

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura (Pintura y Restauración)



**VISIONES DESDE EL EXILIO: MODERNIDAD Y
POSTMODERNIDAD FRENTE A LA ESCISIÓN ENTRE EL
HOMBRE Y EL MUNDO: TESIS DOSTORAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fco. Javier Garcerá Ruiz

Bajo la dirección de los doctores

María Sánchez Cifuentes

José Gaspar Birlonga trigueros

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2709-3

Visiones desde el exilio

Modernidad y posmodernidad
frente a la escisión entre el hombre y el mundo

Fco. Javier Garcerá Ruiz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura

Visiones desde el exilio
Modernidad y posmodernidad
frente a la escisión entre el hombre y el mundo

Fco. Javier Garcerá Ruiz

TESIS DOCTORAL

Directores

María Sánchez Cifuentes
José Gaspar Birlanga Trigueros

Madrid, 2005

A mis padres

ÍNDICE

El porqué de esta tesis	15
PUNTO DE PARTIDA	21
1. A trescientos sesenta grados	23
1.1. Después del fin.....	23
1.2. El enfermo social.....	26
1.3. El agotamiento del arte.....	31
1.4. El acercamiento a la naturaleza.....	34
1.5. La dificultad del encuentro.....	50
PUNTO Y SEGUIDO	53
2 Desde el subsuelo	55
2.1. En un banquete ajeno.....	55
2.2. El hombre enfermo.....	59
2.2.1. La naturaleza escindida.....	60
2.2.1. La cultura dominante.....	61
2.3. La naturaleza sofocada.....	62
2.4. La encrucijada del subsuelo.....	65

3.	El necesario desarraigo	67
3.1.	Los creadores sin hogar.....	67
3.2.	La nueva piel del mundo.....	69
3.2.1.	La ciudad.....	69
3.2.2.	La ciencia y el progreso.....	71
3.2.3.	El inconsciente.....	72
3.3.	La distancia entre el mundo y el creador.....	72
3.4.	Las paradojas de lo nuevo.....	74
3.5.	El desarraigo del creador.....	76
3.5.1.	Ibsen en busca de su hogar.....	76
3.5.2.	La vida vacía en Pirandello.....	77
3.5.3.	El presente hueco en Mann.....	78
3.5.4.	La habitación aislada de Proust.....	79
3.5.5.	Joyce expatriado.....	80
3.5.6.	Kafka y la angustia del <i>exilio</i>	80
4.	La inquietante extrañeza	83
4.1.	Las divergencias de lo moderno.....	83
4.2.	La mirada al pasado.....	85
4.3.	De Chirico y la revelación de la historia.....	88
4.4.	El abandono de un arte retiniano.....	90
4.5.	El espacio de la melancolía.....	91
4.6.	Los fundamentos de la inquietante extrañeza.....	95
5.	Modernidad y escisión	101
5.1.	El descrédito de la razón.....	101
5.1.1.	Freud y la cara nocturna de la naturaleza.....	103
5.1.2.	La cultura como fuente de sufrimientos.....	106
5.2.	La justificación del <i>exilio</i>	109
5.2.1.	La Escuela de Francfort y la filosofía negativa.....	110
5.2.1.1.	Benjamin y el arte liberador de la decadente experiencia.....	110
5.2.2.2.	Adorno y el arte como emancipación.....	111
5.2.2.3.	Marcuse y al arte como promesa de felicidad.....	112
5.2.2.	Heidegger: soledad y arte.....	115
5.2.3.	Wittgenstein y el necesario aislamiento.....	118

5.2.4.	Nietzsche y la cultura sofocante.....	123
5.2.5.	Schopenhauer: la voluntad y el arte.....	131
6.	Las raíces del <i>exilio</i>	139
6.1.	La cultura como amenaza.....	139
6.2.	Rousseau y la idealización de la naturaleza.....	141
6.3.	Hesíodo y la degeneración de la raza.....	146
6.4.	La idealización del mundo.....	152
6.4.1.	El paraíso en Grecia.....	155
6.4.2.	El Paraíso terrenal.....	157
6.5.	La conciencia de la pérdida.....	163
6.5.1.	Prometeo y el mito de Pandora.....	165
6.5.2.	Eva y la expulsión del Paraíso.....	169
6.6.	La responsabilidad del <i>exilio</i>	172
	PUNTO Y APARTE	177
7.	¿El abandono del <i>exilio</i>?	179
7.1.	Las discrepancias con lo moderno.....	179
7.2.	El posmodernismo incipiente.....	183
7.3.	Otra semántica de los conceptos.....	186
7.4.	Distintas lecturas de lo posmoderno.....	196
7.4.1.	El posmodernismo como hedonismo individualista.....	196
7.4.2.	El posmodernismo como deconstrucción.....	198
7.4.3.	El posmodernismo como auténtica modernidad.....	200
7.5.	¿La superación del <i>sentimiento de exilio</i> ?	204
8.	Joseph Beuys, artista posmoderno	211
8.1.	El contacto con lo real.....	211
8.2.	La creatividad como autorrealización.....	215
8.3.	Una nueva economía: Arte=Capital.....	219
8.4.	Más allá de la utopía.....	221
8.4.1.	El Partido Estudiantil Alemán.....	222
8.4.2.	La <i>Free International University</i>	224
8.4.3.	La formación de Los Verdes.....	227
8.4.4.	Los <i>7.000 robles</i>	230

8.5.	Hacia un arte antropológico.....	234
8.6.	La posibilidad de otra vanguardia.....	238
8.7.	La huella de Beuys y el roce con el mundo.....	242
8.7.1.	Wodiczko y el espacio público.....	244
8.7.2.	Jenny Holzer y el texto.....	247
8.7.3.	Grand Fury y la publicidad.....	248
8.7.4.	Guerrilla Girls y la desigualdad.....	250
8.7.5.	El Group Material y la oposición al sistema.....	251
8.8.	¿La reconciliación con el mundo?	252
9.	La defensa de la naturaleza.....	255
9.1.	<i>La Operazione Difesa della Natura</i>	255
9.2.	El encuentro con la tierra – El encuentro con la gente.....	257
9.2.1.	<i>Incontro con Beuys</i>	259
9.2.2.	<i>Grassello</i>	261
9.2.3.	<i>Piantagione Coconut y Coco de mer</i>	263
9.2.4.	<i>Piantagione Paradiso</i>	265
9.2.5.	<i>Olivestone</i>	270
9.2.6.	Proyectos inacabados.....	274
9.3.	El débil lazo con el mundo.....	276
9.4.	La persistencia de la escisión.....	281
9.5.	El envés del proyecto.....	284
9.6.	El ser aislado.....	286
9.7.	La cultura frente a la naturaleza.....	288
9.8.	La naturaleza dual.....	290
9.9.	Los ecos del romanticismo.....	292
9.9.1.	La escisión hombre-naturaleza.....	293
9.9.2.	La acción del tiempo y la sugerencia de la ruina.....	296
9.9.3.	El viaje catártico.....	299
9.9.4.	El hombre minimizado.....	300
9.10.	La naturaleza insaciable.....	301
9.11.	El paraíso inaccesible.....	304
9.12.	La paradoja de la naturaleza.....	306
9.13.	Beuys y su naturaleza <i>exiliada</i>	308
10.	La manifestación de lo sublime.....	311
10.1.	El placer de la pérdida.....	311

10.1.1	La fragmentación en David Salle.....	312
10.1.2	El derroche y el juego en la transvanguardia.....	314
10.2	La inaceptable ligereza.....	316
10.3.	Beuys en su contexto.....	319
10.4.	<i>Lo sublime</i> posmoderno.....	321
10.4.1	<i>Lo sublime</i> como tensión divergente.....	323
10.4.2	Las fuentes de <i>lo sublime</i>	325
10.4.3	<i>Lo sublime</i> y el desasosiego.....	327
10.4.4	<i>Lo sublime</i> y el desprecio al mundo.....	328
10.4.5	<i>Lo sublime</i> y el <i>sentimiento de exilio</i>	330
10.5.	El artista a la intemperie.....	332
10.6.	La falta de exterioridad.....	334
10.7.	La interioridad del <i>sentimiento de exilio</i>	335
	PUNTO Y FINAL. A MODO DE CONCLUSIÓN	337
11.	El <i>exilio</i> inevitable	339
11.1.	La ambigua posmodernidad.....	339
11.2.	La felicidad como dificultad.....	344
11.3.	El origen del sufrimiento.....	345
11.4.	El impracticable principio del placer.....	349
11.5.	La naturaleza insatisfecha.....	350
11.6.	La naturaleza amenazante y excesiva.....	351
11.7.	Un desequilibrio irresuelto.....	355
11.8.	La imposibilidad de lo real.....	356
11.9.	El natural <i>sentimiento de exilio</i>	358
11.10	El extravío en la cultura.....	359
11.11	La potencialidad del inevitable <i>sentimiento de exilio</i>	361
	Anexo	365
	Bibliografía	387
	Índice de autores	405
	Índice de ilustraciones	409

EL PORQUÉ DE ESTA TESIS

El hecho de que mi relación con *el sentimiento de exilio* hubiera existido mucho antes de la decisión de realizar un trabajo de investigación teórica facilitó y determinó la elección del tema de esta tesis. Con la práctica del arte he podido sondear una serie de territorios cuya geografía denotaba una distancia y un extrañamiento que situaba, tanto al creador como al espectador, ante un espacio privado de familiaridad.

Desde las obras realizadas a finales de los años noventa, en las que la indeterminación de un paisaje nocturno absorbía las huellas e instrumentos de un artista que se enfrentaba a la naturaleza, hasta las últimas propuestas en las que tal desencuentro se alojaba en el espacio más íntimo de la cotidianidad, la pasión por expresar esa situación de ajenidad y dificultad para establecer un vínculo e identificación con el mundo habría sustentado toda mi producción artística¹.

