo resentido (...) dejará de hacerse”¹¹. Sin embargo, parece más sensato pensar que en ese mundo perfecto, el arte no tendrá lugar, pues ahí es donde vida y arte se identificarán (al menos si hacemos caso a las representaciones artísticas de la existencia escatológica). Precisamente es ahora, en el momento de desgarrar y de desesperación histórica cuando el arte debe introducir belleza. ¿Acaso es nuestro momento histórico el más injusto de la historia? De ningún modo, pero nunca se ha producido tanta fealdad como en este momento (no creo que la época de Fidias fuese mejor, al menos no para la mayoría de la población). Por otra parte, asumir que ya que la Vanguardia Intratable estableció el axioma de que el arte no debía ser bello, tratar de imponer eso como un dogma –como hacen los orbanejas– no sería más que una forma de falacia genética, es decir, confundir los orígenes de una creencia con su justificación.

¹⁰ Arthur C. DANTO, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 75.

¹¹ *Ibid.*, p. 180.

5. NOVEDAD FRENTE A ORIGINALIDAD

Los orbanejas, con sus obras post-artísticas, carentes de cualquier alusión, simbolismo, analogía, anagogía o como se quiera decir, dan la impresión de participar del espíritu de un tiempo que les impele a progresar, lo cual, además de absurdo en el mundo del arte, puede ser peligroso para el arte mismo, en la medida en que el artista se ve forzado por un deseo de progreso y de originalidad, ante el riesgo de ser considerado pasado de moda. Pero el progreso no se detiene, es decir, lo efímero de cada "hallazgo" sólo nos lleva a otro "hallazgo" efímero que no puede pretender encarnar valores duraderos o significados sólidos. Y a diferencia de la originalidad mal entendida, es decir, como pura diferenciación, la verdadera originalidad consiste en un cierto logro artístico, como, por ejemplo, hallar el modo de solucionar un problema, el desarrollo de una nueva técnica artística, el tratamiento novedoso de un tema común, etc. Schelling hablaba de lo original como aquello cuya posibilidad no puede creerse ni pensarse antes de su realidad. La posibilidad, la potencia, en términos escolásticos, es inefable y sólo desde la actualidad de lo original puede, retroactivamente, pensarse en su posibilidad. Esto es lo que constituye lo original, lo impensable, lo inédito, lo indecible. El caso de Caravaggio es muy ilustrativo a este respecto. Además de desarrollar, desde el punto de vista formal, la técnica del claroscuro, quizá lo más original de su tratamiento de la pintura religiosa es que los personajes retratados son representados como gente normal, como si de sus contemporáneos se tratase, como pertenecientes a su propio ámbito cotidiano, no como seres de un mundo distinto. Véase, por ejemplo, *La llamada de San Mateo*. Pero ni el claroscuro ni el carácter popular de sus personajes es artístico *per se*, es decir nada es artístico en sí: todo puede llegar a serlo según las circunstancias, la ocasión, el contexto y otro sinnúmero de condiciones que pueden convertir una novedad en una vaciedad o algo aparentemente anodino en una genialidad. Por ello, no hay un criterio único que permita diferenciar lo auténtico de lo falso, lo genial de lo banal. En música, una novena de dominante, una cadencia plagal o una escala dórica no son en sí más geniales que una séptima de dominante, una cadencia perfecta o una escala diatónica. Pueden serlo, pero ello depende enteramente del cómo, el dónde y el cuándo. Podrá decirse más alto, pero no más claro que Jankélévitch:

