

# Cuadernos del Sur

Número 2 ■ Abril-Junio de 1985

Tierra  fuego  
del

## ARTE, HISTORIA Y SOCIEDAD

Michel Lequenne

### *El arte... ¿qué es?*

Antes de enfocar las relaciones del arte con la vida social y la lucha de clases, hay que definir el primer término. Tal vez ningún término necesite tanto una definición como el de arte, tema de mil discusiones entre sordos. Por eso se intentará primeramente examinar las definiciones actuales, con el fin de entresacar nuestro propio empleo del vocablo y, por ende, del concepto.

Actualmente, el término *arte* es objeto de los discursos más contradictorios. Un manual popular destinado a la juventud manifiesta: “*El Arte* (entre comillas y con mayúscula) no tiene existencia propia. Sólo hay artistas”. De esto se hace eco la proclama *gauchiste*: la idea de arte debe rechazarse, es un mito burgués, uno de los sectores de la ideología que, como tal, desempeña su papel en la enajenación de las clases dominadas y en la justificación de la dominación ejercida por las clases dominantes.

La lectura de Hegel, el pensador más eminente de la burguesía, podría justificar este rechazo. En efecto, según Hegel, el arte es la manifestación del Espíritu o sea una verdad que es social, que progresa y justifica así la realidad de la clase dominante.

Hay teóricos marxistas que, casi a la inversa, definen el arte como trabajo y su producto como producción, es decir, captándolo con un solo movimiento que lo subordina a su dimensión de actividad socio-económica.

A primera vista, no existe posibilidad de conciliación entre estas dos definiciones opuestas.

La primera, negativa, es principalmente la expresión de lo que en la actualidad se llama la crisis del arte, y que tal vez sólo sea la crisis de su noción, la cual expresa la crisis de la relación entre arte y sociedad. El rechazo izquierdista, expresa dicha crisis de manera distinta, más radicalmente. Pero al suprimir la palabra no se suprime el

problema, como tampoco el avestruz suprime el peligro al meter la cabeza en la arena. Es cierto que el arte, por ser una actividad autónoma en el sentido de que no está subordinada a propósitos religiosos ni de exaltación de un poder — también sacralizado — sólo existe desde el momento en que la burguesía se constituye como una clase en sí. ¿Significa eso que la proyección de la palabra en épocas anteriores fue abusiva y carente de significado? Habría que señalar que ya en el apogeo de la civilización griega y durante los periodos helenístico y de florecimiento del imperio romano, el arte había gozado de una gran autonomía en relación con sus fines esencialmente religiosos, por lo menos en cuanto a las clases dominantes de la época.

Y si se aceptara rechazar el término, no por considerarlo culpable de mistificación sino por ser un inevitable vector de mistificación, entonces ¿con qué podría sustituirse para nombrar un fenómeno cuya unidad es innegable a pesar de todas las desigualdades? El neomarxismo más reciente propone sustituir el vocablo “arte” con la fórmula de “ideología gráfica”. Semejante fórmula, que aísla a las artes plásticas (¿habría que hablar de “ideología sonora” al tratar de la música?) acentuando un aspecto esencial y encubierto de cualquier expresión artística, se hace acreedora al reproche expresado por el crítico-historiador Francastel contra quienes estudian el uso de la imagen “eliminando todo lo que constituye su carácter estético, para quedarse únicamente con significados” “Los interesados — prosigue — están privados del sentido de la vista”; y se siente también la tentación de decir: y privados de la capacidad de emoción y de participación.

El arte *significa*, indudablemente, más que cualquier otro medio de expresión, pero de acuerdo con códigos que le son propios, en los cuales la forma, inseparable de los contenidos, posee su propia lógica, su propia historia. Ésta, por supuesto, es paralela a la historia general pero su movimiento nunca está mecánicamente determinado por los acontecimientos sociales y políticos sino que, por el contrario, disfruta de una autonomía relativa en su desarrollo. En suma, gravita en una dimensión particular aunque esté en interacción constante con todos los elementos de la historia, en particular con la historia del trabajo y de la ciencia, por cuanto ésta modifica la concepción de la relación del hombre con el mundo, y ante todo, por el hecho de que enriquece sin cesar las técnicas que el arte obtiene de los medios de producción.

