

Gerard Vilar
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Artículos / Textos

CAMAS:
Un lugar de la reflexión sobre el daño en el arte contemporáneo

Madrid, Mayo 2004
Reunión Científica 2004
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Por razones que resultarán obvias para todo el mundo, en los últimos tiempos, estamos asistiendo a una explosión de las imágenes sobre la violencia que no tiene precedentes dado el desarrollo al que ha llegado la cultura mediática y visual del presente. El arte no se ha quedado precisamente al margen de este fenómeno. La pregunta que cabe plantearse es si el arte contemporáneo, y en particular las presentaciones y reflexiones artísticas sobre la violencia en el arte contemporáneo, tienen algún efecto, papel o presencia en la formación de nuestra identidad en un sentido democrático. Desde luego, parece difícil negar que todo el imaginario visual de cómics, obras de arte y películas que mamamos de pequeños y que nos siguen alimentando de mayores no haya tenido algún papel en la formación de nuestra identidad. Pero esa no es la cuestión, lo que no resulta claro es ver cómo se produce ese efecto y qué alcance tiene, si es un efecto meramente cognitivo o, también, normativo, moral y político. En definitiva, y dicho en otras palabras, ¿es posible hoy un arte político, en el sentido más amplio del término?

Hay quienes tiene claras posiciones al respecto. Susan Sontag, en su muy estimulante librito Ante el dolor de los demás sostiene que la imagen artística es la que verdaderamente tiene fuerza reveladora. Para Sontag una cibachrome de Jeff Wall (fig. 1) es superior a cualquier fotografía de un corresponsal de guerra. Otros piensan lo contrario. En el periódico El País (1. 11. 2002) se publicó una entrevista con Félix de Azúa a propósito de la reedición de su Diccionario de las artes en la que podíamos leer la siguiente pregunta y respuesta:

P. En su libro insiste en la imposibilidad del arte político. ¿Por qué Goya podía ser político y los artistas actuales no?

R. No creo que el arte tenga capacidad de hacer crítica política. No dudo de que quiera hacerla, sino de que sea eficaz en términos políticos. Al contrario, me parece de una ineficacia espantosa. Todo el intento de hacer arte político se convierte inmediatamente en un bibelot lujoso y esnob para burgueses que puedan permitirse tenerlo en su casa. Y hablo a partir del papel que tiene hoy el arte, no del que tenía en los tiempos de Goya o del que tenía en tiempos de Gericault. La balsa de la Medusa me parece una pintura política, y también el Marat de David. Pero ahora no es posible. Sería como preguntarse si la publicidad puede ser política. Lo dudo mucho, y no tanto por los que la hacen, sino por el medio. Lo que suelen llamar arte político es arte políticamente correcto. Exposiciones sobre mujeres maltratadas, sobre el sida, sobre el papel de la mujer en el mundo islámico... Son secciones de los periódicos, tratadas con un poco más de buen gusto, con fotografías un poco mejores, pero no dejan de ser una prolongación de los medios de formación de masas.

2. Este es un juicio sumario, pero al que el sentido común reflexivo parece llevarnos inevitablemente. Así, creo que podríamos formular nuestro problema general como la pregunta acerca de hasta qué punto la estetización de los temas normativos (como la violencia) en el arte contemporáneo lleva a la neutralización de la recepción y de la reflexión estética para convertir las obras de arte en objetos mediáticos (de formación de masas). No tengo la menor duda de que podemos encontrar muchos ejemplos recientes de neutralización estética. En el marco del Fórum 2004 de Barcelona lo mismo los diálogos y conferencias que las exposiciones se han convertido en piezas de un parque temático de lo políticamente correcto. Los seis millones de euros gastados en una exposición multimedia sobre las lenguas y la comunicación (<http://voces.barcelona2004.org/>) tienen tan poco rendimiento político como la magna exposición del CCCB sobre la guerra. Algunos se habrán forrado, que es como se conjuga el Fórum, pero más allá de los beneficiosos efectos para esos happy few estos espectáculos sólo tranquilizan las buenas conciencias de la clase media, que es la que paga, y suma en las cuentas de acciones de los políticos que esperan rentabilizarlas en las siguientes elecciones.