Un genio de la música puede ser un innovador sin ser, propiamente hablando, un inventor. De este modo, quienes esperan "hallazgos" se sentirán decepcionados. (...) La devoradora necesidad de novedades, tan característica de la mentalidad moderna, implica la idea de que el hecho musical es una *cosa*; la música se encontraría, así, en el mismo lugar de cualquier técnica. Y al igual que lo técnico se presta a un perfeccionamiento infinito (cada salón del automóvil o de las innovaciones domésticas aporta mejoras inéditas con respecto al precedente), así el progreso perpetuo debería ser la ley de la música. ¡Siempre más lejos, más rápido, más fuerte! En esta carrera de armamentos cada música, batiendo las marcas de la anterior, se presenta como el último grito de la modernidad. El músico, rechazando a sus predecesores por

caducos y pasados de moda, reivindica la patente de invención. En una época en que la imitación de la “investigación científica” se ha convertido en una costumbre, los compositores se han sentido en el deber de ser ellos mismos “investigadores”, pero, en definitiva, ¿qué investigan? ¿Un acorde desconocido?, ¿una partícula nueva? Damos por seguro que la sed de innovación traduce aquí el declive de la inspiración. Skriabin fue un auténtico investigador porque fue, asimismo, un inspirado. Y, por el contrario, aquellos que no tienen nada que decir atribuyen una importancia exagerada a las novedades del vocabulario¹².

De ahí que la mayor parte de los personajes que se proclaman originales, en realidad no son más que “funciones” del espíritu de su tiempo, normalmente partícipes de los más vulgares aspectos de este espíritu. En palabras de Heidegger, su “ser-con” se convierte en un “se” que proyecta su dictadura:

Gozamos y nos divertimos como *se* goza; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura como *se* ve y *se* juzga; pero también nos apartamos del montón como *se* debe hacer; encontramos “irritante” lo que *se* debe encontrar irritante. El uno, que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), prescribe el modo de ser de la cotidianidad¹³.

Y si este es el lugar del arte en el cosmos, podemos prescindir perfectamente de él.

A pesar de lo que pueda parecer, aunque el mundo de los orbanejas ha experimentado una eclosión en nuestros días, no es un fenómeno de hoy, sino que es de siempre. Ya en 1759 Jean H. S. Formey hacía un análisis que parece escrito ayer. Según Formey, se distingue en la masa a algunas personas que adquieren celebridad y cuyas obras han tenido un éxito que ellos mismos atribuyen sólo a su mérito, a la perfección de sus obras, aunque, a posteriori, se vea que ese éxito es sólo producto del capricho y de circunstancias pasajeras. Estos individuos conspicuos se erigen en legisladores y fuerzan a los demás a seguir los modelos que les han trazado como la fuente del gusto:

El tono imponente que utilizan para hablar y los elogios con los que ignorantes admiradores les atosigan, embaucan a los espíritus vulgares. Jóvenes que entran en la carrera de autores creen que no tienen nada mejor que hacer que llegar a la gloria por un camino que encuentran abierto y así es como puede ocurrir que un hombre pueda dar el tono y la ley en cuanto al *gusto* a su siglo y atribuirse una dictadura bajo la cual todo se doblaba¹⁴.

Curiosamente, Formey insiste en que siempre hay alguien que, actuando como un sujeto racional, por así decir, examina intencionalmente y evalúa las obras y los talentos de los famosos que están de moda y se convence de que

¹² Vladimir Jankélévitch, o.c., p. 168.

¹³ Martin HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, § 27.

¹⁴ Jean H. S. FORMEY, “Análisis de la noción de gusto”, en Yves-Marie ANDRÉ, *Ensayo sobre lo bello*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, p. 122.

hay más ilusión y prestigio en sus hechos que valor real. Aquellos supuestos artistas estropean el gusto en lugar de perfeccionarlo, carecen de una teoría, no han estudiado las reglas ni los principios y un loco orgullo es el que les persuade de que están por encima de reglas y principios. “Algunas veces uno se sorprende de que tanta ignorancia pueda acompañar tanta presunción; pero este fenómeno, por haberse hecho tan común, deja de sorprender”¹⁵. Lo que no deja de sorprender es que esto haya sido escrito en el siglo XVIII, cuando contemporáneamente se favorece la creencia de que todo lo que uno tiene que tener para ser artista es tener un concepto que llevar a la práctica. De ahí a considerar que todo el mundo puede convertirse en un artista serio sólo hay un paso, porque ya no existen criterios para determinar la seriedad en el arte. O más aún, no hace falta ser artista para hacer arte y ni siquiera hacer arte para ser artista. ¿No es una cierta contradicción esto? ¿No se define el artista por hacer arte?

