

Prodigar y origen permanentes

Emilio Garbino

El problema de una noción de arte que le convenga a la actividad homónima desde fuera o desde dentro del arte, más la típicamente contemporánea dificultad de realizar una búsqueda de dicha noción a partir de la obra de arte misma, son características que aquejan hoy a disciplinas como la estética y como la historia del arte. Pero debido a que la producción de obras de arte no se ve afectada por ello tenemos que se trata más de un problema de la comprensión, y por lo tanto de la recepción, de lo que en definitiva llamamos arte y de lo que podemos tener en claro al respecto. Sin embargo esta situación no parece ser una limitación para la creación de arte en la actualidad, pues curiosamente coincide con el momento de su máxima expansión, diversidad y pluralidad en donde sea que se consideren sus productos, acciones o manifestaciones. ¿Cuál es el problema entonces? Considero acertado caracterizar de “desdefinición”¹ como lo que afecta a las obras de arte e impide hacer un relato histórico que parta de las obras mismas, obligando al arte a tomar un parámetro (término éste por demás difícil de sostener en el panorama desdibujado y ecléctico del arte contemporáneo) ‘externo’ a sí mismo. Sin embargo, la “Teoría institucional del arte” de G. Dickie ² se hace justamente cargo de ese problema y asume la procedencia ‘externa’ de una solución a la indefinición del arte y, por lo tanto, un problema de identificación de las obras de arte como tales; debido a que no podemos obtener rasgos visibles

¹ El concepto es del crítico de arte Harold Rosenberg, extraído del escrito “Las narrativas histórico-artísticas y el mundo del arte” de Gabriel Blanco, V Jornadas de encuentro interdisciplinario UNC, FFYH (SECYT Y CIFIH), 2007, p.2.

² George Dickie, “El círculo del arte. Una teoría del arte”, Paidós, Buenos Aires, 2005. Lo único que nos interesa recordar aquí es que, en amplísimo sentido, es arte lo que el “mundo del arte” legitima como tal.

distintivos de lo que un objeto (sea acción, manifestación, hechura, instalación, etc., etc.) posee y muestra como obra de arte, tenemos que recurrir a algo 'externo' para que legitime, señale y haga funcionar al arte. Se llama "mundo del arte", al conjunto relacional compuesto de muchos y diversos integrantes: artista, público, mercado, museos, críticos, historiadores del arte y objetos (artefactos) considerados obras de arte en dicho conjunto. Como se ve, estamos ante una circularidad, la dada entre la relación entre las obras de arte y el mundo del arte: aunque "quién hace a quién" no es una pregunta que conduzca a algún lado, es una teoría mantenida y defendida por Dickie, e incluso considerada la propia dinámica del funcionamiento del *mundo del arte*. Nada debería quedar fuera de esta región en constante relación de sus componentes, nada de todo lo que tiene que ver con el arte, esto es, tanto su variabilidad extrema hasta el punto de la *indefinición* que afecta a la actualidad del arte, como de las obras consideradas 'de arte' de todos los tiempos. Sin embargo, el mundo del arte es "absoluto", la historia del arte no interviene como influencia hereditaria de los 'estilos', esto es, el parámetro o canon que hace funcionar la posibilidad de, precisamente, los "criterios de identificación", el 'reconocimiento' según coincidencias o parecidos. El canon de igualdad o pertenencia no es brindado *ya* por algún estilo en particular, o bien todos los estilos son igualmente válidos al mismo tiempo; el arte contemporáneo. ¿Es realmente así? ¿Cómo se construye la historia del arte si no hay estilos?, se podría preguntar. La *historia del arte*, ¿queda realmente 'fuera' del *mundo del arte* en el sentido que este último se auto legitima desde 'dentro', para sí, circularmente, no pudiendo aquélla intervenir sino desde 'fuera' en él? Tal vez, lo que es característico de la artisticidad histórica de las obras de arte es hereditario pero no en un sentido determinante o causal lineal, sino que se trata más bien de una participación de la historia del arte en el mundo del arte (no importa tanto si la relación se da o no en términos 'adentro-afuera') como si aquélla fuese un elemento más de éste. Pienso que en el momento de la experiencia estética —y no es otro el momento en el que una obra de arte es una obra de arte— es donde se manifiesta la 'indefinición' del arte; pero eso no sucede porque no haya estilos o porque éstos participen en el mundo del arte