Hay artistas que lo intentan como programa estético. Entre nosotros un caso de manual es el artista alcoiano Antoni Miró (figs. 2-5).

3. No es fácil, pues, para el arte contemporáneo hacer un arte político como lo hicieron Goya y Picasso. Pero tal vez ello sea más fácil, e igual de importante, en

otros planos y niveles. En el arte contemporáneo está activo, como en otros ámbitos culturales, el principio agonal del nombrar. En el ámbito normativo, aunque no sólo en el claro es, las sociedades democráticas contemporáneas se constituyen cada vez más en torno a la pelea por los nombres. Y esa pelea, siempre en torno al hiato entre lo referido y sus sentidos, ocurre en muchos niveles. El paso de la terminología de las "disputas conyugales" y las "riñas domésticas" al de la "violencia doméstica" y las "mujeres maltratadas" significa un cambio fundamental en la percepción y el reconocimiento de un daño que tal vez haya existido siempre, pero no siempre ha sido percibido del mismo modo. Esa transformación terminológica no se hizo con facilidad, y la historia reciente de las sentencias judiciales en España muestra hasta qué punto hay resistencias enquistadas y poderosas a ese nuevo modo de nombrar. Hoy mismo se ve esta lucha entorno a la expresión "violencia de género", un eufemismo que muchos preferiríamos ver substituido por "violencia machista", "violencia masculina" u otra expresión más acorde con la realidad de las cosas. Igualmente, cuando en EEUU alguien empezó a llamar "sexual harassment" a un comportamiento tan viejo como la historia de la mujer trabajadora, empezó a nombrarse como daño lo que era tenido por unas molestias y un peaje que formaban parte inevitable de la vida laboral para la mujer, al igual que los hombres siempre sufrieron lo que ahora se denomina "mobbing". Y pongo a propósito aquí estos ejemplos, tan distantes de Auschwitz, el Gulag, la guerra y esos otros nombres del horror de lo que podemos denominar la "macrofísica" del daño, acerca de la que me parece observar una obsesión en detrimento de la "microfísica" del daño, a la que presumo que no concedemos toda la importancia que le corresponde en toda sociedad democrática. Porque en democracia las luchas que suelen entablarse en torno al nombrar en el ámbito de la macrofísica del daño no son las más numerosas, sino que la mayoría de ellas tienen lugar en el ámbito de la microfísica, como en los ejemplos que aducíamos, en las iniciativas para protección de la infancia, etc. Aunque no ignoro las ambigüedades en torno a, por ejemplo, las cuestiones del aborto, la eutanasia o la contemporánea "guerra contra el terrorismo", ello no debería obscurecer el hecho de que la microfísica del daño es tan importante como la macrofísica. De hecho, el ámbito en el que la crítica y reflexión artísticas contemporáneas suelen tener más éxito es este ámbito de la microfísica, y no tanto el de la macrofísica. Goya o Picasso pudieron tener éxito en algunas obras maestras. Pero recuérdese a Picasso fracasando ante la guerra de Corea. En cambio, las obras de arte de denuncia de género, identidad sexual, minorías, etc., resultan obras logradas con mayor frecuencia que las que se enfrentan a los grandes daños. Basta un repaso a la producción artística en torno al

11-S para comprobarlo y para confirmar la realidad del efecto denunciado por Azúa de estetización y anestesia que tan a menudo nos encontramos en el arte contemporáneo.