Y eso nos trae de nuevo hacia las concepciones marxistas-economistas que parten, en lo referente a las interpretaciones del arte, del hecho de que éste, mediante un trabajo, produce objetos de intercam-

bio. ¡Qué teoría tan insatisfactoria! Porque ella también examina al arte únicamente en las sociedades de carácter mercantil.

Si se limita la definición a la producción de objetos de intercambio, se dejan fuera todas las actividades artísticas espontáneas, todas las artes no mercantiles que todavía subsisten a nuestro alrededor. Esa concepción, que se pretende marxista, equivale a un elitismo, puesto que sólo se queda con un arte que lleve etiqueta de calidad. Pero más que nada es insatisfactoria en tanto que la observación de las civilizaciones más primitivas demuestra hasta la evidencia que, inclusive donde hay trabajo (fabricación de instrumentos musicales, adornos para la danza e inclusive elaboración de narraciones), se trata de uno que se presenta como no-trabajo por ser liberación del trabajo, expresión de la satisfacción del trabajo terminado, de las necesidades satisfechas. E inclusive ahí donde las artes manifiestan temores que han de ser calmados, favores que deben conseguirse de las potencias oscuras, las manifestaciones artísticas más toscas reclaman tiempo liberado en relación con la satisfacción de las necesidades elementales.

Que el arte se convierte progresivamente en trabajo, y muy pronto en el trabajo más calificado (y esto *exclusivamente* hasta nuestro siglo) es tanto más evidente cuanto que, durante milenios, el artista, aun sin dejar de ser sacerdote, no se distinguirá mucho de los artesanos. Pero inmediatamente, y más alto aún de lo que pueda alcanzar nuestro saber histórico, el producto artístico se distingue de cualquier otro por un carácter radical. Por ser el hombre un animal que fabrica (un *homo faber*), su trabajo satisface generalmente las necesidades que tiene en común con el animal. Por el contrario, el trabajo artístico no responde a ninguna necesidad animal sino a una necesidad social exclusiva de la especie humana.

Esa particularidad no planteaba problemas a las múltiples concepciones sucesivas del hombre como un ser no animal. A nosotros nos resulta evidente que esa particularidad significa que la producción artística está vinculada con lo que constituye la particularidad de la especie humana entre las especies animales: "la conciencia reflexiva". Por ser el hombre el único animal que se plantea a sí mismo la pregunta del porqué de su existencia y de su lugar en el universo, tiene que responderse por medio de elaboraciones mentales que estén en relación con el grado hasta el cual se encuentre adaptado a su ámbito.

Y por eso, durante muchísimos milenios el arte no ha sido más que la manifestación duradera de la magia y la religión. Así pues: ¿ideología? Sí y no.

Sí, con tal de que se defina la ideología como el conjunto de las representaciones mentales surgidas de la sociedad, incluyendo las más espontáneas, por ejemplo la del niño que representa esquemáticamente a su familia y su casa. Pero entonces se quedan fuera los dos problemas más importantes que el arte nos plantea: el del sentimiento estético y el de la eficacia duradera de las obras de arte.

El problema de la estética lo sortean los teóricos neomarxistas mandándola, a ésta también, con la ideología. Su especificidad, que por mucho tiempo ha sido tratada como el problema de lo bello, sigue sin embargo en pie, una vez que ha sido rechazada, por considerarse esta última palabra-concepto como demasiado inadecuada. Inclusive en la inversión negativa (masoquista) de ciertos aspectos del romanticismo y de gran parte del arte moderno, subsiste en la producción del placer que ha proporcionado. No cabe duda de que el sentido de lo bello y lo agradable también está socializado. Pero Kant no estaba totalmente equivocado cuando le encontraba cierta autonomía. El placer estético tiene raíces que le son propias, más profundas que lo mental, que las tiene físico-fisiológicas y sin las cuales, por cierto, el arte no podría significar. Si, por ejemplo, los colores adquieren socialmente significados simbólicos, no será esta función la que funde su valor sino, a la inversa, este valor espontáneo será el que funde las funciones que les sean atribuidas. De esa manera, el rojo ha podido ser el color del zarismo y el de la revolución; este color, que llamará la atención de cualquier niño, seguirá siendo elemento importante en cualquier cuadro refinado. Otros ejemplos serían igualmente claros, como el de la relación entre simetría y asimetría. Digan lo que digan quienes sostienen la teoría de la estética como ideología, ignorar su especificidad no dejará de ser "marxismo vulgar"

