

EL ARTE EN EL CAMBIO SOCIAL: SU ACTUAL IMPORTANCIA

Por Luis Gallardo Vera

INTRODUCCIÓN

En la sociedad postindustrial, propia del capitalismo multinacional, siguiendo a Ernst Mandel¹, el discurso de cambio del orden social, fundado en la razón clásica y moderna, no tiene poder de convicción. Las leyes económicas del capital que, en sus estadios anteriores, permitían prever la condición objetiva para asumir por parte de la clase obrera el discurso de la revolución, adolecen de la ausencia de una base empírica². Las crisis por superproducción invitaban a una toma de conciencia por parte de la clase obrera, que, activada por el hambre, el abrigo, y el refugio, instintivamente, se percataba de la negación inherente al sistema capitalista. Mas, en la actualidad, la negación negadora del orden establecido no recibirá su impulso de los avatares del propio sistema³. Los nuevos modos de alienación invaden el terreno de lo conativo, desde la certeza de la existencia física, e intrometen en el individuo complejos mecanismos de la emoción. El sistema social pertrecha, de este modo, un aumento de la intensidad afectiva de la alienación.

Ante esta situación, el discurso revolucionario no tiene otra opción, si pretende un resultado en la *praxis*, que la de innovar en sus formas. El arte, aparece entonces, como la envoltura a adoptar por el discurso de la revolución.

ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE

La obra de arte es resultado del *pathos* que se ensalza como vía de aprehensión de lo real en su modo más puro y originario. La conformación de la obra de arte encuentra así su *locus* en el decurso de la emoción prerreflexiva que anima al creador como canto de lo más íntimo de lo real. La ontología como conocimiento del ser del ente -del ente en cuanto ente, de acuerdo con el acervo aristotélico- es, de este modo, ante todo, un fenómeno estético.

En la investigación del carácter ontológico de la obra de arte debe partirse de unos principios que, aquí, a modo de axiomas, permitirán hilvanar el *serium* de proposiciones estéticas. En este caso, mi *petitii principii* apunta a la validez que otorgo a la metafísica heideggeriana, metafísica que sitúa al sujeto humano inserto en una corriente experiencial de sentido, en el que

¹ Mandel, E.; *El capitalismo tardío*, Era, México, 1972.

² Habermas, J., *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1975.

³ Marcuse, H.; *El hombre unidimensional*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985. Marcuse, H.; *Un ensayo sobre la metodología de la revolución*, *El viejo topo*, 41, 1980, p. 9. Sabiote, D.; *El problema del humanismo en E. Fromm y H. Marcuse*, Publicaciones Universidad pontificia de Salamanca, Salamanca, 1987, p. 215.

los entes significan en su correlación con el sujeto⁴. El ente, es conocido por el sujeto, y apropiado a su *praxis*, por medio de la percepción de su imagen. En este contexto, la obra de arte posee la facultad de incidir en el *modus essenti* cotidiano del ente. Gadamer infirió la idea de que “el modo de ser de la obra de arte es la representación”, siendo en la obra de arte en donde “la imagen reflejada es el ente mismo el que aparece en la imagen”, “cuando se representa así, esto deja de ser un proceso accidental para pasar a pertenecer a su propio ser”⁵. La obra de arte procura, por tanto, al ente un “incremento de ser”. “La imagen originaria sólo se convierte en imagen desde el cuadro, y sin embargo el cuadro (la obra de arte) no es más que la manifestación de la imagen originaria”⁶.

La esencia de la obra de arte como acicate del ser del ente es referida, así, al ámbito cognitivo, mas esta posición necesita el complemento de una aclaración de la obra de arte, como experiencia en sí, que dé cuenta de sus propiedades no cognitivas. En este sentido la obra de arte es, con palabras de García Bacca, una “reviviscencia: volver a vivir algo en su género y especie misma de vida primigenia, sólo que reconcentrado, reducido a su esencia, en extracto”⁷. La inspiración es lo vivido, su modo de expresión es lo *que se vive*, en un suceso, en contraposición al del discurso reflexivo, de objetivación interna. La obra de arte es, en términos ontológicos, explosiva.