4. En la historia de la estética y la filosofía del arte la figura de la cama ocupa un lugar fundacional gracias a la reflexión platónica. Y aunque en tiempos posteriores perdió esa posición privilegiada que tuviera originariamente, en tiempos más recientes parece estar volviendo a un plano importante. Pero primero quisiera hacer algunas reflexiones de tipo epistémico. Si no hay esencias, sino modos de hacer mundo, maneras de acceder a él según nuestros constructos simbólicos, no parece tener mucho sentido sostener que el arte es mera ilusión, una forma de mentira y que los artistas son un hatajo de impostores que nos alejan de la verdad. Como estamos siempre condicionados por nuestros sistemas simbólicos, puesto que no podemos abandonar el lenguaje ni nuestras demás formas simbólicas para ver cómo es el mundo en sí y para sí –eso sería acaso lo que podría hacer Dios-, para ver cuál es la relación entre nuestros lenguajes y el mundo en sí, nuestra conclusión lógica debería ser que el arte es una forma de conocimiento, una forma de conocimiento ni superior ni inferior a otras formas de conocimiento, sino, en todo caso, distinta. Una obra de arte que tenga como tema una cama es una forma de conocimiento tan digna como la descripción científica de una cama que pueda hacer un físico o un fisiólogo, aunque probablemente no sólo nos transmitan el conocimiento de modo distinto sino también distintos conocimientos. Cuando el pintor suizo Füssli pinta La pesadilla, cuadro conocido también con el título de El súcubo (fig. 6) es capaz de representar aquello que, de un modo u otro todos conocemos y hemos visto en nosotros por experiencia personal, pero sólo en nosotros, sin que nadie haya podido acceder a las pesadillas de los demás más que por las descripciones en el lenguaje natural que otros pueden darnos. “Ver las pesadillas” de otro es un modo impagable de abrir el mundo, de ofrecernos nuevos elementos de conocimiento en la frontera, en los límites del mismo. De modo semejante, el delicioso cuadrito del pintor alemán Karl Spitzberg El poeta pobre (fig. 7), obra que nos presenta a un poeta sin recursos contando sílabas en la cama para protegerse del frío invernal en una austera habitación de alguna ciudad alemana de los años treinta del siglo XIX, nos habría el mundo del poeta liberado de la servidumbre de un señor y de las funciones tradicionales religiosas, morales, políticas y educativas de la poesía antes de que conquistara su autonomía. El poeta pobre es el poeta hölderliniano que vive en tiempos indigentes, pero visto por su lado irónico. Es el padre de Baudelaire,

Verlaine y Rimbaud, es el inmediato antecesor del artista bohemio que dará paso al artista vanguardista del siglo XX.

Cuando Toulouse-Lautrec pinta una cama ocupada por dos muchachas (fig. 8) sumidas en lo que parece un plácido sueño, el pintor nos está hablando de la cama como un lugar de felicidad, de calor humano y como un lugar donde se establecen algunos de los lazos entre los seres humanos que constituyen el cemento de la sociedad, aquellos vínculos que evitan que las sociedades no salten en mil pedazos en una guerra de todos contra todos. La cama de Toulouse-Lautrec es la negación de que el hombre es necesariamente un lobo para el otro hombre y que, quizás, eso es algo que las mujeres saben mucho mejor que los varones. Naturalmente, esto es muy distinto que la descripción que un historiador del mobiliario podría hacernos de las camas de 1890 o de las representaciones y descripciones que encontramos en un catálogo de Ikea. Pero todas ellas son formas, aunque distintas, de conocimiento. Del mismo modo, uno de los cuadros de van Gogh de girasoles es una forma de conocimiento como lo es la descripción del botánico o la del ingeniero agrícola, sólo que son distintas. Cada una de ellas se fija en un determinado conjunto de propiedades y rasgos que la otra no tiene en cuenta o le preocupan muy poco. Si a van Gogh le importaba el color, la luz y la posición de los girasoles en un jarrón, a la ingeniero agrícola le importa la productividad de pepitas de girasol bien grasas en función del clima, las propiedades del suelo, la pluviosidad, las variedades de la especie, etc. Pero ¿es menos conocimiento el que nos hace accesible un van Gogh que el que nos proporciona el informe del ingeniero? En absoluto.