El segundo problema, al cual la teoría del arte como ideología no proporciona respuesta alguna, es el de la perennidad de ciertas obras mucho más allá de su adecuación ideológica, inclusive en el rechazo tajante de los valores que las fundamentaban como conjunto significativo.

En cuanto al marxismo auténtico, conviene dar una definición del arte que no sólo sea valedera para la estatuilla mágica, el dios más espiritualizado, el paisaje impresionista y el *ready made* de Duchamp, sino que explique, además, porqué tal o cual de esas obras sigue conmoviéndonos.

El denominador común de toda obra de arte es que *expresa*, quiérase o no; porque el cuadro más abstracto, la música más

“pura” expresan, *aunque sólo sea en hueco...* como el arte de las civilizaciones iconoclastas... y casi siempre expresan inconscientemente mucho más que figuraciones pobres cuyo contenido sea explícito.

El arte expresa y, por ende, es un lenguaje o, más exactamente, lenguajes múltiples, pero cuyo código casi nunca suele ser explícito. E inclusive, apenas puede dudarse de que la explicitación de un código artístico sea el más importante elemento de esclerosis y muerte de un arte dado. El arte expresa, pues, tanto más fuertemente cuanto que es un lenguaje cuyo código cambia con la misma frecuencia que el discurso. Y eso se debe a que el código saca su fuerza de lo que constituye la debilidad de un lenguaje práctico corriente: de su esoterismo o, por lo menos, del hecho de presentarse como un acertijo cuya interpretación acentúa su sentido a la vez que provoca el gozo del misterio descubierto y adquiere valor en sí como forma perfecta del mensaje que transmite. Sin embargo, el autor de la obra nunca conoce por completo el sentido de su mensaje cifrado, e inclusive puede ignorarlo totalmente. Y eso se debe a que el cifrado, en toda la espontaneidad que encierra, es obra del inconsciente.

Casi todos los críticos que se dicen avalados por el marxismo tropiezan con esta cuestión. Uno de los más eminentes la ha rechazado reduciendo el psicoanálisis al acto de evidenciar al Edipo del autor de la obra. Otros consideran que esa mediación es insignificante y se ven obligados a interpretar la totalidad de las obras como si su elaboración correspondiera enteramente a la conciencia clara y, por lo tanto, como si los artistas fueran ideólogos que codificasen su mensaje por capricho.

En realidad, la razón por la cual el mensaje descifrado de las ideologías se vuelve obsoleto, ilegible, ridículo u odioso, mientras que la obra de arte sigue viviente, se debe precisamente a que, por expresar al inconsciente colectivo, transmite muchísimo más que ideas: la vida tal como se experimenta con sus conquistas parciales, sus problemas, sus límites e inclusive... su crítica.

El inconsciente colectivo no existe fuera de los miembros de la colectividad. Los inconscientes individuales matizan hasta el infinito los datos que la historia y la vida social les proporcionan. Por eso, cuando el artista encuentre la autonomía individual en la sociedad burguesa, la manera en que cada inconsciente particular filtre el inconsciente social se diferenciará de modo creciente. El logro artístico dependerá entonces de la particularidad individual para expresar, con mayor agudeza, al grupo o subgrupo al que

pertenezca o al que se dirija, o ambas cosas. Y eso explica las posibles diferencias que hay entre un artista y su época. En cambio, ahí donde el encargo social impone al artista criterios y exigencias rigurosas, la mediación del individuo tiende a cero, por ejemplo en un arte como el del Tíbet donde no sólo los temas del arte (religioso) sino las formas, hasta sus más ínfimos detalles, los colores mismos y sus relaciones pletóricas de significados fijados, le son impuestos al artista sin que éste disponga de la menor posibilidad de salirse de ellos; lo que tiene por consecuencia la imposibilidad de distinguirse de otros como no sea por la perfección formal mayor o menor de la ejecución; lo cual, digámoslo de paso, reduce su contribución a lo que, en nuestro lenguaje, llamaremos estética pura, ya que de ese modo demuestra su existencia.

