

6. TRES MANERAS DE PENSAR EL ARTE

En cierta ocasión acepté participar en un simposio organizado para dar la bienvenida al nuevo director de una escuela de arte. Acepté porque un intercambio real de puntos de vista parecía un punto de partida prometedor para un acontecimiento que por lo demás suele ser puro ceremonial, con discursos edificantes y cantos corales seguidos de una recepción formal; también lo hice porque el presidente es una persona que admiro y con la que me siento a gusto. Por todo ello me desanimé un poco al descubrir, a las pocas semanas de haber aceptado la invitación, que el tema finalmente sería edificante: «El poder de transformación del arte», título que, como «La alegría de la creatividad» o «El arte y la libertad humana», desprende un tufillo algo trasnochado y descorazonador de discurso de graduación. Mi inicial impulso, como Herr Goebbels cuando oía la palabra «cultura», fue agarrar el revólver. Pero pronto caí en la cuenta de que nosotros —como mínimo nosotros en el mundo del arte, si no en el de las relaciones públicas o en las oficinas de desarrollo de los centros de educación artística— ya casi nunca hablamos en semejantes términos. La verdad, pensé, es que casi siempre hablamos de las obras de arte como objetos, objetos de cierta complejidad, sin duda, pero objetos al fin. De repente comprendí que el concepto de poder de transformación tiene que ver con un aspecto del arte que lleva mucho tiempo fuera de circulación, desde que el arte se ha convertido en el objeto de un corpus profesionalizado de discursos.

Nuestra actual concepción de los museos tiene mucho que ver con estos discursos, sobre todo desde que el abuso de la belleza

y la posterior desvinculación de ésta del debate artístico dejaran el papel del museo un poco en el aire. Hoy vemos el museo como un lugar donde adquirir conocimiento, y el conocimiento, como ya dije en otra ocasión, es de dos clases. Una es el conocimiento del arte en sí, donde las obras de arte son tratadas como objetos con una organización interna no muy distinta a la de las moléculas complejas. La otra es el conocimiento del arte como producto cultural, donde visitamos el museo para descubrir en qué se relaciona el arte de las diferentes culturas con las vidas de aquellos cuyas formas de vida definieron. En la práctica, eso equivale a ver el arte como en un museo de antropología, es decir —para entendernos—, en dioramas constituidos por figuras con su indumentaria nativa en escenarios que incluyen los utensilios que empleaban para vivir y los horizontes que limitaban sus creencias. En principio, supongo, los grandes museos del mundo occidental —el Louvre, el Metropolitan, el Prado, los Uffizi— podrían entenderse como museos antropológicos, en los que casualmente la cultura es la nuestra.

En líneas generales, me parece que la principal teoría vigente del arte entendido como conocimiento del primer tipo es alguna versión del formalismo. El formalismo ya ha dejado de ser ese enfoque privilegiado para abordar las obras de arte en ámbitos museísticos y académicos que fue en los sesenta, cuando tanto los críticos como los docentes nos invitaban sobre todo a contemplar diagonales y ritmos y referencias internas, semejanzas, repeticiones y cosas por el estilo. En sus días de esplendor, el formalismo nos ofrecía maneras de mirar el arte entendido como objetos internamente compuestos según ciertos principios de diseño. Y al diseño apelaba precisamente Roger Fry —al *diseño*, para volver a un término empleado por Vasari— como base para juzgar la excelencia de la pintura postimpresionista. En sí, el formalismo aportó un modo universal de comprender obras de toda clase, independientemente de su origen histórico o cultural, y eso, más que ninguna otra cosa, desterraría el modelo progresivo de la evolución artística imperante desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. El formalismo liberó a los museos del modelo de la orga-

nización del arte en escuelas nacionales, que tanto inspiró a Hegel, y, dentro de las escuelas, en períodos históricos sucesivos. En los análisis formalistas, los objetos podían compararse entre sí desde la perspectiva de la organización visual, como pasa en la tradicional conferencia con dos proyectores donde se nos pide que reparamos en afinidades y discontinuidades y que ejercitemos nuestra capacidad de criterio. Los objetos artísticos podían yuxtaponerse sin reparar en su procedencia, y era posible establecer sus puntos de semejanza en el aire mientras el público escrutaba las imágenes emparejadas en la pantalla. Se podían agrupar objetos «para que se comunicaran entre sí» en exposiciones que tanto podían contener vasijas persas, máscaras baulés, bronce del Renacimiento, una pieza artística en fibra de Ann Hamilton y unos cuantos tejidos navajos, obras cuya única relación es la de ser objetos artísticos entre los que se supone tal o cual afinidad. Me encantaría ver una exposición con un título contemporáneo del tipo, pongamos, *La belleza importa*, compuesta por semejante despliegue heterogéneo de obras de arte. Podría ser una demostración de que la belleza es en buena medida la misma en todas partes, con independencia de la cultura y la historia, aunque no sería posible plantear, y no digamos ya resolver, la cuestión de si la belleza es interna o externa apelando exclusivamente a criterios formalistas.

«Gracias al formalismo», declaró en cierta ocasión uno de nuestros críticos y estudiosos del arte moderno más justamente celebrados, «pude distanciarme del tipo de crítica subjetiva, romántica y poética que, entre otros, practica Harold Rosenberg». Eso, si no me equivoco, significa que su interés se centraba exclusivamente en una especie de investigación sintáctica de unas obras de arte consideradas objetivamente: esto es, como objetos dotados de ciertas estructuras internas que el crítico se encarga de identificar y clarificar, independientes de toda referencia externa —una semántica, por así decir— y, sobre todo, independientes de toda referencia pragmática a quienes las experimentan. Estaba hablando de la crítica como una especie de *Kunstwissenschaft* autónoma —casi en un espíritu positivista— practicada por expertos. En esta concepción, el formalismo artístico podría haber protagonizado una mo-

nografía en aquella obra canónica del positivismo lógico, *La enciclopedia de la ciencia unificada*, donde se publicó por vez primera el influyente ensayo de Charles Morris *Fundamentos para una teoría de los signos*, citado al final del capítulo anterior.