Ahora el planteamiento era el de realizar un trabajo teórico de afinidad temática con las indagaciones que había planteado y que continuaba desarrollando de forma simultánea desde el soporte plástico. Es decir, lo que interesaba realmente, y sólo ello justificaba la

¹ Ver anexo en p. 365.

dedicación a esta tarea, era que aquella experiencia vivida permitiera dar luz a un trabajo teórico, fruto de una retroalimentación entre la especulación teórica y la praxis artística. Y así se lo planteé a mis directores.

Si la escisión entre el hombre y el mundo había sido uno de los temas recurrentes de nuestra cultura, y la compleja relación entre ésta y la naturaleza había matizado los tonos que desde el arte se habían propuesto, en este inicio de milenio dicha escisión parecía haber tomado mayor intensidad. En los años noventa habían aparecido una serie de artistas que, desde la amplitud de los soportes expresivos que la evolución del pensamiento artístico había permitido incorporar, dedicaban toda su atención a generar una obra que se posicionaba ante un mundo vivido como ajeno.

La constatación de la vigencia de tal *sentimiento de exilio* en el panorama del arte contemporáneo definía claramente el espacio de investigación elegido: se trataba de comprender la base sobre la que se sustentaba aquel desencuentro entre el hombre y su entorno, que seguía condicionando la respuesta del arte, y para ello era necesario partir en busca de la naturaleza de ese aún ambiguo concepto de *exilio*.

El trabajo se estructurará en dos partes fundamentales. La primera intentará concretar –si por su misma naturaleza no es posible definir– la geografía de nuestro tema. Centraremos primeramente nuestro estudio en torno a la creación artística, literaria, filosófica, etc. que la modernidad ha generado, por considerar que las alusiones al *creador exiliado* habían sido uno de los temas intrínsecos al propio concepto de moderno, para establecer a continuación las posibles raíces culturales del *sentimiento de exilio* en nuestra cultura grecolatina y judeocristiana.

La segunda parte de nuestro estudio intentará comprender el modo como ha afectado el final de la modernidad y el nuevo paradigma de lo posmoderno a la realidad del *sentimiento de exilio*. Nos interesa seguir indagando, a través de la producción artística de la segunda mitad del siglo XX, en la definición y salud de tal *sentimiento*. Para ello centraremos nuestra atención en la obra de un artista posmoderno paradigmático, Joseph Beuys, concretamente en un proyecto realizado en Italia y que no se encuentra entre sus trabajos más conocidos, titulado *Operazione Difesa della Natura*.

Esto no quiere decir que nuestro trabajo se dedique a Joseph Beuys, ni que se detenga en este artista; Beuys nos va a servir únicamente como un referente que nos permitirá entender la situación de aquellos creadores contemporáneos que, habiéndonos dado las pistas para iniciar nuestro proyecto, continuaban aferrados a ese complejo nudo de desencuentros que habíamos denominado *sentimiento de exilio*.

Una metodología entendida como un sistema cerrado no nos sería útil para conseguir nuestro propósito. Dada la apertura que había tomado la expresión artística en los últimos años, no podíamos más que utilizar un concepto de metodología abierta que permitiera observar el problema que nos ocupa simultáneamente desde distintos frentes. Nuestro estudio podrá enriquecerse de un análisis sincrónico o diacrónico según las necesidades del objeto a estudiar; no plantaremos un discurso historicista y, sin embargo, acudiremos constantemente a la historia para entender el origen y la evolución del tema tratado; tampoco mantendremos una aproximación sociológica, aunque nos interesará anclar el suceso en un lugar y un espacio-tiempo determinado.

Sin ánimo de exhaustividad excluyente parte este trabajo, que, aceptando la debilidad en el presente de cualquier planteamiento dogmático, pretende ofrecer una visión de los hechos conscientemente subjetiva, deliberadamente implicada.

En griego, «regreso» se dice *nostos*.
Algos significa «sufrimiento».
La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado
por el deseo incumplido de regresar.

Milan Kundera, *La ignorancia*

PUNTO DE PARTIDA

A TRESCIENTOS SESENTA GRADOS

1.1. Después del fin

Hace más de un siglo que en Occidente se habla de crisis: crisis del capitalismo, de la sociedad, de la familia, de valores, de la civilización, de la ciencia, del arte. Un síntoma generalizado de cierto agotamiento ha permitido que términos como *fin de la historia*, *fin de la ideología*, *fin del arte*, *post-industrial*, *post-tecnológico*, *posmoderno*, etc., hayan pasado a formar parte del léxico habitual que se utiliza para hacer referencia a la situación política, social y cultural del mundo contemporáneo. La utilización cotidiana de dichas nociones presupone la existencia de una etapa anterior superada por un presente ambiguo que tanto parece afirmar como negar, por superación, las raíces de su misma identidad. A través del prefijo *post*, o mediante la palabra *fin*, se denota la extenuación de aquello que antes existía. Ambas fórmulas refuerzan la noción de pasado en su aserción más significativa, es decir, el pasado como algo que ya ocurrió, como algo acabado, dejando lugar al mismo tiempo a la aparición de otro estado que, sin embargo, parecería tan apenas una mínima superación de la etapa precedente.

Semántica aparte, el siglo XX fue recorrido, desde sus inicios y a lo largo de toda su propia historia, por una continua sucesión de incipientes y prometedoras propuestas que rechazaban y borraban lo anteriormente existente. En su artículo *El siglo que nunca comenzó: las*

sensaciones de final del siglo XX, Carlos Thiebaut afirmaría que «el siglo XX parece ser un siglo que nunca arranca y que nunca comienza de tanto final como ha estado proclamado»². Es evidente que aquellas sensaciones subjetivas, transmitidas a lo largo de todo el siglo, y que darían lugar a manifestaciones creativas cuya esencia se basaba en dicho agotamiento, no eran más que la consecuencia de unos hechos históricos realmente decisivos. Tres situaciones destaca el autor por entender que han sido determinantes en la configuración de aquel desequilibrio e inestabilidad que alimentaría el devenir de esos inicios y finales autofagocitados.

La primera se gesta no más estrenado el siglo XX. Con la ayuda de las vanguardias y la militancia en *lo nuevo* se amplía el rechazo al mundo de la filosofía y será un hecho la ruptura definitiva con el concepto del sujeto cartesiano –ya vilipendiado y colocado bajo sospecha por notables pensadores del siglo XIX. Las relaciones del saber y el conocer estaban siendo juzgadas y, ante su obsolescencia, se proponía un discurso redentor que se sentía capaz de superar aquellas estructuras heredadas, agotadas, pero aún vigentes. Se trataría del final del optimismo epistemológico que emanciparía el presente de toda una herencia cultural insatisfactoria.

Los acontecimientos históricos se encargaron bien pronto de destruir el carácter redentor de unas vanguardias que, en mayor o menor medida, y quizá sin saberlo, seguían manteniendo sus raíces instaladas en una atmósfera deudora de aquel romanticismo que tanto denostaban. La barbarie de Auschwitz se encargaría de desmontar esa utópica estructura, parándolo todo e imponiendo un segundo final, esta vez absoluto. Un final que, como afirmaría Adorno en su *Minima moralia*, no permitiría ya la práctica de la poesía. El diagnóstico inicial tras el *shock* de la barbarie no podía ser otro que el de la imposibilidad, posición escéptica que más tarde pasaría a conformar, materializar y ser el motor de su *negatividad estética*. Este segundo final, al contrario del primero, apenas interrogaba, pues la conciencia de la imposibilidad e incapacidad de construir conceptos después de la barbarie era absoluta, y situaba crudamente al individuo ante un desesperanzado *final moral y ético*.

En último lugar la situación que genera el tercer final nos afecta directamente por su misma cercanía. Es un final que Thiebaut

² Carlos Thiebaut, «El siglo que nunca comenzó: las sensaciones de final del siglo XX», *Archipiélago*, n.º 41, p. 82.

considera de segundo grado, por responder únicamente a la constatación de ese anunciado agotamiento. Se refiere a esa mencionada condición de *post* con la que nos enfrentamos en nuestra contemporaneidad: lo que se juzga no es un determinado concepto sino la totalidad del sistema que genera tal concepto. La lejanía ante ese carácter redentor de la novedad que había catalizado las expresiones más activas del primer cuarto de siglo, y la desconfianza que esto generaba, tiñe el presente de una amplia noción de caducidad y debilidad de la que ningún gesto se escapa:

El final por superación se encarnó en algunos movimientos (de nuevo las vanguardias, las revoluciones, los programas filosóficos), pero tiene un carácter estructural: parecería, pues, que siempre que se declara abolido algo, siempre que se determina su error, se hace en virtud de una nueva proclamación y de una nueva verdad, de un nuevo concepto. Pero como acontece en el tercer final, cuando la proclamación de un final se presenta, por el contrario, como constatación de una secuencia concluida por agotamiento o por inanidad, se produce un final que nada se propone superar.³

Y ante esta diferente naturaleza que el autor atribuye al tercer final la debilidad de las estructuras se multiplican, y, con su deterioro, la angustia que provoca el saber clausurados los horizontes opera sin límites. La superación de ese concepto de ideología, que sirvió en otros momentos de estímulo y esperanza, daba paso a una situación temporal débil, llamada *post-ideológica*⁴, en la que la realidad social y personal del hombre contemporáneo quedaba modificada profundamente. El vacío que dejaban los esquemas tradicionales rechazados permitía que aparecieran otras lógicas y otros marcos culturales de referencia que contrastaban con los estereotipos de aquella concepción etnocéntrica occidental que había dominado buena parte del desarrollo del siglo XX. Una marea ascendente de conceptos, aspiraciones y tensiones que no se planteaban dentro de nuestro entorno habitual de referencia iban a ser testimonio de una compleja situación que permitía intuir que esta encrucijada de final y principio de milenio era algo más que el resultado de políticas y economías

³ Carlos Thiebaut, *ibíd.*, p. 86.