### *La obra de arte como totalización*

Un cuadro de Gauguin —uno de los grandes maestros del arte moderno— se titula: *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?* Puede decirse que toda obra de arte es un intento de responder a esas preguntas. Y ahí tenemos lo que permite vincular ambos extremos de la contradicción de las definiciones modernas: la obra de arte es producto de un trabajo, del único trabajo cuya producción exige la colaboración de fines conscientes y de impulsos inconscientes, y se encuentra precisamente en el punto donde coinciden las intenciones conscientes y los impulsos inconscientes. La finalidad de ese trabajo es la única finalidad de un trabajo que sólo se conoce por su acierto eventual, el cual es la adecuación más o menos evidente, más o menos provisoria, a las eternas preguntas que se hace la humanidad. Más exactamente: la flecha tiene por finalidad matar a la presa, es un medio aun cuando sea objeto de ritos mágicos que le atribuyan poder. Pero la finalidad del dios esculpido consiste en manifestar su existencia y su poder. No es el medio para obtener lo que de él se solicita; en cambio, su escultor se considerará como el medio de su surgimiento, lo cual —de manera desacralizada— expresaba también Miguel Ángel al decir que tenía que *desprender* la forma que el mármol ocultaba. Actualmente, junto a nosotros, muchísimos escultores modernos manifiestan que su precursor fue el cartero naif Cheval, que se ponía al servicio de la forma sugerida por la piedra en bruto del camino, diciendo: “La Naturaleza ha hecho la escultura; yo me hago su arquitecto y su albañil”

Precisamente porque nada que le sea extraño en su entorno responde a la pregunta del hombre: “¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?”, las respuestas que a sí mismo se da —y eso sin llegar a las eras históricas— sólo podían antojársele como procedentes del más allá, como revelaciones, y eso con mayor razón puesto que las respuestas se imponían con la evidencia de los resplandores súbitos. Ese sentimiento, que ha llegado hasta muy cerca de nosotros en forma de inspiración, no tiene nada de charlatanería (por lo menos, no en sus formas originales) sino que es la expresión inmediata de la relación del hombre con su inconsciente cuya estructura es histórica y social. En ese sentido, es correcto plantear la obra de arte auténtico como totalización de un saber y de una utopía, forzosamente puesta sin cesar en tela de juicio por el movimiento de la historia y, por consiguiente, constantemente vuelta a cuestionar.

Antes del arte (en el sentido propio), la divinidad aparece como si dictara, es la que restituye como un eco el orden social proyectado en su fuera-del-mundo. Para comprender este paso primitivo del arte basta con meditar sobre las artes espontáneas que nos rodean: el arte de los niños, de los auténticos naïfs, de los enfermos psíquicos. Esos reflejos del mundo, que en ocasiones pueden alcanzar la más alta calidad plástica, manifiestan clara y simultáneamente, por lo general, la potencia de las determinaciones inconscientes de la obra de arte, el carácter social de la estructuración de ese inconsciente y la espontaneidad de la preocupación estética. Los “autores” de esas obras nunca tienen una clara conciencia de las motivaciones que ha tenido la elección de sus temas, del valor que otorgan a los elementos representados de su universo, del carácter histórico de éste y, cuando tienen una teoría (a menudo rudimentaria) de sus opciones estéticas, ésta suele ser pocas veces estética y muy a menudo ideológica (valor de los colores, proporción de los elementos figurados, etc.).