Estoy convencido de que a los estudiantes les resulta sumamente valioso aprender a mirar las obras de arte como ejercicios formales, a «mirar bajo el capó», como la estudiosa que acabo de citar —se trata, naturalmente, de Rosalind Krauss— afirma en un estudio de la obra de Cindy Sherman. No era así como yo veía la obra de Sherman: da la casualidad de que siento cierta predilección por las reacciones «subjetivas, románticas y poéticas» y tengo la sensación de aprender mucho de arte cuando leo esa clase de crítica, como también me pasa, por supuesto, cuando leo los escritos de la propia Krauss o los de su mentor, del que renegó, Clement Greenberg, sobre ejemplos concretos de obras de arte. Pienso, por ejemplo, en la profunda reacción del poeta Rilke ante un torso arcaico de Apolo. Rilke describe una curva descendente en el torso de la figura, muy lejos del espíritu de una observación formalista. La curva conduce hasta la zona genital de la figura mutilada, sin que en verdad importe que los genitales fueran arrancados tiempo atrás, con afán iconoclasta, o tal vez para obtener un talismán sexual. Los genitales de piedra son tan irrelevantes para la experiencia de Rilke como la cabeza de la estatua, asimismo perdida. No vemos los ojos de la figura, pero de un modo u otro nos sentimos observados por la totalidad de su cuerpo: «Porque no hay aquí ni un lugar que no te pueda ver». Y, por eso mismo, no hay en ella ningún lugar que *no* sea genital: el torso expresa, todo él, tal poderosa energía sexual que el poeta se ve a sí mismo como un ser extremadamente débil e inferior. Ante la irresistible fuerza del dios, al poeta no le resta sino preguntarse qué clase de hombre es él mismo. Si fuera mujer tendríamos la sensación, creo, de que ha de cambiar de amante, o de que se ha despertado en ella algo que sólo un dios sería capaz de satisfacer. El «Debes cambiar tu vida» que cierra el poema es el aplastante pensamiento consecuencia de haberse visto a sí mismo desde la perspectiva del cuerpo del dios.

Se trata de una experiencia que, aun siendo perturbadora, nos gustaría tener, si pudiéramos. Dicho en términos generales, es algo que después de leer el poema de Rilke nos enviaría de cabeza a la galería de antigüedades, no a interesarnos por la evolución de «la figura de Apolo», sino a sentirnos interpelados y desafiados a través de los milenios. Pero nuestra capacidad de convertirnos en otra cosa tiene sus límites. Al fin y al cabo, ¿qué hizo Rilke? Escribió el poema. Su poema nos habla, al menos, de cómo una obra de arte puede atraparnos y preguntarnos qué somos, y con qué deberemos conformarnos finalmente, dadas nuestras dimensiones humanas. «Eres lo que comprendes», le dice la tremenda *Erdgeist* a Fausto, quien se encoge ante su presencia. Ésta podría ser, en sí, una respuesta «subjetiva, romántica, poética» al poema de Rilke. También podríamos mirar bajo el capó del poema, y reconocer su estructura de soneto. Pero si el poema no produce en el lector algo semejante al efecto que la escultura tuvo en el poeta, es que algo ha fallado.

Veamos ahora la otra clase de conocimiento, cada vez más importante para el mundo del arte desde el declive del modelo formalista, en cuyo debilitamiento participó en parte. Vemos el arte como alusión a y expresión de la vida interior de una cultura. Deambulando en cierta ocasión por el Rijksmuseum de Amsterdam, me encontré abriéndome paso entre grupos de peregrinos cognitivos que hablaban distintas lenguas y, de pronto, me di cuenta de que si estaban allí no era tanto para una contemplación desinteresada como para adquirir información y experiencia, de manera muy parecida a nuestros predecesores del siglo XVIII en el *grand tour*. ¿Para qué querían ese conocimiento? Pues bien, esos turistas del siglo XX aprendían toda clase de cosas acerca de la cultura holandesa del siglo XVII. Un guía comentó el retrato de un matrimonio, del que aprendí mucho sobre cómo se representaba el amor matrimonial en aquellos días. Pero al final tuve la sensación de que a los holandeses se les trataba como a una tribu, igual que a los isleños de Trobriand. Pensé entonces en la tribu americana, a la que yo pertenezco. Ningún cuadro, sin embargo, explica mejor qué significa vivir la cultura americana que las películas, las *sit-*

com, la música popular, los bailes, el vestuario, los peinados, los automóviles, la fontanería, las guías para el sexo y para la inversión bursátil, todos esos sistemas semióticos que definen nuestra forma de vida. En una entrevista publicada en un periódico de 1915, Duchamp dijo lo siguiente:

Las capitales del Viejo Mundo se han esforzado durante cientos de años para dar con lo que constituye el buen gusto y podría decirse que han encontrado el cenit del mismo. Pero ¿cómo no se da cuenta la gente de lo aburrido que es? [...] Si América comprendiera que el arte europeo está acabado —muerto●— y que América es el país del arte del futuro... ¡Mira los rascacielos! ¿Puede mostrar Europa algo más bello? Nueva York es en sí una obra de arte, una obra de arte total...

Y, por supuesto, dijo la célebre frase según la cual la gran contribución de América a la civilización era la fontanería moderna.