⁴ Thiebaut utiliza el término *post-ideológico* para referirse a una época que se define contra el optimismo epistemológico cartesiano.

débiles, y que respondía a una auténtica, verdadera y creciente crisis teórica.

1.2. El enfermo social

Descartados esos esquemas, que desde siglos controlaban y dirigían la acción y el pensamiento humano, el sistema se desbocaba para dar paso a una simultánea manifestación de variables contradictorias y racionalmente irreductibles, a un exceso de información que, junto a la imposibilidad de asimilarla, provocaba un fenómeno de inseguridad, malestar, incertidumbre y asfixia. El mundo se volvía ininteligible para sus mismos habitantes, ya nadie dominaba todas las variables del sistema, y esto producía, quizá como consecuencia de la evolución acelerada del síntoma que Ortega ya reconocía a principio de siglo, parálisis y debilitamiento en un individuo que no era capaz de enfrentarse a un paisaje ilimitado:

La civilización, cuanto más avanza, se hace más compleja y más difícil. Los problemas que hoy plantea son archiintrincados. Cada vez es menor el número de personas cuya mente está a la altura de esos problemas.⁵

Lipovetsky, por su parte, reconoce dos notas que caracterizan a la sociedad post-industrial: de una parte una creciente complejidad de las relaciones simbólicas entre los seres humanos que estructuran el sistema; de otra, una apetencia también creciente de un ejercicio originario de libertad, como reacción ante la complejidad anteriormente citada. Estas dos características actúan en sentido opuesto y confirman una de las grandes antinomias culturales del momento:

Esa es la paradoja de la sociedad narcisista: cada vez menos interés y atención hacia el otro, y al mismo tiempo un mayor deseo de comunicar, de no ser agresivo, de comprender al otro.⁶

⁵ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, p. 98.

⁶ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 200. Nos parece interesante destacar la influencia que sobre este autor tendría el texto de Herbert Marcuse *Eros y civilización*, donde el autor relacionaría ambos conceptos con la cultura subjetiva y objetiva respectivamente. Sobre los conceptos de cultura objetiva y cultura subjetiva, ver Georg Simmel, *El individuo y la libertad*.

La crisis ha llegado a cuestionar los grandes arquetipos que habían condicionado parte de las bases y fundamentos de nuestra estructura cultural. Un ejemplo: la imagen del hombre viril, adulto, burgués, blanco, occidental, técnico y racionalizador se contamina de lo femenino, lo exótico, lo artesanal, lo rústico y lo periférico. Todo valor busca su complementario: la fuerza busca la agilidad, la virilidad la ternura, la técnica lo artesanal, lo occidental, lo oriental, lo racional lo poético.⁷

Exposiciones poco habituales como *Magiciens de la terre* (París, 1989) proponen la búsqueda de posibles alternativas complementarias a nuestro mundo cultural supuestamente agotado. Uno de los comisarios escribe en el catálogo:

Ante la amenaza de que la cultura occidental destruya el ecosistema de la Tierra entera, por no hablar de la Tierra misma, (...) estamos obligados a tomar conciencia de que la cultura occidental, desde un punto de vista histórico, no se puede seguir justificando indefinidamente sólo con el simbolismo. La estúpida creencia en su carácter universal y eterno se ha venido abajo. Los trastornos sociales que de ello se derivan tendrán eco en todo el mundo del arte.⁸

Es obvio que desde el plano de las ideas político-sociales no se está dando ninguna respuesta satisfactoria; nadie se sorprende ya por ideología alguna, las ideas que se siguen en este momento son aquellas mismas que se heredaron a través de esa tradición supuestamente enquistada. Si la evolución experimentada por la tecnología en los últimos años ha conseguido llegar a límites insospechados, no podemos decir lo mismo del comportamiento de las ideas. Asistimos a un desfase marcado por una sociedad tecnológicamente acelerada y socio-políticamente estancada:

⁷ En este sentido es interesante observar el cambio que se ha dado en la utilización del cuerpo masculino por parte de la publicidad: la imagen del hombre tradicional y viril ha sido abandonada para ofrecer otra, sexualmente más ambigua y, a veces, hasta asexual. Del mismo modo, la incidencia del pensamiento feminista ha marcado una ruptura con el pasado.

⁸ Thomas McEvelley, *Magiciens de la terre*. Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París, 18 mayo-14 agosto 1989, pp. 20-23.

La opción política ha muerto, no quedan más que simulacros de conflictos y apuestas cuidadosamente circunscritas.⁹

Tras las decepciones sufridas en Moscú, Pekín, Praga o La Habana, hoy la fe revolucionaria se ha quedado sin modelos concretos al mismo tiempo que escasea la esperanza en el campo capitalista. El capitalismo ha conducido a estas ansias del consumo, donde la gente trabaja un poco sin saber por qué. La crisis del sistema sólo se iba demorando en la medida en que el poder adquisitivo de los consumidores se iba elevando paulatinamente. El individuo se acercaba pasivamente al centro de un vórtice que lo absorbía para anular cualquier intencionalidad que fuese más allá de las meras necesidades de subsistencia que el sistema exige:

Las masas funcionan más bien como un gigantesco agujero negro que doblga, curva y retuerce inexorablemente todas las energías y radiaciones luminosas que se aproximan a ella. Esfera implosiva, en la que la curvatura de los espacios se acelera, en la que todas las dimensiones se encorvan sobre sí mismas e involucionan hasta anularse, no dejando sitio y lugar más que a una esfera de engullimiento potencial.¹⁰

Y este espacio curvo en el que Baudrillard sitúa al hombre contemporáneo se convierte en un hábitat que genera la inseguridad y ansiedad que tanto reconocemos, y su más perfecta expresión de la mano del narcisismo, la pasividad, el nihilismo, la depresión, la apatía social, la violencia, etc. Síntomas todos ellos relacionados con la complejidad del sistema y con la evolución, quizá inesperada pero ahora lógica, del proceso histórico de la modernidad.

Más allá de la militancia en el proyecto unívoco del progreso científico, se reconocían a principio del siglo XX los síntomas iniciales de lo que estamos viendo y que los sociólogos contemporáneos destacan como elementos que configuran nuestra realidad social:

Todo el crecimiento de posibilidades concretas que ha experimentado la vida corre riesgo de anularse a sí mismo al topar con el más pavoroso problema sobrevenido en el destino europeo y que de nuevo formulo: se ha apoderado de la

⁹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 68.

¹⁰ Jean Baudrillard, *ibíd.*, p. 114.

dirección social un tipo de hombre a quien no interesan los principios de la civilización. No los de ésta o los de aquélla, sino –a lo que hoy puede juzgarse– los de ninguna. Le interesan evidentemente los anestésicos, los automóviles y algunas cosas más. Pero esto confirma su radical desinterés hacia la civilización.¹¹

Ortega identificaba en sus contemporáneos una pérdida de perspectiva y desconexión con el entorno¹², una dificultad de comunicar y de *ser real* que se desvirtuaba frente la exigencia de jugar una comedia social de roles, códigos y exigencias no asumidas, que generan, como consecuencia, un individuo enfermo de *no poder ser*:

Un ventarrón de farsa general y omnimoda sopla sobre el terruño europeo. Casi todas las posiciones que se toman y ostentan son internamente falsas. Los únicos esfuerzos que se hacen van dirigidos a huir del propio destino, a cegarse ante su evidencia y su llamada profunda, a evitar cada cual el careo con «ése que tiene que ser».¹³

Las posiciones falsas que Ortega nos apunta como identificaciones de su contemporaneidad nos permiten comprender con mayor hondura las tesis de Baudrillard, pudiendo identificar con distancia histórica sus conceptos más destacables: el mundo se ha hecho fantasía, nuevos simulacros sustituyen a los anteriores y esa *realidad insuficientemente real* es exactamente la que define a una cultura desconectada de su naturaleza básica:

(...) vivimos en un universo extrañamente parecido al original– las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias.¹⁴

Nos parece interesante destacar que nos encontramos de nuevo con la idea de final. El final sonriente de Baudrillard pretende ser un final irónico, descargado de toda *muerte inminente*, pero su distancia

¹¹ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 91.

¹² El *perspectivismo* de Ortega se refiere precisamente a este hecho.

¹³ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 28.

no permite, por mucho que se edulcore, más que corroborar, mediante el *rostro de funeraria*, ese agotamiento y angustia que estamos identificando a lo largo de nuestro argumento.

José Luis Brea, en el catálogo que se editó con motivo de la exposición *Antes y después del entusiasmo*, realizada en la Kunst Rain de Ámsterdam, incide en las cuestiones relacionadas con aquello que se sitúa después del fin. La idea de *defunción* ha marcado inexorablemente la producción de los artistas contemporáneos. Más allá de los posibles juegos irónicos de Baudrillard y de otros pensadores que defienden los posicionamientos fríos neoconservadores (Bell, Graff, etc.), Brea sitúa este contexto con referencia a la problemática desnuda y existencial del hombre contemporáneo, del creador u observador que se enfrenta a la obra de arte. Las constantes muertes y asesinatos han permitido aligerar peso y equipaje, pero a la vez han conducido a una situación de complejidad y vacío en la que es difícil respirar:

Fin de lo social, fin de la historia, fin de la modernidad, de la razón y del progreso, del arte, de la ciencia, de lo político y de lo económico, de la teoría y de la praxis, del pensamiento y sus paradigmas, del discurso y sus articulaciones... Demasiadas moribundías, demasiado acabamiento como para poder ahora seguir afianzándonos en algún territorio, demasiado alegre arrojar por la borda tanto supuesto lastre para, a la postre, descubrirnos desnudos y sin nada en que apoyarnos, flotando desconcertados a la deriva, entregados a la estéril soledad del sálvese quien pueda, en la ausencia de un plano de consistencia capaz de sostener la interacción discursiva.¹⁵

Demasiado acabamiento, demasiado alegre arrojar, descubrirnos desnudos, sin nada en que apoyarnos, flotando desconcertados a la deriva, estéril soledad, ausencia de un plano de consistencia, son expresiones que se alejan de una visión condescendiente con la situación contemporánea y denotan un posicionamiento de reacción y desencuentro con la evolución de *lo humano*. Limitada sintonía podemos encontrar entre la visión desesperanzada y crítica de Brea con el análisis dúctil que Baudrillard extrae de la observación del entorno social (lejano a su vez de las severas observaciones de Ortega).

