

ARTISTAS, EXPOSITORES Y CRÍTICOS

Ben-Ami Scharfstein

RÉSUMÉ

Ce que nous considérons comme «notre art» n'est pas seulement accompli par les seuls artistes mais aussi par des théoriciens au sens le plus large, dont le rôle est attesté lors des innombrables circonstances créatrices qui réunirent les artistes, les historiens d'art et les critiques. L'éventail problématique ici déployé éveille de manière rafraîchissante l'ensemble de nos perplexités esthétiques, perplexités que rencontre aussi bien le simple amateur d'art contemporain que l'esthéticien confirmé.

Supongamos que nuestro propósito sea el de comprender el arte contemporáneo y que, para comprenderlo, hacemos cuanto es posible para olvidar todos nuestros prejuicios. ¿Qué es lo que, entonces, vemos? Ante todo, un gran caleidoscopio de obras de arte de toda clase. No domina ningún estilo o grupo coherente de estilos. En la crítica de arte encontramos algo así como un coro de pájaros en la alborada -todos juntos, los críticos producen un sonido ruidoso y penetrante; pero si usted escucha con cuidado, oirá que el sonido está compuesto de un gran número de voces discordantes-. Claro que hay teorías del arte, pero causan poca impresión. Por ejemplo, en la tradición del arte occidental, desde la Edad Media en adelante, las teorías, ya sean conservadoras o radicales, parecen muy incompletas o escasamente relevantes. Aun cuando los desconstruccionistas han declarado que la intención del artista al crear la obra de arte es irrelevante para el espectador, tal vez por ahora la ideología de la desconstrucción es irrelevante para todos. Ahora podemos, si queremos, aceptar u olvidar a los artistas y críticos que han dado importancia al significado social del arte. Y podemos aceptar u olvidar la queja de que el

* Traducción: Heriberto Santacruz I., Departamento de Filosofía - Universidad de Caldas.

arte refuerza la opresión social y que todas las instituciones públicas, incluyendo los museos, son opresivas. Tal vez la crítica cuasi-marxista apadrinada por Foucault esté ahora moribunda. Tal vez ahora todo en arte, en crítica de arte y en filosofía del arte es posiblemente bueno o posiblemente malo, tal como cada uno de nosotros prefiera. Al menos por ahora, cada uno de nosotros puede ser libre de preferir casi cualquier cosa en absoluto, y a pesar de eso, continuar siendo más o menos respetable¹.

En el pasado también había razones para estar perplejos. Sin embargo, -para bien o para mal- en casi todas las épocas y en casi cada ocasión había mucho menos para tratar de resolver que ahora. Los significados estaban más claramente regulados por convenciones y simbolismos bien conocidos. En cualquier parte del sudeste de Asia, Buda era conocido por los mismos episodios de su vida, por las mismas posiciones de su cuerpo y de sus manos y por sus atributos oficiales de Buda; y en cualquier parte de Europa el arte expresaba el simbolismo común del cristianismo. Excepto en China, había pocos interrogantes fundamentales sobre los propósitos del arte. Y, de nuevo excepto en China, en cualquier parte, como en Grecia, la distinción se hacía entre el artista y los artesanos; nadie pensaba que un artista no fuese también el maestro de un cierto oficio. Cuando Miguel Ángel murió, el oficial que representó a los principales pintores, escultores y arquitectos de Florencia escribió ensalzándolo como «el genio extraordinario... quizás el más grande artesano que en cualquier tiempo haya vivido»².

No pretendo demorarme mucho en el pasado. Sin preámbulos quiero llegar a Marcel Duchamp y a Jasper Johns, quienes pertenecen al arte de nuestra época, pero quiero llegar por la vía de los impresionistas, especialmente de Pissarro, y por la vía del antiimpresionista Paul Gauguin. ¿Por qué los impresionistas? Porque ellos podrían ser apreciados con un mínimo número de asociaciones y absolutamente sin ningún simbolismo evidente. Para apreciarlos bastaría con recrearse en la frescura de su visión y con el placer que ellos extraían de la vida cotidiana, a partir de lo cual no debería pensarse que fueran artistas superficiales. Cuando el bondadoso

1. Sandler, I., *Art of the Postmodern Era*, New York, Harper Collins, 1996, cap. 17 (Into the Nineties).

2. Vasari, G., *Lives of the painters, sculptors, and architects*, Traducción de G. du C. de Vere, London. Everyman's Library, 1996 (trad. 1912). Vol. 2, p. 749.