Recientemente se celebró una exposición titulada *Kitchen and Bathroom/The Aesthetics of Waste*. Mostraba la evolución de esas dos estancias fundamentales en el moderno ámbito doméstico, desde que los electrodomésticos hicieran su aparición justo a tiempo para sustituir a los criados. Los anuncios de los años treinta y cuarenta no se cansaban de enseñar esposas joviales con bonitos delantales que llenaban lavadoras, hacían café, usaban la tostadora, servían a sus maridos. En el baño todo eran superficies duras y brillantes, fáciles de limpiar. Al abrir los armarios o la nevera brotaba el espectáculo de las comidas preparadas, que aliviaban la carga del cocinar: bastaba añadir agua y calentar. El contraluz feminista nos muestra en cambio a las mujeres como esclavas domésticas, lo que tal vez conecte la cocina con la pintura de Hopper, que muestra una América más solitaria. Pero nada es más revelador en ningún aspecto que esos anuncios de las revistas femeninas, o que las instalaciones de los baños y los electrodomésticos de las cocinas.

A efectos prácticos, eso significa que sería posible explicar la cultura americana sin poner en la exposición ni una sola obra de arte, como en la famosa muestra de 1969 *Harlem on my Mind*, en

el Metropolitan Museum of Art, compuesta únicamente por fotografías a gran tamaño de Harlem acompañadas por música del Cotton Club. La exposición fue sumamente controvertida. Los artistas de Harlem se indignaron. La Jewish Defense League se indignó por las insinuaciones antisemíticas del catálogo. La crítica se indignó porque un gran museo de arte se hubiera convertido en un anexo del museo de historia natural. Pero de eso va el segundo modelo. Antropologiza el arte. Sin embargo, en este sentido el arte no resulta más útil que los libros de cocina, las polaroids, el catálogo de Sears Roebuck. ¿Para qué sirve entonces un museo *de arte*, repleto de objetos frágiles y costosos coleccionados por distintas personas ricas para sus gustos privados, y ofrecidos al público a cambio de beneficios fiscales?

EL PODER DE TRANSFORMACIÓN DEL ARTE

Hay una imagen de Barbara Kruger, imponente como todas las suyas e inquietante vista en su contexto, instalada en el vestíbulo inferior del Wexner Center for the Arts, en la Ohio State University. En ella una mujer se lleva las manos a la cabeza, como la figura que grita en el célebre cuadro de Munch. Unas letras blancas sobre un rectángulo rojo preguntan: «¿Por qué estáis aquí?» Las preguntas de Kruger siempre nos desestabilizan, sobre todo cuando la artista las encadena.

Aquí nos pregunta: ¿para matar el tiempo? ¿Para ensanchar vuestro mundo? ¿Para mejorar vuestra vida social? No son motivos despreciables. Cuando me instalé en Nueva York por primera vez, era casi seguro que podías conocer a alguien agradable frente al *Guernica* de Picasso, que entonces estaba en el Museum of Modern Art. Era antes del auge de los bares o de los anuncios personales en la *New York Review of Books*. ¿Hacía el arte algo más que darle cierta pátina elevada al lugar, garantizando que quienes nos encontrábamos seríamos, probablemente, personas afines? ¿O bien nos daba algo con lo que romper el hielo comentándolo en su presencia? Hay una historia de Don de Lillo sobre un ligue, no muy

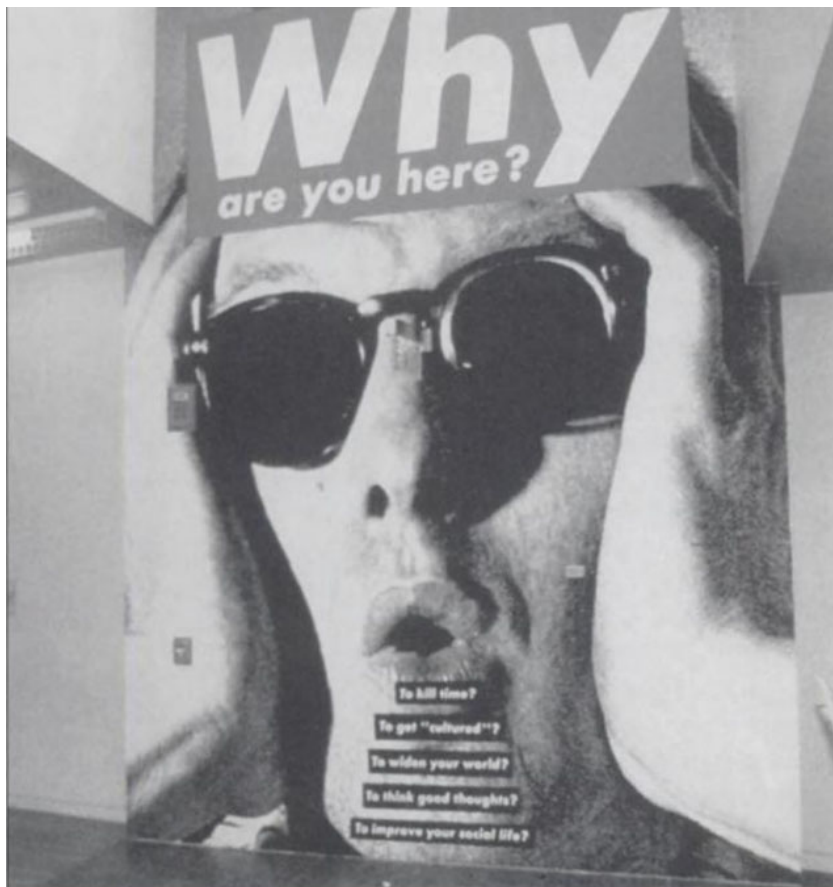


FIGURA 18. Barbara Kruger, *Untitled (Why Are You Here?)*, 1991.
¿Para ser transformados?

feliz la verdad, que nos habla de un hombre y una mujer que se ponen a hablar —que no pueden evitar ponerse a hablar— en una galería donde se exhibe *17 October, 1978*, de Gerhard Richter, que representa la muerte en prisión de unos miembros de la banda Baader-Meinhof. Si significa lo mismo para ti que para mí, parecen pensar los personajes, entonces quizá, sólo quizá, exista la esperanza de un lazo más profundo.