‘desde fuera’. En el mundo del arte funcionan los estilos y lo hacen internamente, sólo que no son determinantes de ningún ‘proceso de identificación’, pues pertenecen a los autores individuales y no a escuelas de arte o períodos históricos. Cada artista tiene su ‘propio’ estilo por más que ello tampoco signifique que cada productor artístico sea equivalente a un estilo ‘propio’, y explicar o reconocer esto es entrar de lleno en el terreno del arte contemporáneo. No es que haya tantos estilos como artistas, lo que sucede más bien es que hay ‘mezclas’ de estilos que se dan simultáneamente en una misma persona; a veces la combinatoria es evidente; a veces tiene algo que la personaliza, por así decirlo, que le otorga —gracias a un *ars combinatoria*— un toque original muy difícil de describir sencillamente. Pero, ¿y si olvidamos los estilos por un momento? ¿No estamos en condiciones ya de partir del hecho de que no es problema la situación de “desdefinición” de la obra de arte? Pero, por más que no enunciemos o incluso por más que no pensemos en una definición de arte, ¿no se pone ella en juego cada vez que, en calidad de mero público opinador, juzgamos o consideramos o hablamos o lo que sea que fuere que hagamos cuando nos referimos a las obras de arte del mundo del arte? Y así llegamos de nuevo al principio; no se puede evitar reconocer un parecido en ‘eso’ que se nos ofrece como obra de arte, algo (característica, rasgo o lo que fuere) ‘común’ identificable como artístico, aún sabiendo de antemano que en la tarea de explicar lo que es esa ‘artisticidad’ se nos disuelven las palabras apropiadas, cualquier cosa puede ser válida para justificar lo que se diga, tanto si se trata porque lo haya hecho un artista (propiedad transitiva) como porque esté en una galería o museo, en una bienal, sala de espera o lobby de hotel, en el hall central de una empresa o en la gigantografía callejera de alguna marca, más los miles de ejemplos que nos ofrece la viva actualidad.

Es muy fácil darse cuenta que la identificación/definición/diferenciación conduce necesariamente a la ‘identidad’ de ese constante ‘lo que’ que tiene que ser, digamos, *visible* (sea visual o mentalmente) para poder ser ‘identificable’, ‘reconocible’, ‘identificable’. Pero, ¿el ‘lo que’ del arte son las obras de arte o lo que ellas tienen y transportan como queriendo ‘decir’, de alguna manera? ¿Qué es lo que la historia del arte ‘narra’ de las

obras de arte? Si estilo es equivalente a criterio, ¿esto a su vez es equivalente a identificación y a diferenciación? El estilo, en sentido amplio, es un criterio o una manera de hacer y mostrar (siempre en terreno artístico) ‘algo’ (sea figura, concepto, acción, emoción, pensamiento, y además en el formato que sea). Si así fuese, todo el problema se traslada a lo que se entienda por ‘algo’, pues independientemente de él, la obra de arte (y el arte en general) ¿se reduciría a un envase vacío?³ La intención de que la historia del arte forme parte intrínseca de la “teoría institucional del arte”, respondería tanto a la necesidad de hallar “narrativas identificatorias” o “criterios” o “estilos”, como a hallar los elementos que nos permiten establecer una continuidad o ilación históricas. Dicho de otro modo, la consideración histórica del arte actual sería posible en la medida que se pueda mantener algo así como una similaridad o conexión causal entre los diferentes momentos históricos precedentes.