5. ¿Qué significa eso para nuestros ejemplos de camas? Permítanme ponerles algunos ejemplos que nos ofrece el arte contemporáneo. El primero es la cama que Rauschenberg colgó en una exposición en 1955 (fig. 9). De ella ha dicho Anthur Danto que es tal vez su favorita entre las obras que tienden un puente entre el arte y la vida. Así la describe –y le cito porque yo no sabría decirlo mejor–: “Literalmente es una cama, colgada en la pared como un trofeo, formada por un cubrecama doblado sobre una sábana y una almohada montados sobre una cama de madera. La mitad superior está densamente pintada hacia la mitad con gruesos grumos de pintura vertida (la dirección del vertido implica que se pintó en posición vertical y no en horizontal sobre el suelo o en una mesa, lo que tiene cierto significado crítico, ya que la planitud implicada se ha considerado central para

apreciar la obra del artista.) La mitad inferior simplemente muestra el cubrecama sobre el que unos cuantos vertidos de pintura especialmente largos se dirigen hasta el borde inferior de la Bed. Estimo que esta obra ocupa un lugar especial al apuntar en una dirección hacia atrás a la metafísica de la pintura que definió al expresionismo abstracto (y, por tanto, al arte, en el vocabulario de Rauschenberg), y, por el otro, la presentación no modulada de objetos comunes que iba a definir al pop en varios aspectos. El respeto con que se consideraba a la pintura en la época del expresionismo abstracto –y, paralelamente, la celebración del drip que Pollock había descubierto– significaba que cualquier obra que pretendiera ser tomada en serio tenía que expresar sus respetos a la pintura. Era el emblema de la ciudadanía en el mundo del arte. Pero la pintura no cubre la cama entera, y puesto que el cubrecama pertenece a la vida, Bed incorpora los límites entre los que Rauschenberg intentó trabajar. Cuando la vi por primera vez pensé en Platón y en la discusión de la cama en su condena de las artes. Desde su punto de vista, los artistas en el mejor de los casos podían realizar imitaciones de imitaciones y, en consecuencia, eran capaces sólo de alcanzar el grado inferior de la realidad y el conocimiento. Me pareció que encontrar maneras de hacer arte con camas reales era un modo de cerrar la distancia platónica y que Bed se mueve hacia un nivel superior de la realidad.”

Efectivamente, Danto ha visto correctamente cómo Bed de Rauschenberg nos abre a una visión nueva del arte y de las camas en la que se puede hacer arte con camas reales, en la que la distancia entre objeto y representación queda cancelada y un mueble se convierte en obra de arte. La cama de Rauschenberg ya no es simplemente ese lugar real y fundamental en el que pasamos una tercera parte de nuestra existencia, el lugar donde solemos ser concebidos y morimos los seres humanos, ese pequeño mueble-escenario de la vida y la muerte, sino algo más todavía, a saber, un lugar que, sin dejar de ser completamente real, puede convertirse en algo distinto, esto es, en una obra de arte que con su presencia real se dirige a nosotros invitándonos a interrogarla.

6. Nan Goldin (figs. 11-15) La obra de Goldin trata ante todo, del amor, de la sexualidad, de la amistad y de la muerte, de drogas y de SIDA. Pero también, aunque en menor medida, de la violencia y el dolor. Conocido es el episodio maltrato en 1984 por parte de su novio Brian, que la mandó al hospital tras apalearla por haber descubierto y leído en su diario personal algunas páginas que no le gustaron. Estuvo a punto de perder la vista en un ojo y tardó meses en recuperarse. La pieza más llamativa es un terrible retrato de sí misma titulado Nan

One Month After Being Battered, esto es, "Nan un mes después de ser apaleada." Es una fotografía de 1984 en la que vemos a la artista con los ojos amoratados, la cara hinchada y una expresión de desvalimiento que no pueden dejar de conmover. Parece querer compensar su humillación con el rojo intenso de su lápiz de labios, los grandes aretes de plata y un voluminoso peinado que parece una peluca. Es una pieza muy representativa de su obra. La cibacrhome de Nan Goldin no nos abre simplemente a la comprensión de la paliza que la señora Nancy Goldin sufrió un día de 1084 por parte de su novio, a la barbarie de la violencia machista contra las mujeres y una imagen que puede ser "fuerte", "provocadora" o "interesante" pero no "bella" ni "armónica". La obra hace más que eso, nos abre a la comprensión de todas las palizas que han sufrido y sufren las mujeres, a todos los abusos soportados por amor, por debilidad, por impotencia, por defender a los hijos, a las violencias futuras y al imperativo de escuchar a las víctimas, a la vulnerabilidad de la existencia, a la injusticia que domina la vida, a la simbólica reparación con una barra de labios roja, a la pregunta de si seré yo la próxima víctima el próximo verdugo. Todas estas posibilidades indeterminadas, todos estos elementos de sentido inestables, fluidos, no cosificados, son lo que nos permite hablar de la "verdad" del arte (o de la literatura) como algo que tiene que ver con "lo humano", con "la clarificación de la topografía del alma", con "los intereses más elevados del espíritu", etc.