Pissarro insistía en la «sensación», se refería a la interioridad de la visión de un artista, al carácter reflejado en una visión que tenía que haber alcanzado la armonía completa, de modo que un tono de color puesto por este artista fuese armonioso con otro. Para que algo valiese como arte, ese logro tenía que ser interno al arte, al acto de poner una pincelada de color después de otra. El arte, decía Pissarro, no debería tener ningún otro fin distinto de sí mismo. No debería contar una historia, ni enseñar una moral, ni establecer un punto de vista político, ni expresar por medio de símbolos lo que dejó de expresar la pintura en sí misma. De allí que Pissarro objetara el simbolismo de su protector y discípulo Gauguin³.

Gauguin, como vio Pissarro, era como un cuervo que roba cualquier cosa suficientemente pequeña que detecte su ojo. Sin raíces en su propio mundo, Gauguin construyó un mundo nuevo, imaginario, para el cual tomó de todas partes: del Perú precolombino, de la Francia rural, de la Italia del Quattrocento, del Japón, de Cambodia, del antiguo Egipto, de la Grecia clásica y, finalmente, de Polinesia. Tales préstamos son prominentes en lo que Gauguin consideraba que era su más importante pintura, a la que denominó *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?* Para los espectadores, una dificultad obvia con su pintura es la de que las ideas que expresa están basadas en una mitología que Gauguin inventó para sí mismo. ¿Cómo puede un espectador que no ha leído la propia explicación de Gauguin saber que el pájaro blanco con una lagartija en sus garras representa la inutilidad de las palabras? ¿Cómo puede el espectador saber que las dos figuras cerca de lo que Gauguin llama “el árbol de la ciencia” están angustiadas a causa de la ciencia?⁴ Seguramente la sola pintura no puede tener consigo la totalidad de significados que Gauguin quiere atribuirle. Para ver en lo recóndito de su pintura no hay opción distinta a la de conocer la vida de Gauguin, precisamente como para conocer la vida de Gauguin en profundidad no hay opción distinta a la de estudiar atentamente sus pinturas.

Al hablar de las tradiciones antiguas, de los impresionistas y de Gauguin, he querido hacer énfasis en tres de los muchos pasos sucesivos

3. Pissarro, Joachim, *Camille Pissarro*, New York, Abrams, 1993, pp. 11-12, 16, 160-61, 163.

4. Sweetman, D., *Paul Gauguin*, London, Hodder and Stoughton, 1995, p. 458 (Carta a Charles Morice, 1901).

en el desarrollo de nuestro arte. En el primer paso, la comunidad del arte dependía de mitos tradicionales y de símbolos compartidos. En el segundo, los mitos y símbolos se abandonaron en favor de un arte que reflejaba poco, excepto el mundo circundante, y, en el tercero, el arte llegó a estar dominado por experiencias personales y por mitos y símbolos personales. En este último paso se puede, por supuesto, admirar algo sin tratar de comprenderlo, o se puede tratar de comprenderlo por medio de asociaciones privadas de uno, pero considero que estas dos posibilidades son una degradación de la obra de arte -llega a ser menos que arte- o una forma de autoengaño egoísta.

Este duro pronunciamiento me conduce a mis dos últimos ejemplos, Marcel Duchamp y Jasper Johns. A diferencia de la mayoría de los artistas, Duchamp pretende haber tomado su vida de manera superficial y cree que su obra no tendrá ninguna significación perdurable. Básicamente -dice él- nunca trabajó para la subsistencia y comprendió que no era necesario complicar su vida con una esposa, con niños y propiedades. «Por lo tanto -añade-, no he conocido el esfuerzo de producir; la pintura para mí no ha sido un medio de expresión, ni he tenido una necesidad apremiante de expresarme a mí mismo»⁵.

Duchamp decidió eludir el contacto con la «pintura gráfica tradicional». En su pintura *El moledor de café* -pensaba él- logró zafarse de la tradición. Pero con *El vidrio*, es decir, *La novia*, como él explica, logró expresar mejor su obsesión de no evocar nada previo⁶. No quería preocuparse a sí mismo con un lenguaje visual, con nada «retinal»: «Todo se había convertido en conceptual, es decir, dependía de otras cosas fuera de la retina... Toda pintura, comenzando con el Impresionismo, es anticientífica, aun Seurat. Yo estaba interesado -dice Duchamp- en introducir el aspecto exacto y preciso de la ciencia... No fue por amor a la ciencia que hice esto; al contrario, fue con el fin de desacreditarla de manera suave, ligera y sin importancia. Pero la ironía estaba presente». Él basó la idea de *El vidrio* en el «sofisma», dice, de que «la novia» que lo habita es, por analogía con las matemáticas, la proyección de algo tetradimensional⁷.