Lascaux

¿Qué sucedería si, a la hora de tratar ‘algo’ como artístico, no tuviésemos la necesidad de “identificarlo” con algo ‘previo’, con otro ‘artefacto’ artístico, ni nos surgiera la necesidad de considerar estilo alguno, ni tampoco nos abrazara la duda respecto de si lo que se nos ofrece es arte o no, ni quien fue su autor ni si fue artista o no?

Pero ¿para qué suponer tal cosa, de qué estamos hablando?

En “*Lascaux* o el nacimiento del arte” Georges Bataille⁴ escribe a partir del reciente descubrimiento de las cavernas de Lascaux, hecho por un grupo de muchachos en Montignac, Francia, en 1940. Doce años después se publica por primera vez el libro. La palabra “origen” no se refiere a un ‘cuándo’ sino más bien a un ‘por qué’ que no se interesa por una respues-

³ No es nuestra intención introducir aquí el problema epistémico “forma-contenido”, el cual quizás se impone por peso propio en esta manera de decir las cosas. Con lo que se desarrolla en la parte siguiente del presente escrito habremos querido mostrar en qué sentido estamos haciendo referencia a algo diferente a la tradicional dicotomía categorial.

⁴ Georges Bataille, “*Lascaux* o el nacimiento del arte”, Alción Ed., traducción de Axel Gasquet, Córdoba 2003.

ta causal, sino que más bien obedece a la sorpresa emotiva de algo que podríamos sintetizar metafóricamente así: más que una osamenta o un resto óseo suelto y casi mudo, más que un dato evolutivo de nuestros antecesores en lo que somos en tanto especie (teoría tan fascinante como abstracta), lo que Lascaux pone ante nuestros ojos son dos cosas: el espíritu humano, incrustado y perdido en el tiempo pero increíblemente exacto en cuanto a la cercanía entre nuestro par, el hombre-pintor de Lascaux, y cualquiera de nosotros. Por otro lado, nos sorprende eso que Maurice Blanchot expresa acertadamente: “¿Por qué, además –ingenuamente– admiramos esas pinturas? ¿Porque son admirables, pero también porque serían las primeras obras donde el arte surge”... “como si tuviéramos allí, ante nosotros, esa prueba del primer hombre que buscamos con una curiosidad inexplicable”... “Por qué esa necesidad del origen pero, sobre todo, por qué ese velo de ilusión con el que todo lo que es original parece ocultarse”... “y que es la verdad vacía de las cosas primeras? ¿Por qué el arte, no obstante, incluso si está comprometido en la misma ilusión nos hace creer que podría exhibir ese enigma, pero también zanjarlo? ¿Por qué, hablando del ‘milagro de Lascaux’ G. Bataille puede hablar del ‘nacimiento del arte’ ”⁵.

Sin embargo, ‘en’ las pinturas encontradas sobre las paredes de piedras debajo de la tierra ‘nos habla’ el hombre que fuimos hace 30 o 40 mil años atrás ⁶. No interesa hacer referencia aquí a los datos científicos que maneja Bataille respecto a la determinación exacta del momento en el que el hombre deja de ser un homínido para parecerse más a lo que hoy llamamos ‘hombre’. Pero es el tema central de “Lascaux...”, precisamente lo común que podemos tener con aquél pariente lejano. Dicho de otro modo, el vehículo conectivo que ‘acerca’ en un instante “mágico” a dos seres que vivieron con una diferencia de 30 o 40 mil años, nos dice Bataille, es el arte. Sin embargo preguntamos, ¿qué sucede si eliminamos la palabra ‘arte’, qué pasa si nos dejamos llevar por la visión y por la idea de las pinturas de la caverna pero sin traer a mención el concepto de arte y todo lo que ello implica? No desaparecerían por ello los temas ni del

⁵ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, Taurus, Madrid 1976, p.10.