CRITERIOS DE VALIDEZ DEL JUICIO ARTÍSTICO

El hecho de que los contenidos impresos en la obra de arte sean emociones determina que sus criterios de valor no puedan ser de índole propositivo. La obra de arte en tanto experiencia, sólo es medible con los cánones del placer y el dolor.

El placer estético, como ha mentado asimismo Gadamer, es una consecuencia del conocimiento⁸, en el placer el conocimiento es, por ende, corroborado. El placer, entendido en su amplio espectro, es erótico, con puntos erógenos disipados por el organismo, y no se reduce al placer de lo físico sino que el estado emotivo abarca a lo eidético⁹. El placer que proviene de la obra de arte consiste, entonces, en un *totuum revolutum* del cuerpo que se estremece en el orgasmo del contacto verdadero con lo real. El arte, según Nietzsche, constituye un aliciente de la vida¹⁰. La obra de arte buena sería aquella que inyecta placer a la vida. Wellmer ha hablado del valor de la obra de arte *qua* un “saber hacer (...) una capacidad de hablar, juzgar, sentir o percibir más que al resultado de un saber

⁴ Heidegger, M.; *Ser y tiempo*, Ediciones Universidad, Santiago, 1997; Kant y el problema de la metafísica, F.C.E., Madrid, 1986.

⁵ Gadamer, H. G.; *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 186-187.

⁶ *Ibid.*, pp. 189, 191.

⁷ Heidegger, M.; *Holderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 53.

⁸ Gadamer, H. G.; *op. cit.*; p. 156.

⁹ Marcuse; H.; *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 191, 196.

¹⁰ Nietzsche, F.; *Obras completas (tomo II)*, Aguilar, Madrid, p. 310.

cognitivo”¹¹. Empero, una posición como ésta, que sólo se percata de la forma de la experiencia artística, supone un peligro para el principio del placer, y está a un paso de una apología del dolor. El placer es el enlace de la estética con la ética. Es más, la noción de la vida, en su conversión en obra de arte, anuda la ética y la estética en torno al unicornio de lo real que cabalga en pos de una misma meta. En este sentido se inscribe el aserto nietzscheano que versa que “sólo como *fenómeno estético* están justificados la existencia y el mundo”, “el genio (...) es sujeto y objeto, poeta, actor y espectador”¹². En esta visión, lo que opera de un modo oculto es una noción normativa de lo real. Los estados de cosas, los entes, muestran por tanto su ser en la emoción hedonista que invade al sujeto. La dicotomía entre los hechos y los ideales es abolida. Lo real no es, y en base a su esencia es evaluado¹³, sino que la realidad es un bien que el genio concede a los entes con los que se topa.

Rudolf Rocker asumió como criterio de valor para la obra de arte el que se gestara en una sociedad donde lo político no existiera más que como relación directa entre los ciudadanos¹⁴. El poder estaría conglomerado, sin centro, formando parte de cada individuo. Pero se trata de un criterio que prescinde de la obra de arte tomada en sí misma, que tan sólo atiende a su origen social. De ahí que, el alemán afirme que “poder y cultura (...) son contradicciones insuperables”¹⁵. Rocker, en una confusión del principio por el efecto, define al arte desde su causa social sin elucidarlo desde su sensación. Esto explica que no valore con precisión los grupos de vanguardia que actuaron durante el siglo XX y que invirtieron los supuestos que parieron todo el arte precedente¹⁶. “Cada artista (articula Rocker) es (...) un miembro de una gran unidad cultural, la cual, según sus designios personales, determina sus creaciones”¹⁷. Sin embargo, en el entramado social, lo contingente es un elemento autónomo de las leyes sociales, que permite estilos subversivos.