7. El otro ejemplo que quería plantear es bastante más reciente, se trata de la cama que con el título de My Bed la artista británica Tracey Emin presentó en otoño del año 1999 al Turner Price (figs. 16-18). Se trata de una base sobre la que se sitúa un colchón sobre el cual hay sábanas revueltas, almohadas, bragas y una toalla; amontonadas en torno a la misma hay un gran surtido de objetos de todas clases desde botellas de vodka a zapatillas pasando por la ropa interior, paquetes de cigarrillos, condones y anticonceptivos, autorretratos hechos en Polaroid y un juguete de peluche blanco. La cama de Emin desató una gran polémica en los medios de comunicación. Se acusó a la artista de exhibicionismo, de convertir su privacidad en algo público, de mercadear con la sordidez de algunos aspectos de su vida, de ser una de esas "bad-girls" que ha conseguido fama y dinero sobre una "aesthetics of dirt" hecha a base de sábanas manchadas de orina, bragas bien sucias y condones usados. Pero la recepción más generalizada y razonable vio la cama de Emin como una muestra de arte confesional y un lugar de

entrecruzamiento de la reflexión artística sobre la política sexual, la carencia de hogar y el desplazamiento a finales del siglo XX. Arte confesional porque Emin mostraba su cama, con sus objetos personales usados. Roberta Smith, crítica de arte del New York Times (11 de junio) vio a Emin como una artista “que lo cuenta todo, todas las verdades, tanto lo horrible como lo maravilloso de su vida, aunque la mayor parte sea horrible”. Efectivamente, Emin, que ha tenido una vida marcada por los traumas de la infancia y la adolescencia, incluyendo una violación a los 13 años, la expulsión de la escuela, abortos, y una juventud llena de abusos del alcohol, promiscuidad y problemas financieros junto al éxito artístico y de crítica, ha convertido su vida en tema de su arte. Para el crítico Richard Dorment, Emin es una expresionista de los tiempos actuales que lleva a vida a las galerías de arte. Pero, por otro lado, la obra de Emin no es mera autoexpresión de una subjetividad concreta y particular. Siendo eso es mucho más, porque su arte confesional habla de fenómenos mucho más amplios y generales, como el desarrollo de una consciencia feminista de la generación anterior que al hablar de la violencia doméstica y los abusos sexuales públicamente callados pudo llevar a compartir experiencias y al reconocimiento de las estructuras en que tales hechos tenían lugar. Los objetos sucios y usados que hay en torno a My Bed recuerdan las intervenciones feministas de la generación previa. La instalación de la cama en la Tate se completó con un rótulo en neón azul en el que leemos “Every part of me is bleeding” (cada parte de mi está sangrando), una declamación en voz alta. De ella ha dicho la propia artista que “tiene el aspecto de la escena de un crimen como si alguien acabara de morir o se la hubieran follado hasta morir”. De ahí que se la haya visto como una declaración acerca de la política sexual, una poderosa afirmación feminista no ajena a lo que hacía Barbara Kruger diez o veinte años antes. La voz de Emin no es sólo personal y particular. Como todo lenguaje es público y su preferencia tiene lugar en las condiciones actuales, distintas de las de la generación anterior.