Sería maravilloso que pudiéramos contestar con sinceridad a las preguntas de Kruger diciendo: estamos aquí para ser transformados. Hemos venido hasta aquí para convertirnos en personas distintas. Lo cual me devuelve al tema de mi conferencia, «El poder de transformación del arte». Así las cosas, es innegable que la transformación, o algo parecido a ella, es un efecto que el arte ejerce ocasionalmente en quienes con él se tropiezan; y, en mi caso, fui un invitado demasiado bueno, finalmente, como para no señalar esta verdad y tratar de relacionarla con la enseñanza del arte. Yo había estado pensando, casualmente, en la obra de Maya Lin *Vietnam Veterans' Memorial*. Aunque la obra posea una complejidad relacionada con el lugar donde está emplazada, con sus circunstancias y con la tragedia y la memoria, para mí no cabe duda de que su belleza, como he propuesto en el capítulo 4, está internamente relacionada con el profundo efecto que ejerce en quienes acuden a ella para llorar a sus muertos, pero también en quienes simplemente van a experimentarla como una obra de arte profunda. Maya Lin describió recientemente cómo se forjó la idea del monumento en su mente y me pareció especialmente pertinente observar que ésta surgió de un seminario estudiantil sobre arquitectura funeraria en Yale y de una visita en grupo de los alumnos al Mall, en Washington D.C. Este vínculo con la escuela de arte como institución legitimaba, pues, el concepto de transformación como tema para la ocasión que estábamos celebrando.

Es difícil saber cuántos estudiantes están destinados a ejercer este poder de transformación. De la escuela saldrán, principalmente, los profesionales artísticos que la sociedad necesita: diseñadores y profesores, fotógrafos y cineastas, artesanos y dibujantes. Pero ¿cuántos de mis estudiantes de filosofía serán un día Platones, Kants o Wittgensteins? Cuando uno habla de filosofía en un contexto educativo, lo hace en términos de lo que Hegel llama, hablando de arte, su «vocación más alta». Aun así, el *Vietnam Veterans' Memorial* se mantiene como un desafío a todo el complejo de actitudes frente a las obras de arte como objetos con el que inicié esta discusión. Más aún: creo que el *Memorial* simboliza el papel que el arte desempeña en la mayoría de nuestras vidas, in-

cluso cuando casualmente somos miembros del *establishment* cognitivo del arte. En su notable libro *La pintura como arte*, Richard Wollheim lo dice claro: «Muchos historiadores del arte utilizan una psicología que, caso de que la aplicaran a sus propias vidas, les dejaría al final de un día cualquiera sin amantes, sin amigos o sin entender nada de cómo había sucedido esto o aquello». Basta con que pensemos en algunas obras bastante comunes y lo que significan para nosotros, y nos daremos cuenta de que mucho de lo que se escribe y enseña sobre arte, sencillamente, no sirve para explicar ese significado. Mi propia vida se ha visto transformada por la lectura de Proust o Henry James, que han hecho de mí alguien muy distinto de quien habría sido si no les hubiera leído o si no hubiera oído hablar de ellos. La novela de Proust está llena de personajes que ven sus vidas en términos de cuadros, historias, melodías, fragmentos de arquitectura, jardines, ensayos. Quedan transfigurados, o así me lo parece, cuando se ven a sí mismos enmarcados por dichas obras. Pero cualquiera de nosotros puede contar cómo cambió su vida gracias a una película o una obra de teatro o, incluso, un ejemplo de arte visual de lo más humilde. Me acuerdo de la modernísima protagonista de una de las novelas de Margaret Atwood, que se conmovía hasta las lágrimas ante una simple copia de unos campesinos felices cosechando hortalizas en China en tiempos de Mao.

¿Sirven de algo estas reflexiones ante el polémico interrogante de Kruger? ¿O su pregunta se dirige al museo en tanto que *establishment* cognitivo, no tan distinto, si bien lo pensamos, de la propia universidad, sobre todo en lo referente a su rama humanística, que carece de respuestas especialmente satisfactorias a la pregunta de por qué los estudiantes deberían pagar elevadas matrículas para estudiar las obras de arte como objetos? ¿Qué tienen realmente que decir los directores de los centros de enseñanza superior acerca de «El poder de transformación del arte» sin refugiarse en ese discurso edificante del que precisamente surge dicha expresión? Nos damos cuenta de que Kruger lucha, poniéndose a ella misma como ejemplo, para que exista un arte que, en expresión de Claes Oldenberg, haga algo más que apoltronarse en algún mu-

seo. Sus imágenes se bañan en el río de la vida, arman ruido, cosa que en parte explica por qué la imagen que realizó para el Wexner Center es un tanto desconcertante e ingrata, y hasta subversiva. No quiere que estudiemos sus obras como objetos. Lo que quiere es que sus obras nos ayuden a cambiar nuestras vidas para mejor, que nos tratemos unos a otros con más dignidad. Pero entonces ¿qué le queda al museo? Los objetos de Kruger entran en la vida a través de la tienda de regalos, en forma de tazones de café y grandes bolsas que llevan sus mensajes políticos a las calles y a las encimeras de las cocinas. Pero ¿realmente es eso lo que queremos del arte y, en este caso, del museo?