Como en cualquier obra de arte, las obras de los niños, de los naïfs y de los locos son proyecciones totalizadoras de su mundo, modeladas por las particularidades de su psiquismo. Las principales diferencias de fondo entre tales obras y otras cuyo código está altamente elaborado (digamos, por ejemplo, la representación esculpida de un dios), consisten en que, por una parte —en el primer caso— las totalizaciones son pobres de contenidos y, a la inversa, la individualización de las representaciones es ampliamente dominante aunque poco original (composición orgánica que no impide, cabe señalarlo aquí, la capacidad de resonancia de masa que tales obras pueden tener); y por otra parte, en que la realiza-



ción estética espontánea pocas veces proporciona al espectador el sentimiento de plenitud que da la obra que expresa la culminación de cada momento histórico del arte; a pesar de que, en este último caso, la totalización es a la vez compleja y refinada, mientras que la mediación del autor, aunque esencial, tiende a borrarse en su cohesión con el inconsciente social, y la ejecución manifiesta una destreza que, no obstante ser personal, concreta todo el saber y el saber-hacer de una cultura.

Antes del arte (en el sentido moderno de origen burgués de la palabra), el arte es aquello en lo cual el hombre se sorprende más de sí mismo. Por consiguiente, quien se revela (a sí mismo y a los demás) capaz de crear una obra no lo experimentará como su expresión propia sino como poder de expresar al grupo social. Y en efecto, eso es. Tanto más cuanto que la individualización psicológica y la diferenciación cultural son fenómenos relativamente modernos, y que, a la inversa, la creación de obras que hoy nos parecen artísticas responde, entonces y por mucho tiempo, a un pedido social preciso y cuidadoso en que la calidad estética está subordinada o, más exactamente, implicada como evidente, como la forma necesaria del contenido. Y el autor tendrá por mucho tiempo la función social de hechicero o sacerdote.

Las primeras artes conocidas son anteriores a las sociedades de clases propiamente dichas. Y expresan entonces al grupo social entero. Pero lo esencial de las artes que podemos estudiar en su relación con la sociedad es que son artes que, bajo formas religiosas o por lo menos sacralizadas, expresan a clases dominantes, al sistema del mundo y a la estructura social tales como los han elaborado dichas clases.

Algunos ejemplos separados por inmensos espacios de tiempo demostrarán cómo, de maneras infinitamente distintas, podían totalizarse sistemas sociales en obras cuyo acierto plástico es tal que sigue fascinándonos.

Una etnia africana ha reproducido en muchísimos ejemplares una extraña escultura cuya base es un cráneo humano bajo una forma circular labrada en que se sostiene una pequeña forma humana cabeza abajo, con brazos y piernas extendidos. Por encima de ese círculo hay un pájaro. Lo que a primera vista podría antojarse un conjunto reunido por la imaginación es, en realidad, un sistema cosmogónico de la mayor riqueza puesto que cada parte de la escultura está cargada de significado: el cráneo es el del antepasado que es la muerte y el elemento tierra en que reposa. Sobre él se encuentra el elemento agua que se yergue bajo la for-

ma de la vida física del niño en el vientre de su madre; el pájaro representa al elemento aire y al espíritu. Esta explicación, en términos que se refieren a nuestros conceptos filosóficos occidentales, empobrece el carácter de vinculación dinámica del conjunto y, sin el menor lugar a dudas, de sus resonancias para quienes participan en ese sistema. Pero la armonía de la construcción, su equilibrio, vale para nosotros y nos prepara para la riqueza de su significación alcanzada mediante una sorprendente economía de medios.

Conocemos todos los dioses egipcios, animales o de rostro animal. Sabemos que ese panteón fantástico reúne lo que podría calificarse como dioses-tótem de las ciudades reunidas en el doble imperio del alto y el bajo Egipto (cuyos símbolos están igualmente reunidos en los adornos del faraón), y que su jerarquía, variable en las representaciones pintadas o esculpidas, manifiesta en realidad predominancias político-religiosas. Todo el arte egipcio se encuentra sometido de ese modo al sistema, extremadamente complejo, de los signos del poder sacralizado que ordena los conjuntos. Ahí también, la adecuación de la invención plástica con fines ideológicos se sale de éstos, llega a lo más profundo, y así es como nos alcanza.