No tenemos tiempo de referirnos a otros aspectos de la obra de Emin como el antes aludido de la ausencia de hogar y el desplazamiento que enlazan con la experiencia de millones de emigrantes hoy, como lo fue Emin, de origen turco y también emigrante. Sólo recordar que My Bed de Emin también logró notoriedad por haber sido elegida por dos artistas chinos –Cai Yuan y Xi Jianjun– que realizaron una performance dedicándose un buen día a saltar encima de la cama de Emin pegando gritos y luchando con las almohadas. Aunque para los medios de comunicación se trató de un divertido evento, para los artistas se trató de una acción artística destinada a poner en cuestión la política artística de las instituciones oficiales del

arte contemporáneo como el Turner Prize. My Bed de Emin, pues, ha resultado ser, también, arte relacional e interactivo que ha incorporado en su corta historia un diálogo con otros artistas y puntos de vista.

Otra artista perteneciente como Emin a los jóvenes artistas británicos, su amiga Sarah Lucas también jugó con la noción corriente de cama, aunque de otro modo que Tracey Emin (fig. 19). Lucas jugó con la cama como lugar de la sexualidad presentando un viejo colchón sucio con algunos elementos muy simples y corrientes que simbolizaban los elementos de la diferenciación sexual: un cubo y unos melones para la mujer, un pepino y unas naranjas para el hombre. La obra de Lucas es sin duda una broma sobre los estereotipos sexuales. Sin embargo, a la vez, es más que eso. Nos propone una mirada crítica como la que años antes nos había ya propuesto Cindy Sherman (figs. 20-21), pero en clave irónica. Es una broma divertida para la mayoría del público que se ha reído o sonreído en general cada vez que ha sido expuesta, y a la vez es una llamada de atención crítica contra los estereotipos de la visión, fundamentalmente patriarcal o masculina, de los sexos. Apunta la necesidad de cuestionar nuestros esquemas conceptuales, las visiones sedimentadas del sentido común que nos permiten ver los pechos femeninos como melones y el sexo como un cubo donde penetrar y descargar, y con ello nos pone en los límites de nuestro lenguaje y nuestros sistemas simbólicos, nos hace habitantes de la frontera a los que se les pide que den un paso más allá para ver las cosas de un modo nuevo y distinto, que dejemos atrás ese lenguaje de la cama tan gastado que de sucio huele ya muy mal y que, con ironía, conquistemos un afuera de nuestros lenguajes para traerlo a nuestro mundo.

Las camas de Robert Rauschenberg, de Tracey Emin o de Sarah Lucas no nos alejan de la verdad como pensaría Platón o piensan los platónicos del presente que rechazan estas obras como tomaduras de pelo, charlatanería artística o meras bromas sin mayores consecuencias que las de convertir a sus espabilados creadores en jóvenes millonarios. Esas camas nos invitan a comprender de nuevo y mejor quiénes somos, cómo vivimos y el sentido de nuestras formas de vida, todo ello mediante el cuestionamiento desde dentro de los límites de nuestro mundo en tanto que habitantes de la frontera. Sin duda, esa comprensión que nos ofrece el arte contemporáneo puede ser de difícil acceso. En la sociedad del espectáculo dominada por los medios de comunicación el arte puede quedar con facilidad sepultado por el ruido mediático, el vocerío político y los intereses económicos. La comunicación

artística puede ser algo difícil. Y las razones de ello no se deben solamente al ruido mediático y los intereses económicos, que también.

Si me permiten un pequeño excursión filosófico, podemos afirmar que las obras de arte funcionan en cierto modo como las oraciones en el lenguaje natural que se profieren por primera vez, o, por lo menos, son como aquellas oraciones del lenguaje que normalmente no hemos oído o leído con anterioridad. Como cualquier oración del castellano que no hayamos oído nunca podemos entenderla o no en función de si compartimos suficientemente el léxico en el que se formula. Del mismo modo, entendemos una obra de arte si

- (1) compartimos mínimamente un lenguaje simbólico que nos permita acceder a su sentido, y
- (2) reconocemos su pretensión de inteligibilidad, lo nuevo sobre lo conocido, la actualidad de la perspectiva que nos abre.

Aquí hay que hacer varios comentarios y puntualizaciones:

Ad (1). La comunicación artística puede fracasar porque no hay un lenguaje simbólico compartido mínimamente entre la obra y el público. Ello es frecuente en el arte de las culturas que no nos son familiares o en las obras de simbología retorcida y esotérica. Pero la cama es un objeto y un símbolo cultural bien conocidos. Cualquiera comparte ese mínimo denominador común que permite acceder a la comprensión de las obras de Rauschenberg, Lucas o Emin. Pero con ello la comprensión artística sólo ha empezado porque hay una segunda condición.