¿QUÉ QUIEREN LOS MUSEOS DE ARTE?

En un artículo muy comentado del *New York Times*, la crítica Roberta Smith lanzaba una pregunta no muy distinta a la de Kruger, dirigida esta vez no a los visitantes de los museos sino a los propios museos. En lugar de ¿por qué estáis aquí?, lo que pregunta Smith es: ¿qué quieren los museos de arte? No es casual que su pregunta parafrasee el célebre «¿qué quieren las mujeres?» de Freud. La pregunta le parece especialmente urgente en un momento en el que los museos parecen «querer ser cualquier cosa menos museos de arte». Entiendo que lo que le preocupa —y el desarrollo de su texto lo confirma— es que los museos de arte quieran ser, en tanto que instituciones, lo que Barbara Kruger quiere que sea el arte. Quieren que el modo en que muestran el arte cambie las vidas de sus usuarios. Creo que a eso se refiere Smith con lo de «cualquier cosa menos museos de arte». En mi opinión, la preocupación de Smith refleja la transición desde el primer modelo de museo como centro de conocimiento al segundo modelo, de ver el museo como un lugar donde aprendemos a entender el arte a verlo como un lugar donde empleamos el arte para aprender sobre las culturas de las que el arte forma parte: del arte como fin al arte como medio. Soy de una generación que fue al museo como si de un santuario se tratara, en el que uno simplemente se re-

creaba contemplando lo que allí había, sin preocuparse demasiado de aprender. El museo en el que crecí era un lugar tranquilo y vacío, con cuadros fascinantes en marcos dorados. Nunca miré demasiado bajo el capó y mis conocimientos de historia eran demasiado escasos para relacionar lo que veía con sucesos lejanos. Ver arte era, hasta cierto punto, como leer libros. Nunca pregunté por qué estaba ahí el museo, ni quién lo pagaba. Si alguien me hubiera preguntado, en el espíritu de Barbara Kruger, «¿Por qué estás aquí?», no creo que hubiera podido contestar nada concreto. Habría sido como responder a por qué paseaba por la playa. Era otro de los placeres de la vida: ni más ni menos. Imposible, sin embargo, llegar muy lejos con los ayuntamientos, y no digamos ya con los organismos federales para el fomento de las artes, sin justificaciones mejores que ésta.

Smith ponía el ejemplo de una exposición instructivamente controvertida, *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, instalada en el Los Angeles County Museum para festejar el fin de siglo. La muestra aspiraba «a situar el arte y los artistas en un contexto histórico, político, social y económico concreto», según el prefacio al catálogo de la exposición, escrito por la directora del LACMA, Andrea Rich. Lo que la exposición hizo, en efecto, fue arrancar las obras de arte de la posición privilegiada que ocupaban en la sociedad, tratándolas como a un sector más de la cultura visual, un sector que expresa la sociedad de la que forman parte pero sin diferenciarse de otros sectores de la cultura visual californiana: la ropa, las casas, los coches, las carreteras. Era California tratada del mismo modo que el museo de Historia Natural trata Borneo o Nueva Guinea, utilizando el arte como índice cultural. Los visitantes de Nueva Guinea o Borneo —o de planetas distantes— podían usar la exposición como un modo de averiguar cómo vivían los californianos en su exótica cultura. Los críticos podían decir, y obviamente dijeron, que las obras de arte no son meros artefactos y que tratarlas como tales es situar a quienes las contemplan en una relación errónea con lo que ven. No tardaré en volver a eso, pero ahora también quiero señalar los interrogantes, estilo Kruger, que formularon los comisarios: «¿Qué California», «¿La

California de quién?» Como las de Kruger, estas preguntas pretenden desestabilizarnos, como mínimo si somos californianos. La exposición quería demostrar que la California presentada en el arte no era necesariamente la California que realmente vivían todos los habitantes de California. Ello la convertía, pues, en una crítica implícita al arte. La exposición ofrecía a los californianos un espejo en el que verse reflejados. Era un espejo roto, o una sociedad rota. En cierto modo, el museo se convertía en un agente para transformar a sus espectadores en críticos frente a la sociedad que financiaba el museo. Los contribuyentes podrían preguntarse: ¿para eso pagamos nuestros impuestos? ¿Para eso debe utilizarse el arte? Los comisarios estaban preguntando, como mínimo, si los impuestos debían ir en su totalidad a financiar un arte que sólo representaba a una parte de la población del estado. ¿Y no había que representar a todas las partes? ¿No sólo el arte de la clase media blanca, sino el de chicanos, negros, chinos y japoneses, que también son California?

Made in California tenía sus méritos, pero me deprimía pensar en ella. Me deprimía porque ponía muchas obras de arte que me gustan en una perspectiva que no tenía nada que ver con el por qué me gustaban. Las convertía en especímenes para las ciencias sociales, en productos de una clase y raza determinadas. No era ése el modo en que yo había pensado y escrito acerca de los cuadros de Richard Diebenkorn, o los de Joan Brown o Elmer Bischoff o Richard Arneson o Robert Irwin o Ed Kienholz. Como neoyorquino, me siento muy orgulloso del arte de la Escuela de Nueva York. Pero no lo considero «nuestro» arte. Creo que pertenece al mundo. Probablemente, *Made in California* era un ruego tácito en favor del multiculturalismo artístico, una forma de decir que existen muchas Californias, no sólo los mundos artísticos de la Bay Area y Los Ángeles.