Sucede que en el post-arte el tema queda sin transformar estéticamente, es decir, carece de una forma satisfactoria. La forma es mínima, mientras que el tema es máximo, quedando así una obra de arte estéticamente desequilibrada. En cierto sentido, el tema es la forma del post-arte, pues se considera, al menos tácitamente, que el darle alguna forma (como tal forma) es un modo de falsificación. El tema debe hablar por sí mismo. No hay intuición creativa aplicada al tema. Pero, al mismo tiempo, todo el hechizo de los orbanejas se apoya sobre la premisa de que el artista “quiere decir” algo, y ese “quiero decir” es lo que constituye su obra de arte. La respuesta del intérprete sensato debería ser que le importa un rábano lo que quiera decir, pues lo dicho de hecho (la obra post-artística) es, la mayor parte de las veces, nada. Y cuando digo nada no me refiero a la nada metafísica, que eso sí que sería algo, y algo digno del arte, sino que nada es nada¹⁶. Por eso, cabe afirmar que acudir sin más a la intención del autor para la interpretación de una obra de arte es, cuando menos, muy problemático, de manera que las declaraciones de los artistas cuando nos informan de lo que pretendían hacer no son, ni de lejos, lo más relevante al acercarse a la obra –y esta tesis está magníficamente expuesta por Woody Allen en su película *Un final made in Hollywood* (2002)–. Al contrario, hay que defender la autonomía significativa de la obra. Es la obra la que debe dar razón de sí misma, no las supuestas intenciones, realizadas o no, del autor; es la obra lo que merece ser interpretado, ser formado de

¹⁵ Ibid., p. 123.

¹⁶ En *De aeternitate mundi* (n. 7) Tomás de Aquino afirma que dado que la criatura no tiene el ser por sí misma sino que le es dado, considerada en sí misma la criatura es nada, de modo que le es más propia la nada que el ser, pues, como ya había afirmado Aristóteles, si no existe una actualidad pura nada llega a ser lo que es (*Metaph.* XII, 6, 1071b 24ss.). La intuición tomista de que a lo existente le corresponde más la nada que el ser no deja de ser de una enorme utilidad para comprender la deriva de parte del arte contemporáneo (no del orbanejismo) hacia la nada constitutiva, algo semejante al silencio del que habla Susan Sontag en *La estética del silencio*. Obviamente, esta nada y la nada de los orbanejas no tienen nada que ver. Véase mi “Tomás de Aquino y el arte de la nada”, en *Angelicum* 83 (2006) 631-641.

nuevo, y no otra cosa. Por eso, las poéticas de los artistas son decepcionantes en la mayor parte de los casos. Sus mensajes, testamentos, sus profesiones de fe en los que desarrollan la teoría de su creación suelen ser insoportables, en comparación con sus obras, con sus hechos. Así dice Jankélévitch: “;no leáis lo que profesan, escuchad lo que componen! (...) No leáis lo que dice el Tolstoy predicador, sino lo que escribe el Tolstoy novelista”¹⁷.

Cuanto más conceptual se vuelve el arte, más riesgo corre de dejar de ser arte y caer en el orbanejismo. Lo mismo sucede a medida que el arte se va haciendo más experimental (el experimento no es sin más arte, como ya se ha dicho) y se valoran las innovaciones de acuerdo con el grado de cambio y menos de acuerdo con otros criterios intrínsecos al arte. El talento juvenil se convierte en el máximo bien; la experimentación, la vanguardia, la revolución y la provocación se convierten en las consignas. Tal es el caso de los habituales concurrentes a los premios Turner, frente a los que la crítica se inhibe por miedo a juzgar mal lo nuevo y a ser marginada por el progreso.