Ad (2). Para comprender una obra es preciso "reconocer una pretensión de inteligibilidad". Reconocer una pretensión de inteligibilidad consiste en dialogar con la comprensión que las obras nos proponen. Toda obra de arte se presenta con una pretensión de sentido y la pregunta básica que nos hemos de hacer siempre ante una obra es ¿esto qué significa? Como cualquier símbolo o cualquier enunciado plantea "siempre ya" una pretensión de razón: la inteligibilidad. La "inteligibilidad" de hecho no es una pretensión de validez como las demás (la verdad, lo justo, lo auténtico, etc.), puesto que los lenguajes nos sitúan siempre ya en una comprensión. Consiguientemente, cuando ya estamos en una determinada inteligencia del mundo la inteligibilidad no es una pretensión. Lo puede ser la verdad o la autenticidad de esa intelección de las cosas. En sentido estricto la inteligibilidad

es una pretensión que se dirime, por ejemplo, en los discursos filosóficos al discutir acerca del significado de las palabras, las tesis o los discursos al modo de los diálogos socráticos o los artículos analíticos. Pero en el caso del arte hablamos de pretensión porque no necesariamente estamos plenamente "arrojados" a una comprensión previa, sino que tenemos que dialogar con la comprensión que las obras nos proponen. La pretensión de inteligibilidad se distingue en el mundo del arte porque se orienta no a lo que es o a lo que debe ser, sino, como celebra el conocido verso de Hugo von Hofmannsthal, a lo que nunca se ha dicho (o simbolizado), esto es, a la abertura de una inteligibilidad nueva con relación a la ya existente, a la articulación de una nueva parcela de sentido en el mundo. De ahí que, y como sostenía el filósofo americano Nelson Goodman, el arte y la ciencia no sean tan distintos, son maneras de hacer mundo que nos presentan versiones del mismo. Sólo que, por de pronto, y eso tampoco es todo, en las teorías científicas la pretensión de inteligibilidad se une a una pretensión de verdad como descripción correcta del mundo objetivo, mientras que la pretensión de inteligibilidad de las obras de arte se une a otro tipo de pretensiones como la autenticidad, la subversión, la calidad, la fuerza estética o la belleza que resultan de la articulación de su sentido en un juego de fuerzas entre el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo de cada receptor y momento histórico. Por tanto, la "verdad" ontológica del arte, por usar la terminología de Heidegger, va ligada a otros aspectos de validez muy variados y contingentes. La cama de Emin causó mucho revuelo en 1999, pero, como les ocurrió a los retratos cubistas, perderá su fuerza artística con el tiempo para ser valorada quizás por motivos que ahora nos resultarían impensables. Ello dependerá de lo que sean el arte y la cultura del futuro. Pero, entonces, ¿dónde queda la "verdad" de las obras de arte?

Lo primero que hay que aclarar es que, puesto que toda verdad lo es dentro de un determinado sistema simbólico histórico, relativo y contingente, también toda verdad es histórica, contingente y relativa. Eso es así tanto en el arte como en la ciencia. Pero eso no significa que anything goes, que todo valga lo mismo. La teoría geocéntrica es falsa y la heliocéntrica verdadera. Podemos corregir nuestras construcciones simbólicas aun dependiendo siempre de ellas. Esa corrección progresiva es un proceso de aprendizaje. La ciencia es un típico proceso de aprendizaje y el derecho también. Tienen sus peculiaridades y enormes diferencias, por supuesto, pero pueden entenderse como procesos de corrección de sus constructos simbólicos en el sentido de lo verdadero y de lo justo, respectivamente.