Demos un salto hasta mediados de la Edad Media: en Gante, el retablo del Cordero místico, obra de los hermanos Van Eyck, representa igualmente todo un sistema del mundo y la sociedad que funda la jerarquía terrestre de las clases sobre la del cielo que la reproduce. La maravillosa perfección formal de esa obra manifiesta a la vez un momento de equilibrio inestable entre la joven burguesía y el mundo feudal en decadencia, y la culminación de un arte que pronto desaparecerá. Como imagen del universo feudal, resulta apasionante comparar ese retablo con obras que representaban la pirámide social más antiguamente, y cuyas variaciones son paralelas a las de las relaciones de fuerza entre clases sociales. Para nosotros, esa obra restituye un momento del pasado humano, pero en forma más profunda, sensual y por ende humana, que cualquier bloque de documentos históricos.

Mas ¿cuál es la relación entre los movimientos de la historia y las modificaciones de las concepciones estéticas?

### *Periodos de arte y ciclo de las clases*

Por lo menos, se puede desprender una importante ley que pro-

porciona una base para la comprensión de los periodos del arte: cada nueva sociedad de clases produce un primitivismo artístico que no debe considerarse de manera peyorativa sino en el sentido de una expresión primera, sin tradición o rompiendo con una tradición o distorsionando una tradición anterior, y cuya espontaneidad de la forma es comparable en algo a la de la infancia —lo cual justifica, por cierto, la idea de infancias históricas, con la condición de que se entienda “infancias”, en plural, como infancias renovadas de sociedades y no como desenvolvimiento único de la humanidad a la manera positivista.

Luego, cuando esa sociedad alcanza un alto grado de equilibrio social en la armonía entre el nivel de sus fuerzas productivas y sus relaciones de producción, mientras la clase dominante desempeña el papel progresivo que la hace surgir y todavía no experimenta las manifestaciones de la lucha de clases como una amenaza contra su existencia, el sentimiento profundo de la concordia social y la buena conciencia se reflejan en el arte en lo que por extensión se puede llamar: un *clasicismo*.

Si ese equilibrio social se paraliza por la incapacidad en que está una clase dominada para sacudir sus cadenas y erigirse abiertamente como candidata a la dominación social, el arte se paraliza igualmente en lo que pudiera llamarse —también por extensión— un *academismo*.

Pero cuando la lucha de clases trastorna profundamente a la sociedad sin que la clase dominada que afirma su fuerza subversiva pueda aún derribar a la antigua clase dominante, las convulsiones sociales se expresan entonces en arte por medio de lo que —aquí mediante una extensión, más insólita aún que las anteriores, de un término fechado históricamente al recibirse su acepción— llamaremos un *barroquismo*, el cual también puede conocer cierta academización durante un periodo de reflujo.

Las artes que llamamos “barrocas” están producidas por artistas al servicio de las clases dominantes pero que, más o menos inconscientemente, no pueden dejar de expresar las contradicciones sociales, lo cual se traduce antes que nada en sus obras mediante combinaciones formales contradictorias (aunque con posibilidades frecuentes de resultados fascinadores a causa de la reflexión formal de contradicciones vivientes).

El arte, pues, se desarrolla constantemente, partiendo de primitivismos, en un balanceo más o menos rápido entre clasicismo y barroquismo, lo que Apollinaire ha traducido de manera admirable al expresar la fórmula: “esa prolongada pugna entre el or-

den y la aventura” —de la cual probablemente no vio el fundamento social, ya que el orden y la aventura también pueden congelarse en el entumecimiento de una rigidez cadavérica o en las muecas de los días de barbarie.

(Traducción de Leonor Tejada.)

Michel Lequenne— Ha publicado artículos en *L'Unité* (periódico sindical), colaborado en la versión francesa de las obras de Cristóbal Colón (Madrid, 1980), y en la revista *Satellite* con una crónica sobre los “precursores de la ciencia ficción” que integrará un libro: *Défense de l'Utopie*. Ha participado en la filmación de *Setubal, ville rouge*, en Portugal, y en dos cortometrajes: *Le peintre Jean Ponsy* y *La mort de León Sedov, fils de Trotsky*. Sus críticas literarias para la *Revue de la IV<sup>e</sup> Internationale* han versado principalmente sobre las obras de *samizdat* traducidas al francés; desde 1974 se encarga de la sección de crítica de arte en *Rouge*, y desde 1975 es redactor de *Critique communiste*.