De un artista creador se espera algo más que una demostración de “independencia transgresora” (entre otras cosas porque transgresión y sandez se confunden en muchas ocasiones, hay una especie de pendiente resbaladiza, en la que los límites se vuelven difusos, cuando no basculan claramente hacia la estulticia). No basta con romper normas o tabúes para convertirse en un adalid de la resistencia al sistema, intelectualizando la tontería como una forma de crítica social. Estar sin más *en contra de* (lo que sea: el poder, la tradición, las convenciones sociales y culturales, etc.) no basta para hacer arte. De igual modo, se renuncie al arte metafísico o se siga haciendo arte metafísico, no cabe decir que la intuición oscura de lo inefable, sea esto Dios, el mundo, la voluntad, el ser, el nouméno o lo que sea, puede ser reducida a un montón de basura apilada o a una bañera encadenada a un árbol, que habitualmente, gracias al sentido común de los operarios de limpieza, acaban en la basura, como ya se ha comentado, a pesar de su pretendido carácter de obras de arte.

6. EL DESDÉN POR EL PÚBLICO

Una de las estrategias que manejan los orbanejas para defender su genio y blindar sus creaciones contra cualquier crítica es la acusación de incompetencia por parte del público. Evidentemente, se requiere una competencia para ver obras de arte, del mismo modo que se requiere una competencia para entender un teorema matemático. La diferencia es que la competencia requerida para entender el teorema es adquirible por cualquiera con la capacidad suficiente para entender unas estructuras matemáticas públicamente demostrables, mientras que el post-arte, en muchas ocasiones bajo un velo de esoterismo elitista, se oculta en la no publicidad y en la privacidad del lenguaje del

¹⁷ Vladimir JANKÉLÉVITCH, o.c., p. 132.

artista. R. Krauss es de esta opinión, a saber, que el yo del artista, sus experiencias e intuiciones, que son privados y accesibles sólo para él, son expresados a los demás a través del gesto artístico, un mecanismo expresivo que no es lingüístico. Sin embargo, Nietzsche, muy certeramente, afirmaba que el artista quiere ante todo comunicarse y que un artista “para sí mismo” es una contradicción. Igualmente, Wittgenstein defendió que el lenguaje privado no es distinto de ningún lenguaje: no puede haber un lenguaje privado en la medida en que uno no puede darse a sí mismo una definición ostensiva. En el párrafo 243 de las *Investigaciones filosóficas* nos dice que “las palabras de este lenguaje [privado] deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede, por tanto entender este lenguaje”, y sólo el creador de ese lenguaje parece entenderlo. De este modo, o bien el arte no tiene nada que ver con el lenguaje, o, en el caso de que tenga alguna capacidad comunicativa (y esto lo defienden a capa y espada todos los orbanejas, pues el fundamento de su hechizo radica, precisamente, en comunicar algo) deben hacerse públicos los criterios artísticos, sometibles a un debate intersubjetivo, o estamos ante una basura (pseudo-conceptual).