Una vez planteé estas cuestiones en una charla que di para una organización de directores de museos, usando algunas ideas de Hegel que siempre me han parecido valiosas. El concepto central de Hegel es el *Geist*, que literalmente se traduce como «espíritu» (*spirit*), aunque el término inglés esté demasiado asociado con

las comunicaciones ultraterrenas como para capturar lo que él quiso decir. Traduzcamos, pues, *Geist* simplemente como «espíritu» (*mind*).¹ Hegel distinguía el «espíritu subjetivo» —el espíritu que se vincula con el cuerpo de un modo incomprendido y posiblemente, como sostiene el filósofo Colin McGinn, incomprensible— de lo que él llamaba espíritu *objetivo*. Éste consiste en todos los objetos, prácticas e instituciones que en conjunto definen una forma de vida realmente vivida. Son productos del espíritu y no de la naturaleza, y son interiorizados por aquellos que han sido educados en el comportamiento vital. Una forma de vida lo bastante compleja como para que los seres humanos puedan vivirla siempre contendrá algo que podamos concebir como arte, sea cual sea el significado que le atribuyan aquellos en cuyas vidas figura. El espíritu objetivo se ofrece como concepto para el «modelo del arte como índice cultural» y para el multiculturalismo. Es una idea que hizo suya como iconología el profesor Panofsky, quien, si mal no recuerdo, puso como ejemplo saludar alzando el sombrero como una vía de acceso a nuestro sistema de significados, lo cual le lleva a preguntarse cuál puede ser para el iconólogo el propósito del arte que lo distinga de los demás elementos del lenguaje de la cultura. Incluso la perspectiva era, para Panofsky, una forma simbólica. La perspectiva representa determinada decisión cultural, la de representar espacialmente el mundo objetivo en términos de una recesión ordenada de objetos en el espacio. Pero eso no convierte la perspectiva en una convención, porque de hecho nosotros percibimos el mundo en perspectiva; vemos realmente converger los raíles del tren en el horizonte. Nuestro sistema óptico está configurado de este modo. La perspectiva fue *descubierta* en el sentido de que Brunelleschi *aprendió* cómo mostrar las cosas del modo en que realmente son vistas. Aun así, mostrarlas de ese modo fue una decisión cultural. Cuando a los chinos les explicaron la pers-

1. La distinción terminológica trazada aquí por Danto no tiene sentido en castellano; en la bibliografía castellana, el *Geist* hegeliano se ha traducido siempre como «espíritu», sin que se den tan marcadamente las connotaciones sobrenaturales a las que el autor alude. Como «espíritu» lo traducimos, pues, en el texto (*N. del t.*)

pectiva, inmediatamente comprendieron que es así como ven. Pero no tenían el menor interés en emplearla para sus propios fines artísticos, porque no tenía nada que ver con el modo en que el arte se inscribe en su cultura. Sus ojos eran como los nuestros. Pero el «espíritu objetivo» de China era distinto del de la Florencia del *quattrocento*. »

Hegel tenía otro concepto del espíritu: era lo que él llamaba *Espíritu Absoluto*. Para él, el Espíritu Absoluto tenía tres «momentos»: el arte, la religión y la filosofía. El arte hacía palpables los valores más elevados del espíritu humano y, en cierto sentido, mostraba a los seres humanos lo que para ellos significaba el ser portadores de dichos valores. Traducía las creencias religiosas en imágenes sensibles. Así pues, el templo y la catedral expresaban sus culturas, pero hacían algo más que eso: expresaban la visión del mundo según la que vivía la gente de esas culturas. Así que, con ello, el arte desempeñaba una función filosófica. El arte *era* filosofía en forma desplazada. Es sabido que Hegel creía que el arte ya no tenía esta posibilidad, porque había sido superado por la filosofía para aquellas personas que ya no necesitaban imágenes ilustrativas para comprender sus proposiciones. Es su célebre tesis del «Fin del Arte», a la que con frecuencia me he referido en estas páginas, y una de cuyas variantes he discutido en mis propios escritos.

El modo en que yo veo el fin del arte no es, sin embargo, como el de Hegel, puesto que yo no creo que el arte haya sido superado por la filosofía. Cuando se ocupa de las grandes cuestiones prácticas humanas, la filosofía es sencillamente un desastre. Cuando pienso en esos retratos holandeses de matrimonios —o en el retrato que de los Arnolfini hiciera Van Eyck— y lo comparo con lo que han dicho los filósofos sobre el matrimonio, casi siento vergüenza de mi disciplina. Kant, que no sabía nada del matrimonio como estado vivido, lo definió en la *Metafísica de las costumbres* como «la unión de dos personas de diferentes sexos cuyo objeto es la mutua posesión de por vida de *los órganos sexuales del otro*», lo cual más parece una broma grosera en una boda de baja estofa que una proposición ponderada sobre la metafísica del

matrimonio. Claro que Kant añade, a esta caracterización reduccionista, que la procreación no lo es todo «porque de ser así el matrimonio se disolvería de *motu proprio* cuando la procreación cesara», pero nunca ofrece una versión positiva que pueda servir de guía a las personas de una época como la nuestra cuando la procreación y lo que él caracteriza (en latín, por supuesto) como *usus membrorum et facultatum sexualium alterius* tampoco se encuentran, aunque ahora eso no venga al caso, del todo en el centro de la cuestión, ya que ambos son opcionales para las parejas que todavía contemplan la opción del matrimonio. Un buen amigo que durante una época barajó la idea del suicidio me pidió que le indicara algún texto filosófico que pudiera ayudarle a decidir si debía seguir con vida, y yo no supe qué decirle. Lo que hace la filosofía es tratar de poner el todo dentro de una especie de cáscara de nuez metafísica. Pero realmente aspira a la universalidad.