¹⁵ José Luis Brea, *Por una economía barroca de la representación*, pp. 13-28.

El texto de Brea mantiene una actitud rotunda y clara respecto a las consecuencias de la sucesión de las *muertes culturales* que hemos visto dominando el pasado inmediato. El individualismo y las ansias por defenestrar lastres han llevado al hombre contemporáneo a no poder soportar el peso de su subjetividad y, como consecuencia, a vivir en una irremediable insatisfacción, soledad y angustia. La fisura entre individuo y sociedad, entre lo particular y lo universal, marca el comportamiento contemporáneo:

Aparece un nuevo estadio del individualismo; el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo; en el momento en el que el *capitalismo* autoritario cede paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte.¹⁶

1.3. El agotamiento del arte

En este sentido, en los años ochenta vimos aparecer en el mundo del arte actitudes personales y manifestaciones públicas que ilustran ese sentido de focalización sobre la esfera subjetiva y personal del artista, y que parecen excluir cualquier planteamiento que pueda ir más allá de un concepto de arte heredado de la tradición romántica. El frecuente y recurrente uso del autorretrato y la reivindicación de la filosofía del creador en todas estas obras es un dato que nos ilustra en este sentido. El artista vuelve a hacer uso de su *mundo genial* para construir un universo subjetivo. El hedonismo y narcisismo sustancial del hombre contemporáneo se refleja en el espejo deformado que ofrece la pintura italiana y alemana de los años ochenta.

La *Documenta VII* de Kassel de 1982 proponía un proyecto de exposición que reforzaba y defendía este concepto de arte. La recuperación de la subjetividad iba de la mano de la defensa del museo como templo, del artista como profeta y de la obra como reliquia y objeto de culto. Las imbricaciones entre el arte de vanguardia y la

¹⁶ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 50.

iconografía de los medios de comunicación de masas parecían haber sido eliminados en aras de un *nuevo romanticismo* que volvía a valorar al genio.

Para algunos autores esta *Documenta* no fue más que un intento nostálgico de restaurar en tono melancólico un tiempo en el que el *arte* aún era *arte* y, como tal, era recibido en todo su grado de pureza. Es el caso de Andreas Huyssen que no detectaba en estas actitudes estéticas más que un «fácil eclecticismo combinado con amnesia estética e ilusiones de grandeza», y que sólo representaba desde su punto de vista «el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado que parece estar ganando terreno en la era Kohl-Thatcher-Reagan y cuya instancia paralela puede retraerse en los ataques conservadores a la cultura de los sesenta que aumentaron su volumen y furia durante esos años». ¹⁷ Esta postura no aparecería de forma aislada; una respuesta crítica se posicionaría en el mismo frente respecto a ese tipo de poéticas tal y como reconoce Donald Kuspit:

Por encima de todo se decía que la nueva pintura alemana carecía del carácter crítico del arte moderno, como si la abstracción, con sus agotadas estrategias de negación, siguiera siendo crítica respecto a la sociedad u otras artes. En resumidas cuentas, los neoexpresionistas alemanes, como se les denominó, eran juzgados como creadores de un arte neoburgués. ¹⁸

Sin embargo, los reproches de falta de ironía, reflexión y cuestionamiento, el alegre abandono de una conciencia crítica, la ostentosa seguridad subjetiva, etc., que se le atribuían a las propuestas de Baselitz, Immendorf, Penck, Lüpertz, Kiefer, etc., nada tenían que ver con los planteamientos que justificaban estos autores y que habían generado las poéticas a las que nos estamos refiriendo.

Tanto Cristos M. Joachimedes como Achille Bonito Oliva, entre otros, defendían las propuestas de los artistas que presentaban basándose justamente en los elementos que desde otras posiciones teóricas se les reprochaba. Allá donde unos veían un distanciamiento de lo social inadmisibles, se recreaban éstos por entender que, de esa distancia criticada, es de donde debía nacer otra responsabilidad

¹⁷ Andreas Huyssen, *Después de la gran división*, p. 310.

¹⁸ Donald Kuspit, *Fuego antiaéreo de los radicales. El proceso norteamericano contra la pintura alemana actual*, pp. 43-55.

personal, profunda y simultánea tanto con el presente vivido como con el pasado heredado.

Con referencia a los ataques que la nueva pintura alemana recibía de parte de la crítica norteamericana, Kuspit argumentaba:

(...) todos nos sentimos cada vez más poseídos por un pasado abstracto que debemos trascender. Por encima de todo, nos hallamos cada vez más poseídos por el poder demoníaco de la abstracción. Nos hace olvidar nuestra potencialidad para lo natural, que, no obstante toda su incertidumbre, es más clave de nuestro futuro que toda certidumbre derivada de nuestro conocimiento abstracto. Los nuevos pintores alemanes quieren recuperar esa naturaleza aparentemente espaciosa porque para ellos es la única alternativa a una abstracción que nos ha vaciado.¹⁹

A partir de estas palabras nos resulta fácilmente identificable el lugar del compromiso de estos artistas. Por un lado, la negación y voluntad de superación de la abstracción, entendida como la carente base epistemológica de la cultura de la que parten, manteniendo así vivo el discurso de Nietzsche y de otros autores que de éste se derivan. Por otro, la referencia explícita a una problemática que hasta ahora había quedado velada en nuestro discurso: la relación de la *cultura* y la *naturaleza*, y por extensión, el discurso y el trato que debe establecer el hombre con ella.

Si leemos el texto que Achille Bonito Oliva publicó en el catálogo de presentación en Roma del grupo de artistas que bautizó con el nombre de *transvanguardia italiana*, encontramos claramente una sólida identificación, en cuanto a intencionalidad de sus poéticas, con las de los pintores alemanes anteriormente mencionados:

Así como para Novalis y todo el primer Romanticismo alemán la noche no era hundimiento en la desesperación sino proceso vertical tendente a la recuperación y a la desocultación de las fuerzas naturales, ahora el arte se presenta para insertarse en el círculo de la vitalidad universal. Nietzsche había afirmado con anterioridad la *felicidad del círculo*, donde el

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 43-55.

hombre entraba para recobrar permanentemente la energía primaria de la naturaleza y el destino personal de animal.²⁰

Según el texto de Bonito Oliva, lo que Clemente, Chia, Cucchi, Palladino, etc., tienen en común entre ellos y con sus colegas alemanes es esa voluntad de acercarse a las fuerzas naturales, desde una mentalidad ligada a las emociones intensas de la individualidad, ajena a la frialdad del proceso racional, y mediante una pintura que vuelve a encontrar su valor dentro de sus propios procedimientos.

Lo que nos interesa constatar es que ambos grupos de artistas coinciden en su base de preocupaciones. En los textos de unos y otros la referencia a esa parte *natural* es clara. Se lanza la mirada hacia una *naturaleza* sofocada por el proceso cultural para buscar una síntesis con aquella realidad supuestamente maltratada.

Desde luego, no nos sorprende que sean éstas las preferencias temáticas de esos artistas cuando se nos proporcionan, desde sus mismas bases teóricas, referencias al mundo del Romanticismo. Es evidente que se recuperan valores que fundamentaron la base poética de dicho movimiento. Pero, ¿por qué este nuevo intento de aproximación a la naturaleza?, ¿por qué desde lo mítico, desde lo arcano?

1.4. El acercamiento a la naturaleza

Si podemos hablar con suficientes datos y preocupación sobre la crisis ecológica y la difícil situación que se ha creado a partir del desarrollo industrial y tecnológico, si nuestra época se ha caracterizado por haber marcado un claro dominio del hombre sobre cualquier elemento del mundo, sin respetar ningún tipo de equilibrio, y una ocupación de los espacios sin precedentes, es también la que está dando señales de desacuerdo ante tal actitud y la que está cuestionando y forzando para que se tomen medidas que mejoren la relación con el medio.

A partir de los años sesenta, con la desconfianza en el paradigma moderno y en las propuestas positivistas que proyectaban,

²⁰ Achille Bonito Oliva, *Avanguardia/Transavanguardia*, Mura Aureliana da Porta Metronia a Porta Latina, pp. 10-16.

desde principios del XIX, una nueva soberanía del hombre basada en el desarrollo industrial y tecnológico, otra sensibilidad va a aparecer en el mundo de la cultura, que será reflejo de esa distancia a un modelo cultural vivido ya como caduco. El abandono de las líneas del pensamiento políticamente aceptadas y la recuperación de otras posibilidades que, secretas u ocultas, habían quedado desestimadas en la sombra, va a ser el nudo que genere dichas actitudes. La necesidad de renovación de la conciencia humana para la conquista de un posible misterio que uniera al individuo con el universo, percibiendo la humanidad como una sola e indisoluble, fragmentada ya en aquel momento por los excesos de las necesidades materialistas y pragmáticas del hombre contemporáneo, será uno de los objetivos primordiales.