5. Cabanne, P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York, Viking, 1971, pp. 15, 19.

6. *Ibid.*, pp. 26, 28.

7. *Ibid.*, p. 39.

Duchamp añade que hizo *El vidrio* sin ninguna idea, es decir, sin una idea directriz. Contiene «cosas que llegaban» mientras él trabajaba. De acuerdo con él, el todo es más un asunto de ejecución, antes que de descripciones de cada una de las partes⁸. Agrega, sin embargo, que *El vidrio*, como el resto de su obra, está cargada de erotismo, y que niega a la mujer en el sentido social, esto es, como esposa, madre, etc., -uno no está obligado a casarse con mujeres, señala, con el objeto de poseerlas⁹. Finalmente, no había más invención, así *El vidrio* «acabe siendo un fiasco»¹⁰. Estaba fastidiado, porque lo que a él le interesaba era el hombre como un cerebro, como un inventor¹¹.

Para comprender *El vidrio* hay que leer a Duchamp, por supuesto, pero uno puede ir más allá de su explicación sin llegar a ser demasiado subjetivo. Por ejemplo, parece completamente probable que el *El moledor de café* de Duchamp y, en buena medida, su (*El gran*) *vidrio*, hubiesen sido inspirados por un artículo muy conocido escrito en 1908 por Henri Poincaré, el filósofo matemático francés. Poincaré no era desconocido para Duchamp, quien lo menciona en sus notas. Y un amigo científico suyo atestigua que la influencia de Poincaré sobre él permaneció viva hasta el fin de su vida.

En su artículo «Ciencia y método» Poincaré recuerda que en cierta ocasión, después de haber tratado infructuosamente de encontrar una prueba matemática (o mejor: una refutación), tomó café negro a una hora avanzada de la noche y que luego, a la mañana siguiente, fecundas ideas habían comenzado a penetrar su mente. Entre esas ideas, dice, tenía solamente que elegir las mejores combinaciones.

De acuerdo con la explicación de Poincaré, el «movimiento mecánico automático» del yo subconsciente permite a una persona con «intuición delicada» e «irracional» encontrar ideas ya hechas (*ready-made*) por selección -para hacer énfasis, Poincaré subraya las palabras francesas *tout fait*-. Poincaré dice que esto muestra que el descubrimiento es la selección de lo que ha emergido ya hecho (*ready-made*) desde el inconsciente. Si el descubrimiento es de leyes ocultas, conduce a la experiencia de la «belleza

8. *Ibid.*, p. 41.

9. *Ibid.*, p. 76.

10. *Ibid.*, p. 47.

11. *Ibid.*, p. 98.

mental». De modo no distinto a Poincaré, Duchamp dice que no importa quién hace el objeto *ready-made**, sino que importa quién lo elige, quién tiene la intención -como dice- «de descargar las ideas». Poincaré insiste en que «la lógica pura no podría llevarnos nunca a algo distinto de tautologías; no puede crear nada nuevo» por sí misma. Recordando a Poincaré -es casi seguro-, Duchamp dice que «todo es tautología, excepto el café negro». Su «Moedor de café» o «Molino de café», que fue considerado por él como una clave para toda su obra, sin duda nos recuerda esto. Poincaré recuerda que podía casi que sentir las ideas empujando en su mente hasta que se unían de manera estable. Este «trabajo inconsciente», continúa, es como las «moléculas gaseosas», cuyas colisiones «las hacen producir nuevas combinaciones». En *El gran vidrio* de Duchamp, la novia, que está encima, está separada eternamente de los nueve pretendientes de abajo. Los pretendientes, llamados «moldes málicos» (*malic moulds*), se proponen para ser llenados, según Duchamp, con «gas iluminante». El gas iluminante es «dilatado» (*stretched*) y pasa a través de los «cedazos» (*sieves*), los que quizás entresacan posibilidades unas de otras. Duchamp pretende también que el «discurso *ready-made*» tiene lugar dentro de *El vidrio*. Como dijo el historiador de arte Lawrence Steefel, el objetivo general de Duchamp era «asir cosas con la mente de la manera como el pene es asido por la vagina»¹².

Todo esto acerca de Duchamp y Poincaré me lleva por un momento a Jasper Johns. Duchamp, cuyas obras Johns colecciona, es un héroe para Johns. Johns dice que Duchamp «trasladó su arte... hacia un campo en donde el lenguaje, el pensamiento y la visión se influyen mutuamente»¹³. Al principio Johns, como Duchamp, quiso que su obra fuera impersonal, que rompiera siempre con el arte anterior, y que fuese siempre diferente

*Duchamp se negó a traducir la expresión «ready-made». (N. del T. Cfr.: Lynton Norbert, *Véase el Arte. Una historia de la pintura y la escultura*, Madrid, Hermann Blume, 1985, p. 144n.).