A los directores de museos les hablé de una exposición que estuve comentando con un joven comisario, exposición que para mí era un ejemplo de lo que podría significar pensar el arte como algo que hace lo que trata de hacer, o debería tratar de hacer, la filosofía, pero de un modo concreto, mediante lo que Hegel desdenaría como objetos sensibles. En principio el comisario tituló su exposición *El tema de la vanitas en el arte contemporáneo*, pero había empezado a pensar en cambiar el título por el de *Meditaciones sobre la belleza y la muerte*. Existe, como he tratado de demostrar, un vínculo entre belleza y muerte siempre que mediante la belleza damos significado a la muerte, como en las ceremonias funerales, con flores, músicas y hermosas palabras rituales. Kant escribe que para expresar convenientemente la muerte se requiere un «genio bello». Es posible que la belleza dote de significado a la vida de un modo muy parecido, como si su existencia fuera lo que le diera validez. Una vez escribí sobre una *tanka* tibetana que muestra la muerte de Buda. El Buda muere en un jardín, en un hermoso pabellón, rodeado de plantas, en un bello día. Se despidе del mundo en la cúspide de su belleza, que es cuando un buda elegiría morir: esa belleza del mundo que hace que las personas normales aplacen el cumplimiento de sus metas más elevadas. Y de

eso, precisamente, trata la forma de la *vanitas*. A menudo se presenta como bodegón en el que una calavera aparece rodeada de bellos objetos que el cuadro pretende decirnos que son vanos, son distracciones, son efímeros. El término *vanitas* significa «nada». Y por supuesto el cristianismo nos exhorta a no distraernos, por más tentaciones que haya, y a fijar nuestro pensamiento en el otro mundo. De ahí el vínculo entre belleza y muerte. En la exposición este vínculo se extiende a obras muy distintas de las *vanitas* holandesas del siglo xvii. Hay, por ejemplo, una obra de Felix Gonzales-Torres consistente en dos relojes idénticos, que marcan sincrónicamente el tiempo. Son relojes muy modernos, como los que podríamos ver en una cocina o en un aula escolar, aunque nunca a pares. ¿Quién necesita dos relojes? Podríamos compararlos, claro, pero ¿de cuál nos fiaríamos? Que sean dos significa que Gonzales-Torres nos los está presentando como «*readymade*». De hecho, Torres nos está contando algo sobre el amor y el matrimonio. Uno de los relojes dejará de funcionar antes que el otro. Para él el tiempo se detendrá antes que para su compañero. Sería bonito que



FIGURA 19. Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.
Uno morirá antes que el otro.

los dos se detuvieran en el mismo instante, como una pareja muriendo al unísono. El amante de Gonzales-Torres había muerto de sida, como a él mismo le sucedería no mucho después. Es un monumento y, a la vez, un recordatorio de la idea de «hasta que la muerte nos separe» que está inscrita en nuestro concepto del significado del matrimonio. Es una obra de arte conmovedora y de gran ternura. Una «meditación». Pero, en cuanto «meditación», que es un género del filosofar, conecta con los grandes misterios de la vida y el significado de lo humano. Resulta interesante ver los dos relojes como *vanitas*. Nos ayuda a comprender por qué necesitamos que el arte contemporáneo aborde estas cuestiones para los hombres y mujeres contemporáneos. Las formas difieren de cultura en cultura, pero los problemas trascienden las diferencias culturales. Toda cultura tiene su propio modo de tratar con la muerte, o una estrategia para lidiar con el sufrimiento. Y creo que a eso justamente se refiere el concepto de Espíritu Absoluto: conecta el arte de una cultura dada con la humanidad en el sentido más amplio del término.

LAS OBRAS DE ARTE COMO SIGNIFICADOS ENCARNADOS

Yo utilizo un modelo que no es ninguno de los dos presentados al iniciar este capítulo. Es el modelo de los *significados encarnados*. Como crítico de arte acudo a él una y otra vez, tratando de expresar el significado de una obra dada y el modo en que ese significado se encarna en el objeto material que la transporta. Me interesa conocer el pensamiento que la obra expresa de un modo no verbal. Debemos esforzarnos en captar el pensamiento de la obra, basándonos en cómo está organizada. Quisiera ahora dar un ejemplo del procedimiento que me gusta seguir.

El museo de la Rhode Island Design School de Providence decidió celebrar su 125 aniversario invitando a una serie de personas a escribir un texto breve sobre alguna de las obras de su colección que admiraran especialmente. La idea era poner los textos junto a la obra descrita, para que los visitantes pudieran leer la opinión de



FIGURA 20. Joachim Wtewael, *Las bodas de Peleo y Tetis*, 1610.
Un mortal entre inmortales.

otro sobre la pieza que estaban contemplando. Elegí un cuadro de uno mis artistas predilectos, el manierista holandés Joachim Wtewael. La obra de Wtewael contiene un punto de locura y sin duda es una excentricidad mía que, a la que se me presenta la ocasión, haga siempre lo posible por contemplar alguno de sus cuadros. El museo de la RISD posee un gran Wtewael, que representa las nupcias de Peleo y Tetis, para la mayoría de los americanos un tema más bien desconocido.

El cuadro no está en muy buenas condiciones, en parte a causa de la restauración a la que fue sometido. Se aprecia que está bellamente pintado, aunque de momento me reservo cualquier opinión estética, salvo decir que es exuberantemente —quizás exquisitamente— manierista.