Un cambio de voluntad y un deseo de trascender la misma definición del concepto de creación había dado lugar, desde el fin de las últimas vanguardias, a una ampliación de los recursos expresivos y, con ello, a un espacio, virgen entonces, donde operar y expresar esos planteamientos que ni pertenecían ni se podían materializar en los circuitos oficiales y comerciales. A través del *land art*, el *earthwork*, el *Manifiesto del Naturalismo Integral* de Pierre Restany, y otras muchas posturas personales, se planteaba un giro en la focalización de las problemáticas y una preocupación por la naturaleza, a la vez que un rechazo hacia los soportes y sistemas tradicionales de la cultura.

Esta actitud no ha hecho más que confirmarse y potenciarse en la medida en que el siglo ha avanzado. La última década del siglo XX ha presentado un crecimiento de esta sensibilidad. El aumento de asociaciones reivindicativas, deportivas, de ocio, etc., que contemplan esa vuelta de la mirada hacia la naturaleza, hablan de ello. La búsqueda en otros referentes culturales, filosofías y prácticas orientales que ofrecen la conexión del individuo con lo más profundo de su interioridad, o el refugio creciente en prácticas espirituales a la carta, camina en el mismo sentido.

En el mundo del arte, las preocupaciones corren paralelas a éstas. Después del vacío y las limitaciones que el desarrollo de los *ismos* y de toda la modernidad había generado, tras esos finales a los que estamos haciendo referencia a lo largo de toda esta introducción, surge una preocupación e insatisfacción entre buena parte de los creadores, siendo a partir de la década de los noventa cuando este fenómeno ha cobrado realmente presencia, creciendo, tanto el interés

de los jóvenes artistas por este tema, como la atención de un público cada vez más sensibilizado y educado ante las poéticas que estamos tratando. Se quiere entender la vida como una experiencia psicológica inmediata a través de la fusión con la naturaleza. Se sienten las heridas producidas a ésta por un siglo entregado a la miseria industrial y al agotamiento de las energías naturales del hombre. Se



1. Lars Vilks, *Textus, I Arbejde siden, Tickon*, Langeland, Dinamarca, 1993.

busca, sin encontrarlo fácilmente, un lugar que esté realmente conectado con el mundo.²¹

Para localizar y concretar nuestro discurso, vamos a partir de una serie de obras de artistas contemporáneos que nos van a ayudar a comprender tanto lo que hasta aquí hemos planteado, como el sentido que pretendemos darle a nuestro proyecto.

Con respecto a la búsqueda de un lugar personal en el mundo, nos parecen interesantes los trabajos del artista Lars Vilks. Su obra escultórica construida con materiales orgánicos (ramas, hojas, troncos, etc.) que encuentra en el bosque donde va a realizar su intervención no es más que un intento de crear un hábitat que recoja y haga sitio al hombre dentro de esa naturaleza ajena. Sus estancias, recintos, cabañas, chozas, protegen, resguardan y acomodan a un hombre que perdió su lugar en el contexto natural en el que se ubica la escultura.

Debemos hacer referencia en este momento a un artista que en los años sesenta ya realizaba intervenciones en los bosques de Italia y que es un claro precedente de Lars Vilks y de otros artistas que mencionaremos en este trabajo. Nos referimos a Giuliano Mauri. En su obra *Casa dell'uomo* deja bien claro, ya desde la evidencia del título, cuál es su intencionalidad. La *casa del hombre* se sitúa en el centro de la misma naturaleza, su frágil materialidad y su condición efímera necesita de cuidado y dedicación. La casa de Mauri se encuentra en continua construcción, se inscribe, sin agresiones, en un paisaje envolvente, su existencia se entrega a las manos de los ritmos del misterio y del tiempo.

Similares preocupaciones expresan los artistas franceses Bruni-Babart cuando construyen su obra *La tonnelle*. Una bóveda construida con materiales vegetales permite introducirse en el bosque. Los materiales firmes y estables con los que generalmente ha sido levantada una construcción cultural de ese tipo, son sustituidos en este caso por elementos vegetales vivos. La intervención paciente, moderada y cautelosa del hombre le permite acceder al seno del bosque. El interior de la naturaleza se nos revela, convirtiéndose en espacio accesible e inteligible.

Distintas connotaciones tienen las construcciones de Patrick

²¹ La dificultad de encontrar un lugar en el mundo será una constante que aparecerá a lo largo de todo nuestro estudio, es más, definirá la naturaleza del problema que nos ocupa.



2. Bruni/Babarit, *La tonnelle*, Lovhytten, Spodsbjerg, Langeland, Danimarca.



3. Bruni/Babarit, *La nasse: Pièger une île pour se retrouver ensemble*, Arte Sella, Italia.

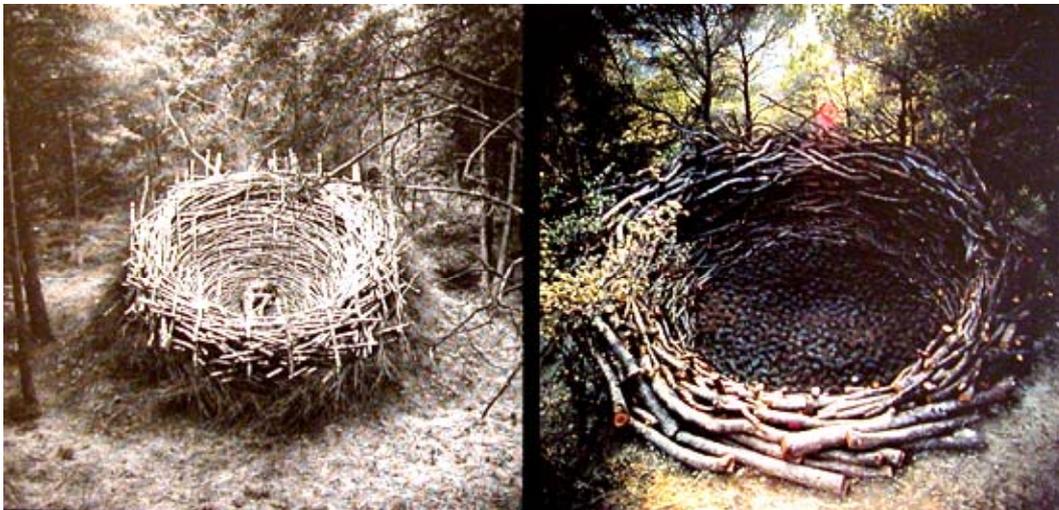
Dougherty. Sus esculturas añaden un matiz a las de los artistas comentados anteriormente. Las formas orgánicas que consigue construir con los materiales que también encuentra, la manipulación gestual que con ellos construye y el apoyo sobre elementos vivos que siempre busca para esas estructuras personales, nos hacen pensar en estados embrionarios, en úteros de algún ser vivo, en los restos que dejó algún tipo de crisálida. Sin duda alguna, la obra de este artista evoca y presenta al hombre consciente de su animalidad, del irremediable dominio que impone esa parte natural sobre aquella, suya también, socializada.

En este mismo sentido no podemos olvidar los *Nidos* que Nils Udo construye. Con los mismos materiales orgánicos que utilizan los



4. Patrick Dougherty, *Little big man*, Krakamarken, Dinamarca.

artistas anteriormente mencionados, Udo presenta nidos vacíos, en espera de dar abrigo. Es importante observar la escala que utiliza el escultor, sus piezas de gran tamaño pueden albergar perfectamente a un ser humano. Es evidente que el artista nos quiere hablar de la posibilidad de sentirse arropado por la naturaleza. Su discurso enlaza con la obra de Mauri, de Bruni-Babarit, de Patrick Dougherty, pero el nivel de intervención y presencia de las piezas de este escultor con el medio es mucho más discreto y moderado. La vía de acceso a la naturaleza requiere menos expresión humana, la *matriz* que puede acoger al hombre contemporáneo está a su alcance, sólo es necesario un cambio de actitud.



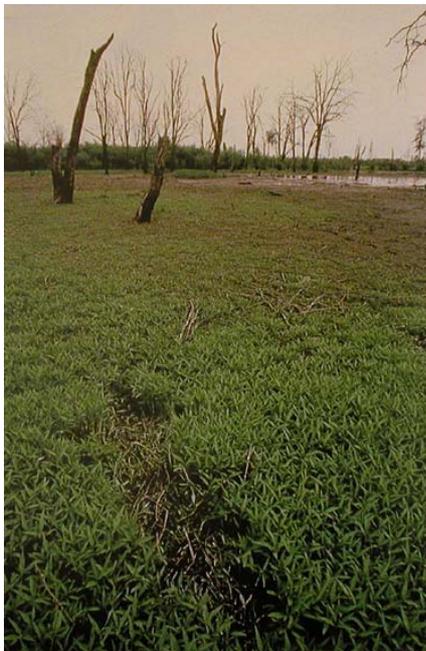
5 – 6. Nils Udo, *Le Nid*, Lunebourg, 1978/*Nid de Lavande*, Crestet, Vaison, La Romaine.

Todos los artistas que estamos aquí mencionando se alejan de aquellas propuestas que a partir de los años sesenta se realizaron en el *soporte naturaleza*. Los proyectos de Smithson, Christo, De Maria, Oppenheim, etc., respondían a otra sensibilidad y economía. Ni la escala de sus intervenciones, ni la implicación del gesto creativo podrían ser comparables a éstas que estamos tratando. Una de las características comunes a la obra de los artistas que han trabajado en los años noventa en torno a las cuestiones de la naturaleza, es la minimización, en mayor o menor medida, de las intervenciones en el medio. Ese sentido de mediación mínima está relacionado íntimamente con la idea de búsqueda de un equilibrio anhelado. Se abandonan las escavadoras y camiones que seguían arañando la piel de la tierra, con

el fin de materializar proyectos megalómanos, para servirse el artista de útiles e instrumentos que la misma naturaleza le aporta.