Así pues, si aceptamos esta tesis de los post-artistas, a saber, que el arte tiene una capacidad comunicativa, entonces ha de poder ser analizado con todos los instrumentos lingüísticos, semióticos y hermenéuticos con los que se estudia la comunicación. Y en este sentido, puede negarse, sin más, que el lenguaje del “genio” tenga algún privilegio sobre el resto de los lenguajes. No hay que confundir originalidad con idiocia. El artista, como cualquier otro, sólo puede conocerse (en la línea de Collingwood) o expresar lo que siente (en la línea de Tolstoy, Langer, etc.) por su pertenencia a un lenguaje que nunca es su posesión personal. Como afirmaba Merleau-Ponty, cada quien toma prestado su yo de los otros. Sólo en el diálogo que mantiene con los otros puede el artista llegar a significar algo. Los sentimientos de un artista, de un compositor, de un autor son suyos, son privativos. Pero los ámbitos que instauran pueden ser compartidos y asumidos por los otros. “El artista moderno –dice Berger– inventa el contenido de su obra en el intento de expresar su propio yo único. No sorprende que antes (antes cuanto más radicalmente moderno sea) o después encuentre el espectro de la esterilidad: el yo puro está vacío, adquiere un contenido sólo cuando entra en contacto con algo otro que sí mismo”¹⁸. Bien es cierto que en el mundo de los orbanejas sus hechizos atemorizan y dominan al espectador, al presentarse como un simulacro del yo superior e impenetrable del “artista”. El espectador sólo puede reconocer su inferioridad y su ignorancia, lo cual es, en parte cierto, porque los orbanejas se mueven en un territorio no carente de reglas, sino al que ellos mismos imponen sus reglas, sin posibilidad de discusión intersubjetiva de las mismas. Una dictadura como cualquier otra. Pero hay un territorio en el que

¹⁸ Karol BERGER, *A Theory of Art*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000, p. 160.

los orbanejas no pueden ser superiores, y por eso abominan de él: el territorio de la belleza.

De este modo, cabe decir que los post-artistas son antikantianos, por muchas razones –aunque no lo sepan ni les importe–. Y hay un grupúsculo de los mismos que se manifiesta así de modo virulento: “los artistas de lo repugnante”. Para Kant, la única cualidad irredimiblemente antiestética era la repugnancia, tal como nos dice en la *Crítica del Juicio*: “Lo que provoca asco no puede representarse de acuerdo con la naturaleza sin destruir toda satisfacción estética” (CJ 48). Algo parecido había afirmado en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime*, refiriéndose a lo repugnante como totalmente opuesto a lo bello. La idea kantiana es que el arte debe producir placer, el placer que provoca la contemplación de lo bello, pero lo repugnante no puede producir placer en los espectadores. Y, sin embargo, la categoría de lo asqueroso se ha convertido en tema recurrente de la práctica post-artística. El arte siempre ha representado cosas desagradables, pero por su propia capacidad transfiguradora éstas dejaban de serlo. El mismo Adorno afirma esto: “el momento de lo feo queda espiritualizado precisamente por la fuerza que tiene el arte de acoger dentro sí lo que le es contrario, sin renunciar por ello a ese impulso originario; o mejor, transformando ese impulso en fuerzas de acogimiento”¹⁹. Evidentemente, lo asqueroso es una realidad de nuestro ser-en-el-mundo, pero el arte inaugura ámbitos en los que vivir. Nadie querría vivir en un mundo repugnante, que su entorno vital fuese inmundo.

Es posible que en la teoría que subyace a este movimiento neodecadente y post-artístico haya un rechazo a una cultura que enmascara lo repugnante, como cualquier crítico podría colegir. Pero ¿acaso lo repugnante es digno de ser resaltado? Danto opina que la obra de un autor (McCarthy) ejemplifica que no es tarea de los artistas hacer cosas bellas para una sociedad inmoral. En la Bienal Whitney de 1993, Sue Williams presentó una instalación sobre la discriminación de las mujeres (ojo a la importancia que tiene el sobre qué, el *aboutness* de Danto) que consistía en una piscina de vómitos (por suerte, de plástico) que *encarnaba* la opinión de la autora sobre los hombres como opresores sexuales. ¿Significa eso que su tarea como artista es hacer cosas repugnantes? ¿Es el asco inducido un signo de la excelencia artística? ¿Lo es el mensaje encarnado en los vómitos que repugnan? Quizá entonces los artistas, convertidos en orbanejas, estén de sobra, porque es difícil creer que esa sea la función propia del arte. Umberto Eco, hablando del *Marat* de Jaques-Louis David, afirma que “la virtud estoica del revolucionario asesinado hace de la belleza de sus miembros el vehículo para reafirmar la fe en los valores de la Razón y la Revolución”²⁰. La ruina es ruina, pero ello no implica que el arte no pueda hacerla bella. Es más, atendiendo a razones menos elevadas y de menos trasfondo “filosófico”, Robert Hughes sugiere que parte de la degene-

¹⁹ T. W. ADORNO, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 72.