12. Casi todo lo que he dicho acerca de la relación entre Poincaré y Duchamp está tomado de: R. R. Schearer, «Coffe Mates», *The Sciences*, marzo-abril, 1997, pp. 14-15. La afirmación de Steefel es de L. D. Steefel, Jr, citado así en A. Schwarz. *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London/New York, p. 114; así citado en J. Mink, *Marcel Duchamp*, Köln, Taschen, 1995. p. 84.

13. Citado en *Jasper Johns: A Restrospective*, Ed/K. Varnedoe, New York, Abrams (para el museo de Arte Moderno), 1996, p. 43.

de lo que había sido antes. Pintó de una forma que parecía ser casi al azar. Por ejemplo, no inventó conscientemente la pintura de una bandera que lo hizo famoso, sino que la encontró -dice- en un sueño. Como Duchamp, compuso -así dice- haciendo una cosa y después haciendo otra, dejando que el todo se haga cargo de sí mismo. Nos cuenta que perdió su temor a la pintura en una forma que lo descubría a él. Sin embargo, seguía siendo enigmático. No necesitamos ayuda para ver las calaveras en sus pinturas, y poco para reconocer sus «rasgos» de Cézanne. Pero el investigador necesita tiempo para descubrir que la bandera de Johns recuerda la bandera de la estatua de un héroe de guerra, el sargento William Jasper, por quien su padre, Jasper, y él mismo fueron llamados así¹⁴. Y un comentarista agudo y conocedor de la historia del arte necesita tiempo para identificar las repetidas citas -la víctima de la peste y la pareja de soldados caídos- del retablo de Isenheim de Grünewald, lo mismo que toma tiempo al historiador erudito de cualquier clase el recordar que las pinturas de Johns llamadas *Entre el reloj y la cama* evocan el cuadro de Edvard Munch con el mismo nombre. Johns dice, erróneamente, «pienso que E. Munch pasa por alto la expresividad de la imaginación pero guarda la expresividad de la estructura»¹⁵.

Ha habido suficientes ejemplos para ilustrar la conclusión que quiero sacar, la cual me parece obvia, pero de ningún modo trivial: puesto que el arte perdió sus convenciones aceptadas y su simbolismo, y puesto que el arte más o menos realista no satisfizo a la mayoría de los artistas por mucho tiempo, el arte visual se ha vuelto cada vez más personal y por eso difícil de entender en un sentido incluso elemental. Como resultado, el espectador concienzudo no depende mucho de reacciones naturales, de preguntas tales como: ¿es esto bello?, en el sentido de ¿me gratifica con un placer inmediato?, o ¿de algún modo me causa impresión o me interesa? En vez de eso, tal espectador ha aprendido a depender de las personas consideradas como expertas, aquéllas cuyos veredictos del momento se expresan en galerías y exhibiciones de museos y subastas públicas. Por decirlo así, el espectador concienzudo trata de obedecer -de otro modo, él o ella se sienten aislados de la comunidad del arte-. La historia de cómo

14. Johnston, J., *Jaspers Johns*, New York/London, Thames and Hudson, 1996, pp. 66-69.

15. *Ibid.*, p. 284.

llegan a veces los expertos a un consenso aproximado es complicada, llena de detalles personales, de persuasiones, de intrigas, de decisiones económicas y de la pasión por producir colecciones impresionantes. En el arte contemporáneo existe, ante todo, la necesidad constante de provocar desafiando los valores recibidos y a los héroes, planteando otros nuevos, y tratando siempre de anticipar el futuro¹⁶.

Mi conclusión es que, teniendo en cuenta todo ello, necesitamos exposiciones y crítica como nunca antes se habrían necesitado. Nosotros y nuestro arte flotamos juntos en un mar de palabras críticas y explicativas. Este mar es casi todo lo que nos conecta con nuestro arte contemporáneo. En ausencia de estas palabras, nuestras obras de arte quedan aisladas de nosotros y de otros. Sin estas palabras nos volvemos estúpidos e incapaces de valorar nuestras obras de arte, las cuales se vuelven mudas e inútiles. Si no fuera por los críticos ¿quién podría decir que tales signos y tales figuras podrían ser también nuestro arte?

16. Crow, T., *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, pp. 19, 33-35, 80.