Una de las obras que podemos citar como ejemplo de esa nueva actitud es la de Ana Mendieta. En algunas de sus obras la intervención que la artista ocasiona en el paisaje no es más que su ligera huella. La fragilidad y futilidad de la marca del cuerpo en el paisaje es uno de los recurrentes temas en la obra de esta artista. La conciencia de saberse efímero, el entender la vida como un gesto fugaz, la minimización de la presencia humana en el entorno que deja sus rastros (idea con incuestionables influencias románticas) son ideas que la obra de esta artista nos sugiere. Con respecto a la utilización de los medios elegidos para intervenir en la naturaleza, apunta en un texto:

Durante los últimos doce años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando una relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron, utilizando la tierra como lienzo y mi alma como instrumento.²²



7.- 8. Ana Mendieta, *S/T*, Iowa.

²² *Paisaje y memoria*, Ana Mendieta, p. 174.

En la obra *S/T* realizada en Iowa en 1978, la artista se limita a fotografiar la modificación que en el paisaje ha ocasionado su presencia. Después de tumbarse sobre la hierba, queda sobre el prado la marca del cuerpo humano. Esta es su intervención única. El tiempo de existencia de dicha obra es breve, a los pocos días la naturaleza habrá recuperado su lógica personal.

Así también, en su obra *Pirámide Funeraria*, realizada en El Yaguí, Méjico, en 1974, la artista propone un video en el que su cuerpo, oculto por piedras, se va haciendo visible en la medida en que el mínimo movimiento de su respiración es capaz de apartar la materia que lo cubre. También en este caso la obra dejará de tener presencia en el paisaje en el momento en el que la acción concluya.

Otro de los artistas que nos parece importante destacar en este momento es Andy Goldsworthy. Las intervenciones que realiza en el paisaje mantienen una armonía con el resto de los elementos naturales. Tanto el nivel de la escala utilizada, como la elección de los materiales empleados, denotan una sutil actitud que propone establecer un diálogo con el paisaje desde la más absoluta moderación.

En su obra titulada *Eleven arches made between tides followed the sea out working quickly waited for its return, wind, clouds, rain*, realizada en Carrick Bay, Dumfriesshire, en 1995, el artista construye, tal como el título indica, once arcos de piedra en una zona de mareas. Su frágil intervención desaparecerá cuando la marea vuelva a subir en menos de doce horas. El diálogo que Goldsworthy mantiene con la naturaleza es desde el principio desigual. Asume al enfrentarse a ella, consciente e irremediablemente, el rol de perdedor. Si los pararrayos que De Maria instala en el desierto de Nevada son capaces de dominar los antojos de las tormentas, convirtiendo a su autor en un ingeniero demiúrgico, los arcos de Goldsworthy nacen para ser sucumbidos por la fuerza de la naturaleza. La lucha que De Maria propone contra la naturaleza misma, es sustituida aquí por una entrega voluntaria a los flujos naturales, por el abrazo a la disipación, a la fugacidad y a la desaparición, asumiendo, de este modo, toda la energía destructiva del mundo.

Planteamientos similares encontramos en su obra *Stick dome hole made next to a turning pool a meeting between river and sea sticks lifted up by the tide carried upstream turning*. Construida en 1999, el autor la instala en un emplazamiento similar a la obra



9. Andy Goldsworthy, *Eleven arches made between tides followed the sea out working quickly waited for its return, sun, wind, clouds, rain*, Carrick Bay, Dumfriesshire.

anteriormente citada. Las variaciones del flujo del agua producidas por las mareas, destruirán el trabajo realizado. Esta propuesta sigue incluyendo la voluntad de existencia efímera como en la anterior, sin embargo, sus características formales nos aportan un matiz nuevo, interesante para nuestro discurso. Los arcos de la primera han sido sustituidos por una acumulación de ramas que deja en su centro un



10. Andy Goldsworthy, *Stick dome hole made next to a turning pool a meeting between river and sea sticks lifted up by the tide carried upstream turning*, 1999.

hueco oscuro. Ese agujero se presenta como punto de encuentro entre el exterior conocido y ese interior misterioso. La invitación a traspasar la oscuridad es inevitable. Su acceso difícil y la posibilidad limitada al saber que ese vínculo, construido voluntariamente para acercarnos a las entrañas de la naturaleza, será destruido por ella misma.

El artista ya había trabajado con otras obras en torno a la idea de los agujeros. Simbólicamente los agujeros siempre han hecho referencia a la abertura de este mundo con respecto a otro, el paso de la vida del espacio a la inespacial, de la vida del tiempo a la intemporal. Nos parece interesante observar cómo de este modo se introduce metafóricamente la idea de la posibilidad de observación de un mundo profundo, del mundo que existe bajo esa apariencia que llamamos paisaje. El agujero incita a mirar para descubrir lo que existe más allá de su apertura. Su limitación aumenta la curiosidad, el deseo y la intensidad de la mirada. El contacto que se genera con *lo natural* viene expresado en orden de un enigma.

En la fotografía realizada en 1984 en los jardines del Museo Frans Hals, el artista se presenta como aquél capaz de traspasar el umbral, para descubrir aquello más hondo que, oculto a nuestros sentidos, existe y es el fundamento de la naturaleza. Sin duda se mantiene el concepto romántico del artista, individuo que, por tener unas características perceptivas superiores, es capaz de ver y entender aquello que al resto de los humanos se le presenta como inaccesible.

Nos parece interesante hacer referencia a la obra que él titula *Masiko Clay-covered river stones*, instalación presentada en 1993 en el Tochigi Prefectural Museum en Japón.

Si las obras a las que hemos hecho referencia anteriormente evocaban una serie de sentimientos que relacionábamos con ideas del orden de lo impracticable, de lo irrealizable, si la incapacidad e imposibilidad de permanencia en el tiempo había sido aceptada y tomada como parte activa de las propuestas, en esta instalación tales sentimientos dominan y articulan el discurso plástico. La acción del artista ha consistido en emplazar grandes rocas en el espacio expositivo y cubrirlas con una capa de tierra húmeda. Si el agua de las mareas destruía las estructuras de piedra o ramas que el artista había construido, es en este caso la deshidratación de la materia aplicada a las rocas la que *destruirá* el trabajo realizado por el artista. De nuevo se nos presenta un encuentro con los procesos naturales. El artista vuelve a aceptar su incapacidad de imposición, para hacer así suyo el

proceso que en principio podría entenderse como opuesto. La aceptación de los efectos del tiempo junto a la espera serena y sosegada del artista permite nacer a esta obra de extrema belleza.



11. Andy Goldsworthy, *Mashiko clay-covered river stones*, Tochigi prefectural Museum of Fine Arts, Japón.

Si los intentos de comprensión de la naturaleza en la obra de Goldsworthy venían por la vía de la observación y la complicidad con los procesos naturales, la aproximación de Olafur Eliasson, más sofisticada, se consigue a través de la distancia y el análisis racional. El artista consigue emular, mediante instrumentos tecnológicos, elementos o fenómenos naturales de gran impacto visual. La recreación de dichas situaciones viene de la mano de la ironía y el simulacro, el *inventor* consigue construir artefactos con un nivel ficcional fácilmente creíble que sitúan al espectador ante una cierta vacilación e incertidumbre. El pulso mantenido con la naturaleza se reduce a su *clonación* en el laboratorio. La efectividad del resultado y la conciencia

de su artificio no hace más que provocar que se viva el elemento natural emulado desde mucha mayor distancia.



12. Olafur Eliasson, *The mediated motion (bridge)*.

El mismo carácter artificial posee toda la obra de Thomas Demand. El artista fotografía los montajes que realiza previamente con papel. La compleja luz y algunos mínimos detalles que exigen una observación detenida, dan a entender que una fotografía aparentemente de un bosque no es más que la reproducción de una maqueta realizada artesanalmente. De nuevo esta obra plantea la paradoja de *la lejanía de lo aparentemente cercano*. Nada más lejos de un bosque, y a la vez tan parecido, que el modelo diseñado por Demand, una estrategia ésta que nos permite reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad de acercarnos a lo que estamos llamando *naturaleza*.

Si la posibilidad de acceso a la naturaleza se está poniendo en cuestión en las obras de estos últimos artistas, los *Paraísos* de Thomas Struth, inciden en el mismo sentido.



13. Thomas Struth, *Paradise 24*.

Al unir la jungla y el paraíso, Thomas Struth perturba el acceso al interior del espacio paradisiaco, la jungla contradice la antigua imagen del paraíso como jardín bien cuidado. La jungla es la naturaleza no domesticada que en la fotografía aparece como una inmensa red tupida de texturas y accesos impracticables.

También sentimos la misma cuestión de lejanía a lo natural en algunos trabajos de Marina Abramovich. Si bien esta artista se aleja sensiblemente de los hasta ahora tratados por lo que respecta a los temas elegidos, su aproximación a cuestiones tan básicas como el hecho de alimentarse evoca tanta inquietud como provocaban las relaciones que los artistas vistos establecían con respecto al paisaje .

En su video *Onion*, la artista aparece en primer plano mientras come una cebolla cruda. La imagen de su rostro perfectamente maquillado se va desdibujando en la medida que va comiéndose el vegetal. Las lágrimas que le produce la sustancia irritante de la cebolla ayudan a desfigurar el rostro dándole mayor dramatismo a la imagen.

Una acción tan básica, necesaria y natural como la de alimentarse se transforma en una situación dramática, conmovedora. Observamos cómo, a partir de esa imagen congestionada, la artista transmite un desencuentro trágico con su misma realidad natural. La reflexión de Abramovich incide en su más íntima naturalidad, el conflicto se aloja en su individualidad, en la experiencia con su naturaleza más primordial.