OBRA DE ARTE, COMUNICACIÓN Y EMANCIPACIÓN

La obra de arte es un *locus* de comunicación *sui generis*. En el pensar de Heidegger, el hombre dispone de la palabra “para departir y compartir sus experiencias, decisiones y sentimientos (...) y únicamente donde haya Palabra habrá mundo”¹⁸. En este sentido decía el filósofo que “el Ser del hombre se funda en la Palabra, (...) el diálogo y su unidad soporta su

¹¹ Wellmer, A.; *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, Visor, Madrid, 1993, p. 35.

¹² Nietzsche, F.; *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 66-67.

¹³ Vid. Platón; *República*, Bernat Metge, Barcelona, 1992. Heidegger, M.; *Carta del Humanismo*, Alianza, Madrid, 2000.

¹⁴ Rocker, R.; *Nacionalismo y cultura*, Piqueta, Madrid, 1977, pp. 94-95.

¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶ *Ibid.*, p. 662.

¹⁷ *Ibid.*, p. 661.

¹⁸ Heidegger, M.; *Holderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 24-25.

realidad de verdad"¹⁹. La obra de arte es el modo de comunicación del ser *par excellence*, en tanto que sus contenidos son los propios del ser en su *aletheia*. Este flujo de experiencia, este mar de vida, torrente ácido de verdad, perpetrada que, la obra de arte siente sus cimientos "en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta"²⁰. Mas qué es, con rigor, lo que acontece en la experiencia artística, qué es lo que mueve o libera la obra de arte. En opinión de Marcuse, la obra de arte se introyecta en el último reducto en donde se deposita la represión, en el inconsciente²¹. La obra de arte así, por medio de la fantasía, elimina los lazos opresivos de los instintos, que los mantienen en *adequatio* con el principio de realidad consolidado. La obra de arte, de este modo, atraviesa las barreras del Superyo, para emancipar al Ello. En este sentido Breton elevaba el arte surrealista al podio de ser el incentivo de la imaginación, ámbito donde opera el Ello. Los surrealistas, fieles a la 11ª tesis de Marx sobre Feuerbach, abogaban por cambiar la mente, mediante el arte, previamente al momento en el que el proletariado conquistara los medios de producción²².

El surrealismo nacía inspirado por el minúsculo papel que el marxismo había dado a la superestructura social en el *continuum* histórico e, *in concreto*, en el cambio revolucionario. Los situacionistas, del mismo modo, a fines de los 60, estipularon que "el cambio necesario de la infraestructura puede ser retrasado por los errores de la superestructura"²³. Los situacionistas se basaron en la idea de que el hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, que provocan la cultura, entendida como un marco estético, emotivo, y de hábitos que estimulan al sujeto modelándolo al *statu quo*. La teoría del arte emergía con el *leitmotiv* de construir ambientes que actuaran culturalmente en el sujeto, preparándolo para la revolución.

El arte anarquista aparece, desde el punto de vista estético y revolucionario, como el arte más acorde con los principios que dan cuenta de la obra de arte. En la revista El Productor se confería a la obra de arte la propiedad de "hablar a nuestra imaginación, obrar sobre nuestros sentidos, con una elocuencia, con una lógica superior a la del libro"²⁴. Una lógica que encauzaba su destino en el hito de formar rebeldes.

Para Guyau, pensador acogido por los anarquistas, el arte poseía la misión de dotar de vitalidad a la vida, la belleza lograba, entonces, su *summum* en la irradiación vital²⁵. Cumba sostenía el distingo entre el arte oficial, portavoz del Estado, "manifestación llorona y deprimente" y el arte del futuro que se nutre de "la alegría de la vida (...) con sus tiránicas luchas y

¹⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁰ Gadamer, H. G.; *op. cit.*, p. 145.

²¹ Marcuse, H.; *op. cit.*, pp. 139-140.

²² De Micheli, M.; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 174-179. Breton, A.; *Manifiestos del Surrealismo*, Labor, Barcelona, 1995, pp. 297-308.