nacimiento ni el del origen, sólo que lo que tenemos para decir en tal caso nos desafiaría a quedarnos con la mera descripción de una curiosidad que nos emociona y no sabemos bien por qué, a no ser por el hecho especial que consiste en lo siguiente: alguien hace 30 o 40 mil años pintó bisontes, toros, renos, y esa acción libre y gratuita de *pintar* deja establecerse y brotar sin tiempo una característica que no sólo no nos es ajena, sino que además nosotros, los de la especie humana, la hemos mantenido hasta el día de hoy. La emoción que ese hecho único genera es indescriptible al punto de que trasciende la mera simpatía fraterna que podamos extraordinariamente tener y sentir con aquellos ‘pintores’ (y en nada afecta a esto el que tengamos o no presente noción alguna de arte) de hace miles de años. De esta emoción en cierta forma se hace cargo Bataille cuando dice: “Poco importaría lo que esos muertos nos legaron, si no esperásemos hacerlos revivir en nosotros, aunque sea por un instante”⁷.

Las cuevas de Lascaux hacen que al tiempo se le desdibuje su carácter de transcurso y lejanía. En lugar de ello hay simultaneidad; en un momento se da una paridad fraterna con aquél ‘semejante’, hombre incipiente (¿?) que desborda con evidencia directa el abismo que a su vez es tan real como la cercanía, abismo de pensar en un ‘ser’ tan otro y a la vez tan parecido. Todo está allí presente en las pinturas subterráneas.

En el capítulo titulado “El hombre engalanado del prestigio de la bestia” Bataille nos dice que las pinturas de Lascaux muestran una “humanidad que recién nacía y que estaba sin embargo tan próxima nuestro”... “estos hombres de Lascaux hicieron evidente el hecho que, siendo hombres, eran nuestros semejantes, pero lo hicieron dejando la imagen de una animalidad que acababan de abandonar. Como si debiesen engalanar el naciente prestigio con la gracia animal que habían perdido. Lo que estas imágenes inhumanas anuncian”... “no es sólo que los que las pintaron acabaron por convertirse en hombres pintándolas, sino que lo hicieron dando de la animalidad —y no de ellos mismos— esta sugerente imagen que la humanidad tiene de fascinante”. Ese ser de otrora fue y no fue más hombre que nosotros; ese ser fue y no fue más animal que nosotros;

⁷ Georges, Bataille, “Lascaux...” op. cit., p.55

aquellas pinturas son y no son más o menos 'arte' que lo que nosotros dificultosamente acordamos en llamar arte. Tenemos la mágica emoción que borra el tiempo y la distancia; tenemos esa certeza de comienzo y de origen; tenemos también el sentimiento de fraternidad o semejanza con aquellos seres de los que seguramente no podemos saber nada, pero que, sin embargo, al haber tenido el gesto de pintar las paredes de la caverna, parece que se conectaran con todos los hombres en una paridad sin épocas. Si eso que Lascaux ha conservado y nos ha hecho llegar se llama 'arte' podría ser así, acaso, por sobrados motivos. Pero poco importa la idoneidad o inexactitud de un concepto si lo que sucede en las cavernas es, como hemos descrito, de una contundencia excepcional.

¿Queremos decir con esto que Lascaux y lo que Bataille dice de ellas debería de alguna manera orientar lo que al principio habíamos planteado con relación a la historia del arte, la teoría institucional del arte y el arte contemporáneo? La particularidad de las pinturas rupestres es ese atávico magnetismo con que nos hacen pensar en el origen como lo más genuino que un gesto o una acción pueden contener. Tal vez, eso atávico subsiste en lo que llamamos 'arte', sólo que al haberse diseminado por el orbe y entre los hombres hoy el nombre 'arte' se ha saturado de significaciones y no porque se haya inevitablemente alejado del 'origen', sino, tal vez, porque el concepto mismo de arte, su idea y su experiencia necesite un descanso, una pausa en su enunciación y en su evaluación. ¿Es posible eso?