Para terminar con esta lista de ejemplos que aportan matices a nuestro discurso, nos referiremos a dos artistas que persiguiendo la conexión y comprensión del entorno, manifiestan la dificultad o incluso imposibilidad de ese acceso.

Roni Horn en su serie *Still Water*, realizada en 1999, se concentra en el intento de fotografiar las superficies del agua del río. Capta las infinitas variaciones de color, luz, textura que esas aguas van adquiriendo a lo largo del día y de las estaciones del año. Su continua búsqueda y la multiplicación infinita de imágenes que ella descubre hablan de una obsesiva intención de encontrar respuesta en ese *texto visual* que intenta decodificar. Así también, las numerosísimas preguntas que lanza insistentemente y que acompañan a las fotografías, esperan encontrar respuesta en esa imagen construida. El exceso de texto, que complementa la imagen y que exige una respuesta de orden lingüístico, nos está simultáneamente

hablando de su misma imposibilidad. Su redundancia sólo se justifica en función del desasosiego de saberse no correspondido.

También Hiroshi Sugimoto dedica una de sus series a fotografiar superficies de aguas, en este caso mares. En 1990 realiza unas imágenes del mar Tirreno, Jónico y Egeo. Las obras en blanco y negro pierden prácticamente su característica referencial para convertirse casi en abstracciones.

A diferencia del trabajo de Horn, la presentación de esta obra viene desnuda de todo acompañamiento. Los títulos se limitan a señalar el nombre del mar al que pertenecen. La comunicación con el elemento natural viene de la mano de una distancia contemplativa y del silencio. En una entrevista publicada en el catálogo de la exposición *Paisaje y memoria*, Sugimoto apunta:

Reconocer el mundo significa reconocerse a sí mismo. Para tener conciencia de uno mismo hay que separarse del mundo. Al dar nombre a las cosas que te rodean -el mar, el aire, etc.- te separas del mundo.²³

Para el artista es evidente que el único acceso posible a la naturaleza debe pasar por un distanciamiento. La identificación y reconocimiento del yo con el mundo no puede venir más que de la separación de éste, una aparente paradoja (identificación-separación) que se reconcilia mediante el lenguaje, y ahí la función del artista.

1.5. La dificultad del encuentro

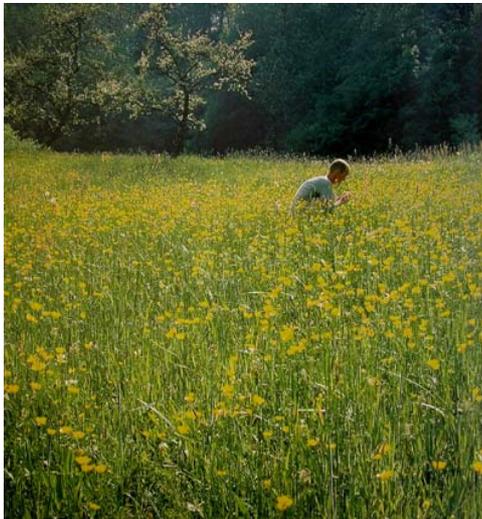
Vistos estos ejemplos, entre otros muchos que podríamos seguir mostrando, cabría hacerse la pregunta de si el arte estará aportando hoy una actitud distinta a las vividas anteriormente que pueda nivelar, en un futuro próximo, los desequilibrios heredados.

Lo que nos interesa en este momento destacar, más allá de las coincidencias temáticas de todas las propuestas señaladas –la naturaleza y su relación con el hombre que la observa y modifica– es el *nudo de sentimiento* que domina a todas las propuestas visitadas: un cierto desequilibrio nostálgico, de distintas intensidades, contamina la visión de esa naturaleza, lejana y dolorida, un sentimiento que

²³ *Paisaje y memoria*, Hiroshi Sugimoto, p. 88.

llamaremos de *exilio*, una idea de pérdida y de malestar, una sospecha de creencia en la existencia de una armonía perdida que invade a un hombre que se siente responsable, una sensación de culpabilidad que lo implica no sólo en la idea de destrucción de su entorno sino en su propio peligro de autoaniquilación.

Esto no quiere decir, como hemos visto, que dichas propuestas se alimenten de sedimentos caducos ni que busquen soluciones trasnochadas. Al contrario, asumen un pasado con el que no se identifican y se plantean, a partir de su presente fragmentado, una reconciliación con aquello que reconocen como propio.



14. Wolfgang Laib, *Dans un champ de Dents-de-Lion/Pollen from Hazelnut*.

La idea de la recuperación de una *armonía universal* y de la reconciliación con la *placenta cósmica*, las sospechas de la pérdida de una antigua unidad interior y la recuperación de lo mítico proyectado en la misma naturaleza, parecen ser algunos de los fundamentos que reconocemos comunes a este tipo de poéticas.

En todas las propuestas se intuye, como necesaria, una nueva actitud que busque el equilibrio del mundo, cuya esencia marque la reconciliación con la naturaleza, y a la vez, el regreso hacia la misma interioridad. El hombre, *microcosmos*, necesita, para su tranquilidad, una identificación con respecto al entorno o *macrocosmos*, mediante la cual recupere ese estado que se piensa existió en un pasado remoto, en

el que cada criatura encajaba armónicamente en la naturaleza y el universo.

Se busca en todos los casos un retorno hacia delante y un viaje de regreso en espiral para que el hombre y la naturaleza, la vida inorgánica y la celular, puedan refundirse en un nuevo pacto.

Pero, ¿a qué se debe ese sentimiento de pérdida común de las poéticas señaladas?, ¿por qué se idealiza la relación con la naturaleza, situando en otro tiempo un espacio lejano de armonía del hombre con su entorno?, ¿de dónde viene esa idea de alteridad?, ¿proviene de la observación de las problemáticas y los desajustes ecológicos o, su causa tiene otro origen?

Pensamos que, aunque la realidad haya condicionado y potenciado, por las claras evidencias de las problemáticas medioambientales, este sentimiento que hemos llamado de *exilio*, su origen esencial tiene que ser otro. Sus causas las deberíamos buscar en las mismas bases de nuestra realidad cultural y natural. Sospechamos que estamos ante un modo de ver la realidad que, sin poder ser de otra forma, se justifica a partir de los esquemas de las profundidades de nuestras raíces culturales.

Partiendo de estas intuiciones, nuestro trabajo se centrará en el estudio de este *nudo*. Vamos a intentar comprender de qué modo se ha creado la estructura simbólica y conceptual que mantiene la geografía y naturaleza de ese territorio de sentimientos, cercanos, a la vez que difusos, que hemos denominado *sentimiento de exilio*, y cómo se ha contaminado la visión y acción del hombre de ese idea de alteridad. Hay, como veremos, suficiente información y suficientes referentes para ubicar, definir e ilustrar perfectamente las intenciones que perseguimos.

PUNTO Y SEGUIDO

DESDE EL SUBSUELO

2.1. En un banquete ajeno

Durante un minuto me quedé solo. Allí quedaba el desorden, los restos de comida, una copa rota en el suelo, el vino derramado, colillas de cigarrillos, embriaguez, delirio en mi cabeza, dolorosa tristeza en el corazón.²⁴

Así se siente *el hombre del subsuelo* al finalizar ese almuerzo al que finalmente acudió. En la lista de miembros que asistirían a la despedida que los antiguos compañeros del colegio le querían ofrecer al también ex compañero Zerkov, reconocido hombre de éxito personal y profesional, no estaba incluido nuestro protagonista. Sin embargo, movido éste por la voluntad de participar y acercarse a ese acto social, del que él mismo se sentía excluido, insistirá en autoinvitarse, llegando a soportar, una vez finalizado el almuerzo, la experiencia subjetiva de la exclusión narrada en el anterior párrafo.

La relación que se había establecido desde los primeros tiempos del colegio entre el que sería después *el hombre del subsuelo* y el resto de sus colegas, no fue nunca ni sencilla ni equilibrada. Nuestro protagonista no podía experimentar la experiencia de sus compañeros

²⁴ Fiodor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, p. 147.

más que a través de una sufrida e irremediable dependencia creada por un sentimiento de rechazo, que daba lugar paradójicamente, a su vez, a la percepción de una lejanía insondable:

Yo los odiaba con todas mis fuerzas, aunque probablemente no fuera peor que ellos. Además, ellos me pagaban con la misma moneda y no me ocultaban su aversión. Pero yo no deseaba ser aceptado por ellos; al contrario, soñaba con humillarlos continuamente.²⁵

La imposibilidad de sentir una identificación y cercanía con respecto a los individuos que crecían con él provocaría la renuncia decidida hacia todo aquello externo vivido:

Al salir de la escuela, mi primera misión consistió en romper con todo, incluida la especialidad, para la que me había estado preparando; maldecía el pasado y quería espolvorearlo como ceniza (...) ²⁶

El paso del tiempo no sólo había potenciado sustancialmente estos desencuentros con la experiencia, sino que los había hecho crecer radicalizando todo aquello que ya decididamente se marcaba en su niñez. Con cuarenta años la distancia con respecto al mundo había aumentado:

(...) me retiré del servicio y me ubiqué en mi rincón. Aunque también antes vivía en ese rincón, ahora, ya me he instalado definitivamente en él.²⁷

Desde ese *rincón*, el *hombre del subsuelo* se siente considerado «algo así como una mosca». Su soledad le impide soportar las consecuencias de esa puntual ausencia de relación con sus ex compañeros que organizan el banquete y de esa firme desconexión con el resto del mundo. Si en principio la elección del *rincón* parece haber sido elegida voluntariamente, la consideración continua, constante y casi obsesiva de la percepción que los otros reciben de su universo personal plantea de nuevo la irresuelta dependencia que ya habíamos destacado anteriormente:

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁶ *Ibid.*, p. 135.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