²³ Debord, G.; *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, www.sindominio.net/ash/informe/htm, p.10.

²⁴ Litvuak, L.; *Arte, literatura y vida cultural en el anarquismo español (1880.1913)*, F.A.L., Madrid, 2001, p. 306.

²⁵ *Ibid.*, p. 318.

hermosos triunfos”²⁶. Y, en la misma línea, Urales proclamaba el fin de las obras de arte “severas, tristes, místicas (...) ahora las artes sólo deben recordar la vida, la risa y el placer”²⁷. Los estetas ácratas tenían claro la emoción que debía resultar la experiencia artística; en palabras de Cunillera, la obra de arte buena tendería a “fomentar la alegría de vivir, a engrandecer e integrar la vida, a hacerla más intensa e impetuosa”²⁸.

Debido a que la creación *per se* es inocua, y presupone, perpetuamente, una relación con un contenido, el innovar, no posee una calidad sino es en base al potencial emancipador que debe contener. El arte, en este sentido, para ser auténtico, ha de ser la pistola que de la salida hacia la liberación.

EL LENGUAJE EXPERIENCIAL

El lenguaje emotivo de la obra de arte se contrapone al lenguaje propio del intelecto. Esta oposición fue captada por Derrida, para quien toda la cultura de Occidente está presa de los supuestos del movimiento racionalista, en su desprecio de la categoría de experiencia, valorando *in extremis* al acto intelectual. El distingo entre lo sensible y lo inteligible no tiene *raison d'être* en el *corpus* derridiano, que rebasa esta distinción. El signo aparece así como significante que implica significado, por una relación de cadena en la estructura del lenguaje. Mas Derrida diluye el significante en la huella, y con ello evapora los aspectos cognitivos del significante²⁹. Lo sensible es *ipso facto* inteligible, que se patentiza al modo de un sonido interior³⁰ donde queda impresa la lógica del principio del placer como semántica de los entes. Derrida se embauca al no poner en el mismo nivel los opuestos que limitan la cultura de Occidente en una evidente *fuga mundi*.

Con esta acepción el sentido y lo referente, lo formal y lo material, se enhebran con resina de mora. El nivel ontológico del ente depende de su *modus* de presentación estético. Y el mismo acto intelectual de la proposición es inerte si no considera a lo estético como el río de amianto por el que nada. El acto intelectual es necesario en la medida en que supone un modo de orientación en el mundo, inexcusable. Un pensar libidinoso que asegure la presencia de elementos estéticos en los actos intelectivos, incidirá en que la apertura *via ratio* al ente invada al sujeto *qua* experiencia estética.

La obra de arte es el medio para despertar en el espectador su instinto creativo, a fin de que sea aplicado al ámbito de la vida. El espectador, como el artista, se expresa en su sentir. Lo que el espectador consigue en la percepción del arte es un cultivo emotivo que conecta con su *praxis* vital. Una forma de comunicación del ser del ente en donde la expresión acontece de un modo nítido es el lenguaje no verbal, en donde el gesto aparece como la entidad de significado. La mirada de los amantes, por ejemplo, concentra, cohesionan, un cúmulo de lo inefable. En este sentido, la

²⁶ *Ibid.* p. 321.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, *supra*.

²⁹ Derrida, J.; *Posiciones*, Pretextos, Valencia, 1977, pp. 51-131.

³⁰ Kandinski, W.; *De lo espiritual en el arte*, Barnal-Labor, Barcelona, 1986, p. 56.

función que posee el galanteo supera la meta de la cópula, como Flora Davis indicó³¹, por lo que la seducción posee un componente ontológico y artístico.