Ahora bien, ¿hay algo como un aprendizaje en el ámbito estético que ocuparía el lugar del aprendizaje cognitivo en el ámbito teórico o el aprendizaje jurídico en el normativo? En cierto modo la historia del arte y la historia de la experiencia estética muestran un equivalente de la noción (débil) de progreso — los círculos concéntricos de expansión de lo articulable artísticamente y de lo experimentable estéticamente. Los temas, los medios, las técnicas, los lenguajes del arte no han dejado de crecer en todas direcciones desde hace miles de años (hoy a la velocidad que caracteriza nuestra cultura) Cuando decimos que cualquier cosa puede ser una obra de arte estamos señalando una situación en la que lo artísticamente comunicable y su soporte constituyen el círculo más grande de la historia y que ese círculo no está restringido a priori. Lo mismo puede decirse de la experiencia estética — cualquier cosa se puede experimentar estéticamente. Por tanto, el círculo de lo estético es el mayor de la historia y está abierto a crecer y ampliarse indefinidamente según vayamos aprendiendo.

Así, pues, hay un aprendizaje en el dominio del arte consistente en “progresar” en nuestra capacidad de hacer símbolos artísticos con y acerca de un campo creciente de medios y significados y un desarrollo paralelo de nuestra capacidad de experimentar estéticamente un mayor número y variedad de “ocasiones”. El sujeto de gusto contemporáneo es un producto de ese “progreso” como lo son los cánones de la historia del arte, de la literatura y de la música. Se dirá que a diferencia de lo que ocurre en la ciencia y en el derecho una obra de arte antigua no es menos verdadera o mejor que una contemporánea. ¿Dónde está, pues, el aprendizaje y el progreso? Evidentemente, no se puede pensar en términos de superioridad, salvo en el sentido de que nosotros, los contemporáneos, tenemos una capacidad mucho mayor de reconocer obras de arte y de gozar de ellas. Si Leonardo levantara la cabeza no podría reconocer el arte de Beuys ni podría gozar de él o de un anuncio de Coca-cola. No es que nuestras obras sean mejores o más verdaderas, sino que están conquistando territorios que las generaciones pasadas ni siquiera podían imaginar, al igual que las de Leonardo conquistaron territorios que Giotto no podía imaginar. En lo que el arte progresa es en la apertura de aperturas de mundo no en el conocimiento directo del mundo o de la respuesta correcta a los dilemas morales. El arte “progresa” en el aprendizaje de nuestra capacidad de simbolización en general, en nuestra conquista del mundo como un espacio de sentido en el que podemos hacer todas las clases de cosas que hacemos los humanos. El “progreso” del arte es el “progreso” de los seres conquistando el mundo y conquistándose a sí misma como animal simbólico.



La historia de las camas en el arte me parece extraordinariamente representativa de lo que es este proceso de aprendizaje. Siendo la cama algo tan cercano a la mayoría de los seres humanos en los últimos milenios, hemos necesitado una larga evolución para aprender, primero, a verla como lugar de significados esenciales y para empezar, después, a cuestionarla como mueble y como lugar de esos significados esenciales, hasta llegar a invitar a cruzar los límites del sentido común, modificar la "esencia" de esos significados esenciales y conquistar nuevos territorios de sentido. No es nada extraño que los mayores impulsos de esta transformación artística de la cama, ese aprendizaje artístico, venga hoy en día fundamentalmente de la mano de mujeres como Emin o Lucas. Las mujeres estuvieron atadas al débito matrimonial, al parto, al cuidado de los enfermos y de los muertos en la cama. El cuestionamiento del tálamo, de la cama como lugar de dolor y servidumbre, porque es también un lugar de la violencia y del daño, es una lección que las mujeres están dándonos a los hombres que siempre vieron en ella ante todo el lugar del reposo del guerrero, de su derecho al placer y el descanso y no tanto lugar del sufrimiento, de la sumisión, del servicio al otro o de la violencia. A algunos les puede parecer exagerado, pero yo tengo la firme convicción de que eso es un "progreso" del arte que salió hace milenios de la caverna, un progreso, repito, de los seres humanos conquistando el mundo y de la humanidad conquistándose a sí misma como animal simbólico. Nada en este mundo es seguro, claro es, todas las regresiones son posibles; pero esperemos no regresar nunca a la caverna y permanecer siempre en lo abierto.