²⁰ Umberto ECO, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, pp. 249-250.

ración del arte moderno, que busca lo grotesco por lo grotesco viene de la mano de la obsesión con los caprichos de la moda, del comercio y de la autopromoción artística²¹.

De modo semejante, en el ámbito de la música, esta tendencia a la indiferenciación, en forma conceptual, del arte y del no-arte (u orbanejismo), conduce a la no distinción entre sonido y ruido practicada por la música de vanguardia, que lleva a su extremo el postulado de no distinguir entre el arte y la vida, lo que conduce a un callejón sin salida, es decir, a equiparar a Bach con el ruido del tráfico cotidiano, tratando de borrar las fronteras de un supuesto elitismo que separaba a Bach del pueblo para reemplazarlo por otro elitismo, ahora sí, insoportable. Pretender convencer a la gente de que el advenimiento de determinado tipo de arte es un proceso histórico necesario, la encarnación de un determinado espíritu del tiempo, es falaz. Pues si el arte que necesariamente nos toca en nuestra época, a saber, el post-arte u orbanejismo, es algo tan carente de todo, me solidarizo sin pensarlo dos veces con Kaprow, para quien el módulo lunar que llevó a los astronautas a la Luna es superior a todos los esfuerzos de la escultura contemporánea, el intercambio verbal entre el centro de control espacial de Houston y los astronautas del Apolo XI es mejor que la poesía contemporánea, cualquier documental antropológico es mejor que el cine *underground*, el movimiento casi de trance de los compradores de un supermercado es más rico que cualquier cosa hecha en la danza contemporánea, etc. En fin, “el no arte es más arte que el arte del Arte”²².

Para ir concluyendo. Vuelvo a lo estético y no me cansaré de insistir en ello. Durante los últimos treinta años, la belleza de la obra de arte se ha considerado secundaria con respecto a las funciones ideológicas de la obra en torno a cuestiones de clase, poder, género y política. Daba la impresión de que el amor a la belleza era una evasión o un escapismo de los problemas de la realidad social, o, en el peor de los casos, un modo de reforzar el status de los ricos y poderosos, correlación difícil de entender, si la belleza es patrimonio universal. Por eso, muchos artistas se han sentido presionados a elegir entre el placer estético y el compromiso político. Elegir lo estético equivalía sin más a ser tachado de reaccionario, de modo que, en la práctica no había elección en absoluto. Sin embargo, esta visión, por suerte, está contemporáneamente en entredicho.

En todo caso, el momento creativo y el coraje parecen haberse perdido entre los orbanejas y esa es la razón de que buena parte del post-arte, incluidas sus *performances*, sea un post-arte de apropiación. Es más fácil repetir el pasado (lo que no implica necesariamente comprenderlo) que hacer algo con una presencia propia. No hay recetas para fascinar, para encantar por el arte,

²¹ Cf. Robert HUGUES, “Art and Money”, en Robert HUGHES, *Nothing if not Critical*, London, Collins Harvill, 1990, pp. 387-404.

²² Allan KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 97-98.

pero sí las hay para hacer filtros y hechizos. Si con Cervantes empezamos, con el cervantino *Retablo de las Maravillas* terminaremos:

Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado *Retablo de las maravillas*; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.

Cambemos de siglo y poco más. O vemos lo que lo los orbanejas dicen que hay que ver, sentimos lo que nos dicen que hay que sentir y creemos lo que nos dicen que hay que creer, o se nos excluirá de su exclusivo mundo de desaguisados. Y, o yo no sé nada de caballerías, o en esta historia hay más asnos que corceles y alazanes.