EL DECLIVE DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

La intermitencia histórica de lo bello y lo feo aconteció en base a la relación del arte con el concepto, en la línea de Hegel. El arte, liberado de la razón, por la estética kantiana, logró codificar el concepto en términos de la emoción. La abstracción innovó el idioma del arte, pero, en su infraestúpida competición por los significantes estéticos declinó en mera forma, técnica, en desdén de su contenido emotivo. De este modo se instauró el posmodernismo -en su sentido estético- como "resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista (...), que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta"³². Una de las propiedades patentes de la involución del posmodernismo es que "sus propios rasgos ofensivos (...) no escandalizan (...), se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental"³³. "La producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (...) asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y a la experimentación estética"³⁴. "La destrucción de los sonidos internos (...), la dispersión de las fuerzas del artista en el vacío es arte por el arte"³⁵, sentó Kandinski. El deseo por lo técnico, propia del tipo psicológico occidental, envuelve asimismo el ámbito del arte. En el hombre cibernético "los sentimientos se achatan y a veces se reemplazan por el sentimentalismo (...). El mundo se convierte en una suma de artefactos sin vida (...). No tiene plan ni fin en la vida sino hacer lo que la lógica de la técnica le impone hacer"³⁶. "Sus símbolos son (...) máquinas limpias y brillantes. (...) Su modo de ver el mundo (...) es intelectual. (...) Esta orientación "monocerebral" (...) es común a una vasta parte de la población: trabajadores de oficina, agentes vendedores, ingenieros, médicos, gerentes y en especial muchos intelectuales y artistas"³⁷. Esto supone límites pertrechos para la experiencia del arte, en donde el espectador se ve rebotado en la obra, incitando su carácter mecánico. El espejo ocupa el sitio del juego en la experiencia estética de la obra.

Del arte contemporáneo, es pertinente decir, *mutatis mutandis*, lo que Sánchez Noriega opina de las "imágenes sin referente" propias de la estética posmoderna. "El contenido de la imagen (...) es nulo. (...) Proceso

³¹ Davis, F.; *La comunicación no verbal*, Alianza, Madrid, 1991, p. 37.

³² Jameson, F.; *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 17.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁵ Kandinski, W.; *op. cit.*, pp. 24-25.

³⁶ Fromm, E.; *Anatomía de la destructividad humana*, Siglo XXI, Madrid, 1987, p. 348.

³⁷ *Ibid.*, pp. 348- 349.

por el cual el significante sustituye al significado, o mejor, deviene significado. (...) Se trata de otorgar un plus de valor a la forma estética desprovista de todo contenido³⁸. El arte así, inserto en la institución como valor de mercado y componente cultural, es cosificado en la forma de significante emotivamente inocuo.

AFORISMO DEL CREADOR

El arte es la *natura naturans* del ser en la experiencia súbita de su patencia
 el arte es la inversión de la vacuidad del concepto, la representación
 [explosiva de la vida

del ser aliciente

el arte acaricia la voluptuosidad del ser *in vivo*
 el arte verdadero es el orgasmo de la experiencia de la *veritas*
 es el declive de la vida hacia el *summum* de su apogeo matutino
 el arte es el *modus vivendi* del creador cuando éste se libera de las
 [cadenas de la decadencia

Cuando toma en sus manos las riendas de su destino fatuo y lo convierte
 [en esencia

del artista nace el brote azul de hierbabuena que aumenta el erotismo de la
 [esencia

el creador es el madroño que cose la esencia que bascula la minuciosidad
 [de las cosas leves pero
 [intensas

el creador ahonda lo existente, lo duplica en suspiros de velas
 que penetran las manos de la vida que emana en su agonía rebasante

Por boca del artista habla lo inmediato
 por su boca afloran las séforas del ocaso matutino que se realiza pleno en
 [la validez de lo infinito

el ápice que moldea el artista cuando crea.

Luis Gallardo Vera (*El Puerto de Santa María, España, 1977*)

Es licenciado en filosofía por la Universidad de Granada. Vive en su pueblo natal y prepara las oposiciones al cuerpo de profesores de enseñanza secundaria.

³⁸ Sánchez Noriega, J. L.; *Comunicación, poder y cultura*, Nossa y Jara, Madrid, 1998, p. 97.