Siempre que me abstraigo ante una de las obras sesgadas y crípticas de Wtewael trato de sentirme interpelado como parte del escaso y refinado público para quien debió de pintar el autor. Un público que prefería que el significado del arte permanecie-

ra oculto aunque accesible, razón por la cual los cuadros de Wtewael son elegantes laberintos, tejidos de sutiles referencias y alusiones que ponían a prueba la cultura de sus patronos y adulaban su sofisticación. El pintor sabía que estarían al tanto de las historias y que, en *Las bodas de Peleo y Tetis*, conocerían la causa del emparejamiento de los novios y quiénes eran los invitados, así como por qué valía la pena pintar dicho tema. Me gusta imaginar a un grupo de refinados hombres y mujeres holandeses, pertenecientes, históricamente hablando, a la aristocracia de los Países Bajos, sentados a una mesa, vistiendo trajes tan elegantes como el propio cuadro, cuestionando las interpretaciones de los demás como nosotros hacemos con una película o novela. Su mesa sería un bodegón de migajas y peladuras de fruta, con las copas medio vacías. En una de las paredes de la sala, el cuadro de Wtewael resplandece bajo la luz de las velas y del hogar reflejada en espejos y lustrosas alacenas, en perlas y faldas de satén; entre ellos es como una visión de paz y de placer. Hay, como en el cuadro, un perro que duerme, indiferente a los brindis ocurrentes, a los cumplidos manieristas al anfitrión y la anfitriona y al júbilo que siempre suscita el tema del matrimonio. Hombres y mujeres saben que la astuta Tetis se metamorfoseó en una serie de formas terroríficas antes de ceder ante Peleo y que los grandes dioses permitieron a Peleo —un mortal— casarse con la bella ninfa del mar sólo porque el hijo de ella estaba destinado a ser más fuerte que su padre. De hecho, el hijo de ambos iba a ser Aquiles, el gran héroe, un dios casi, que no sería mortal más que de forma tangencial, aunque decisiva. Pero ¿por qué parece Peleo mucho más viejo que su deliciosa esposa? Todo un mundo se abre aquí a la especulación procaz y a las indirectas en voz baja. Y aún otra broma: vaya birria de hijo sería el que no pudiera superar a este representante de la tercera edad que se está quedando calvo. De hecho, Peleo hasta se me parece un poco: alguien podría burlarse de mí diciendo que lo que me gusta del cuadro es que muestre a un hombre de mi edad y aspecto rodeando con el brazo la cintura de una lindísima jovencita, ambos desnudos como paganos.

La pareja nupcial ocupa el lugar de honor en una festiva mesa con frutos, copas y flores; el resto de invitados son dioses y diosas. Ello nos da una razón profunda de que Peleo aparezca tan envejecido. Él es el único del cuadro que va a envejecer, el único que morirá. Los demás son inmortales. Luego el cuadro es una extraña forma de *vanitas*. La poetisa Safo dijo que por los dioses sabemos que la muerte es mala, pues de ser buena los propios dioses morirían. Los dioses poseen cuerpos bellos y juveniles y viven sin temer aquello que nosotros tememos cada día de nuestras breves vidas.

Los holandeses, que conocían a Ovidio, sabían cuál iba a ser el terrible desenlace. Todos los dioses, menos uno, habían sido invitados a la celebración. El invitado no invitado —Eris, diosa de la discordia— está a punto de arrojar una manzana dorada sobre la mesa. En ella está inscrito: «A la más bella». Pero ¿cuál de las diosas es? ¿Juno la diosa del poder, Minerva la diosa de la sabiduría o Venus la diosa del amor erótico? Todos sabían lo que vendría luego: un mundo desgarrado, donde la edad de oro —en la que dioses y mortales se desposaban entre ellos y se sentaban a compartir los ágapes— caía irremediabilmente hecha pedazos. De hecho, ésta fue la última ocasión en la que dioses y mortales se sentaron a una misma mesa. ¡Si alguien pudiera detener a Eris! Es típico de las composiciones manieristas que la figura central cueste de identificar. En el *Paisaje con caída de Ícaro*, de Bruegel, Ícaro es un diminuto par de piernas que podrían pertenecer a un bañista, un detalle secundario. Un labrador es la figura que ocupa el primer término, pero el cuadro no trata de él excepto en tanto que permanece abstraído en lo suyo, por completo ignorante del tremendo fracaso de un niño que se precipita desde los cielos. El niño había querido imitar a un dios —Apolo— y se ahogó en el intento. ¿Quién de las figuras es Eris? ¿Dónde está la manzana de la discordia? ¿Y qué significa este relato de una última cena para nosotros, que estamos aquí sentados en nuestro castillo, en la cima del mundo, disfrutando de lo bueno de la vida: el arte, el vino, los manjares sabrosos y la compañía de los nuestros?

¿Es bello el cuadro? Bueno, sin duda lo es según los patrones con que el manierismo definía la belleza: elegante y ornamental,

como los dioses y diosas que muestra Wtewael. Su belleza es interna, del mismo modo en que más arriba sostuve que lo eran los cuadros pintados por Matisse en su período de Niza. Los cuadros pertenecían en sí a la realidad que Matisse pintó. Si los gráciles y esbeltos inmortales poseyeran cuadros, éstos se parecerían a los de Wtewael. ¿Es una obra de arte transformadora? Para ser sincero, no lo sé. Pero sí sé que, si ha de transformar a sus espectadores, éstos deberían ver en ella algo más que un ejemplo de la clase de cuadro con que le gustaba rodearse a la clase aristocrática holandesa de Utrecht a finales del siglo xvii. Y no puedo imaginar cómo sería mirar debajo del capó del cuadro sin conocer su significado. El significado es, creo, filosófico y se relaciona internamente con sus espectadores. Pone sus vidas en perspectiva. Les está contando algo que, en realidad, ellos ya saben.