Empezando de nuevo. ¿Qué se decían entre sí los hombres de las grutas de Lascaux cuando observaban lo que ellos u otros o todos habían dibujado o habían pintado, qué opinaban o juzgaban? ¿No se decían nada, observaban y no hablaban, o acaso gemían y gritaban como bestias, como bestias que quizás ya estaban dejando de ser? No saber con exactitud sobre esto no parece ser un error. Indicios y deducciones reales y fechados suenan a ficciones puras, sobre todo por la fantástica cantidad de años que nos separan de ellos. ¿Había entre ellos alguno que explicaba y otros que escuchaban? ¿las pinturas fueron hechas por todos o había entre ellos el correspondiente idóneo, el artista? ¿En qué sentido 'pintar' en Lascaux es algo diferente o es lo mismo que 'pintar' un cuadro? O incluso, ¿en qué

sentido es acaso 'pintura' eso que se ve en las paredes subterráneas de Lascaux? ¿Quién ha 'pintado' en las grutas, acaso fue un artista entre los flamantes homo sapiens, acaso fueron varios (¿se podrían reconocer diferentes 'estilos'!), acaso todos y cada uno de los lascauxianos? Tal vez en aquél tiempo también había artistas —los *pintores de Lascaux*— y también había y estaba allí en algún lado (en una gruta) lo que ellos hacían (no es poca cosa evitar decir 'obra de arte'). ¿También estaban los que sólo se dedicaban a mirar, o los que ignoraban por completo lo que eran las grutas con las paredes pintadas? Los pintores de Lascaux dejaron estampadas para siempre esas pinturas-huellas sin firmar. ¿Qué importa saber si las pinturas de Lascaux fueron hechas por artistas o por personas que no eran artistas?; sería esa una curiosidad anacrónica transpolada. Pero entonces, ¿por qué diríamos que Lascaux es 'arte', más aún, que es el "nacimiento del arte"?

Dibujar o pintar sobre unas piedras, ¿para qué habría alguien —un pueblo o una persona— hecho eso?, reza inevitable la pregunta mal planteada. No hay 'para qué', pero difícilmente no haya un 'qué', es decir, eso que vemos allí delante impreso sobre las piedras hace 30 o 40 mil años?

Simplemente los animales. Según Bataille hay como una emancipación del hombre respecto de la bestia que deja de ser, una veneración de la parte de sí que ya no será, o que será siempre pero que a partir del acto de (precisamente ese podría ser el gesto artístico) pintar y dibujar en la piedra será *homo ludens*, aquél capaz de ejercer su libertad y su imaginación. De todos modos, ¿por qué dejar marcas, a quién están dedicadas las pinturas de Lascaux? ¿Lascaux fue hecho para 'decir' algo o, simplemente, porque daba placer hacerlo, porque estaban impelidos existencialmente a hacerlo? ¿se trata de una simple representación pictórica del paleolítico superior medio cuya secreta insinuación hace un puente que llega hasta nuestro presente en misión fraterna y abismal a la vez? ¿Por qué habría de ser atrapante la idea de que la milenaria distancia en el tiempo es emocionante, emoción que de alguna manera produce saber que aquellos 'pares' otrora fueron, ellos mismos, 'movidos' por la inutilidad de necesariamente pintar? ¿Quién fue Lascaux; somos Lascaux?

Para finalizar, una cita de Blanchot que tiene que ver con la “familiaridad” sentida como propia de “las cosas bellas”, como lo propio de las pinturas de Lascaux atravesando el tiempo: “Es la conciencia de esta distancia, afirmada, abolida y glorificada, la sensación, horrorizada y alegre, de una comunicación a distancia y, sin embargo, inmediata, que el arte traería consigo, al ser su afirmación sensible la evidencia que ningún sentido particular puede alcanzar ni agotar”⁸.

⁸ Maurice Blanchot, “La risa de los dioses”, op., cit., p.13.