(...) comprendí que me despreciaban ahora por el poco éxito que obtuve en mi carrera administrativa, por haberme abandonado y por ir mal vestido; cosas éstas, que a sus ojos se traducían en mi incompetencia e insignificancia. Pero a pesar de todo, no esperaba tanto desprecio.²⁸

La debilidad de la *arquitectura* asumida por el *hombre del subsuelo* le creaba un grave conflicto interno, resultado de la paradoja marcada por el enfrentamiento entre su posición determinante y sus anhelos de sondear los espacios del otro. Entenderá nuestro personaje la necesidad de búsqueda de dicho encuentro y la insuficiencia de una vida supuestamente autónoma:

(...) con los años se va desarrollando en uno la necesidad de tratar con gente: la necesidad de tener amigos.²⁹

Pero eso no va a ser sencillo en el contexto que ha creado durante tanto tiempo, y así, la actitud que va a poder utilizar para materializar dicho deseo tampoco será claramente una actitud asumida. Si por un lado cree necesaria la conexión con los individuos que le rodean, por otro se siente celoso de abandonar la trinchera que con tanta dedicación ha conseguido. La intención de conexión con los demás convivirá constante y simultáneamente con el rechazo a esa pérdida de autonomía soñada. Esa voluntad de querer ceder ante el otro conservando su anhelada superioridad interior marcará la lucha continua y las contradicciones de nuestro antihéroe. La posibilidad de asistir a ese banquete ajeno se convertirá en una auténtica pesadilla:

Está claro que no debo ir; está claro que me debe importar un pimiento: ¿acaso tengo alguna obligación?

(...) Estaba furioso porque precisamente sabía que iría al almuerzo, que iría a propósito; y cuanto más impropio y peor vista fuera mi presencia, tanto más empeño pondría yo en ir.³⁰

El protagonista intenta armonizar dicha paradoja mediante un gesto generoso de apertura, pero su misma debilidad y, mucho más, la visibilidad de dicha impotencia, será el elemento que impida

²⁸ *Ibíd.*, p. 127.

²⁹ *Ibíd.*, p. 134.

³⁰ *Ibíd.*, p. 132.

interiormente la buscada reconciliación. El hombre del subsuelo invierte sus esfuerzos en conectar con aquello que en el fondo detesta, abocando de este modo al fracaso su imposible tarea:

(...) deseaba apasionadamente demostrar a toda esa «chusma», que en absoluto era un cobarde, tal y como me lo figuraba yo mismo. Y por si fuera poco, en el máximo paroxismo de aquella febril pusilanimidad, soñaba con estar en la cumbre, venciendoles, atrayéndoles y obligándoles a quererme, aunque sólo fuera «por mis elevadas ideas y por mi indiscutible agudeza mental».³¹

El viaje hacia el otro no se daba en claves de encuentro sino desde la autoconciencia de su superioridad injustamente ignorada. El encuentro, de este modo, no nacía desde la necesidad del otro sino de la absoluta exigencia de reafirmación personal de un *yo* debilitado y perdido.

Es esta misma contradicción la que condiciona los gestos y las posturas asumidas y mantenidas por el personaje a lo largo del almuerzo. Aún sabiendo que necesita una complicidad que sustente su visible inestabilidad, éste muestra una imagen de independencia y autonomía para buscar, infructuosamente, la atención de los otros:

Únicamente procuraba no mirar a ninguno de ellos; adopté la pose de independencia y aguardaba con ansiedad que fueran ellos los primeros en dirigirse a mí. Pero ¡ay! No lo hicieron. ¡Y cuánto deseaba yo en aquellos momentos hacer las paces con ellos!³²

Conviven claramente en este párrafo sentimientos encontrados. Por un lado la necesidad, más que nunca, de comunicarse e identificarse con sus compañeros; por otro, el rencor por tener que renunciar a esa supuesta hegemonía intelectual y humana que el protagonista se reconoce, con el único fin de establecer el vínculo social buscado:

Yo sonreía despectivamente, paseándome por el otro lado del salón, justo enfrente del sofá; iba y venía a lo largo de la pared, desde la mesa hasta la chimenea y viceversa. Con todas

³¹ *Ibid.*, p. 136.

³² *Ibid.*, p. 144.

mis fuerzas quería demostrar que podía pasarme sin ellos; mientras tanto, a propósito, hacía ruido con las botas, apoyándome sobre los talones. Pero todo eso resultó baldío.³³

2.2. El hombre enfermo

«Soy un hombre enfermo... soy un hombre rabioso. No soy nada atractivo. Creo que estoy enfermo del hígado».³⁴ Éste que se dirige a nosotros es *el hombre del subsuelo*, el protagonista sin nombre que da lugar con su vida a la novela de Dostoievski *Memorias del subsuelo*. Se trata de un personaje sin profesión, huérfano y con problemas económicos, tan frecuente en las novelas del XIX, que trabaja aislado y amargado detrás de una mesa funcionarial. Tiene cuarenta años y se ha retirado, después de recibir una pequeña herencia, a un *rincón* en un pobre apartamento en los suburbios de San Petersburgo. Nos habla desde ese lugar apartado, lugar metafórico donde, como intelectual disidente, observa la vida y la condición de su época.

Dostoievski piensa a su perdido personaje como figura representativa de los tiempos. Es un hombre moderno en su frágil e débil condición. Se ha retirado de la vida y de la gente real. Su tono es irónico y su sensibilidad enfermiza, conoce perfectamente el fondo deformado y débil de su propia naturaleza, pero la achaca a distorsiones de la época. Se complace en la autodegradación y en la desgracia ajena. No puede sentir y, aunque sufre, no cree en su sufrimiento. Es cruel, colérico y celoso. No consigue convertirse en nada: «les diré solemnemente que muchas veces quise convertirme en un insecto. Pero ni siquiera lo logré»³⁵. Es un hombre superfluo, *exiliado* de sí mismo, el tipo que Dostoievski verá como representante del hombre de los tiempos modernos.

Memorias del subsuelo habla, como su título sugiere, del *bajo vientre* del mundo. Se concibe como una novela subversiva que critica con acidez las cuestiones sociales de la época en la que nace. Sin embargo, su subversión no se limita a apuntar a la sociedad física inmediata que la ve nacer, sino que ésta posee mayor alcance. Dostoievski es consciente de las profundas contradicciones que anidan en la naturaleza humana. Percibe un desencuentro interno en el

³³ *Ibid.*, p. 145.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

hombre generado por el espíritu utilitarista y las ideas adquiridas de un materialismo ilustrado. Como el *hombre del subsuelo*, el autor observa una duplicidad en el comportamiento humano y una tendencia intrínseca hacia el caos, la negación y el nihilismo.

2.2.1. La naturaleza escindida

El *hombre del subsuelo* es un hombre de naturaleza escindida, ni bueno ni malo, simplemente dividido.

No sólo no he logrado hacerme malo, sino que no he logrado convertirme ni en malo ni en bueno, ni en canalla ni en honrado, ni en héroe ni en insecto. Ahora sobrevivo en mi rincón, burlándome a mí mismo con el inútil y malévolo consuelo de que un hombre inteligente no puede convertirse en otra cosa, y que sólo un tonto lo logra.³⁶

La autoconciencia romántica heredada ha dado paso a la ironía y al desprecio de sí mismo y, como consecuencia, a un mayor desprecio de todo lo que le rodea:

Por supuesto que mis bromas son de muy mal gusto, desiguales, confusas y por ende, encierran algo de desconfianza. Pero es a causa de que ni yo mismo me respeto. ¿Acaso un hombre que tenga conciencia puede respetarse a sí mismo?³⁷

(...) Como se entenderá, también odiaba a todos mis compañeros de oficina, desde el primero al último, y a la vez los despreciaba y temía un poco.³⁸

Es importante destacar la importancia que le confiere el protagonista a su *rincón, útero* de ese personaje sin carácter, desde el que, con amarga voz, gritará la desconfianza en su vilipendiada autenticidad. Se nos plantea un paralelismo entre la situación subjetiva del antihéroe y el espíritu de la época sentido por el autor. La modernidad está ella misma escindida, penetrada de angustia, temores, dudas respecto de sí misma y de las bases que la han conformado. Su realidad, tendente al abismo, no es menos débil y fragmentaria que la vida dolorida del *hombre del subsuelo*. Dostoievski

³⁶ *Ibíd.*, p. 70.

³⁷ *Ibíd.*, p. 81.

³⁸ *Ibíd.*, p. 110.

contribuye así, tanto a la construcción como a la perturbación de la imaginación moderna, con sus angustias y sufrimientos. Si el proyecto moderno había sido concebido y heredado con esperanza, como un corpus compacto que ayudaría a superar las contradicciones sociales del hombre contemporáneo, el autor va a mostrar crudamente las fisuras y contradicciones del mismo proyecto que, según él, han devaluado y debilitado la naturaleza del individuo. El héroe de la novela no puede ser considerado como tal a consecuencia de sus mismas características internas. Su conflicto se origina en su agitado mundo interior, lugar en el que libran encarnizadas batallas la voluntad y la conciencia, el intelecto y el sentimiento, el optimismo revolucionario y la fe mística propia de la época. El héroe ha perdido su unidad personal y, convertido en antihéroe, no le queda otra posibilidad más que la de exiliarse con amargura a su oprimido *rincón*:

Ya entonces mi vida era lúgubre, desordenada y salvajemente solitaria. No trataba con nadie, rehuía tener que hablar con alguien, y cada vez me metía más y más en mi rincón. Durante mi trabajo en la oficina procuraba no mirar a nadie, dándome perfecta cuenta de que mis compañeros no sólo me consideraban un ser extraño, sino que parecían mirarme con cierta aversión.³⁹

2.2.2. La cultura dominante

El escenario que contiene ese reducido espacio para el *exilio* no puede invitar al personaje a su abandono. La ciudad moderna pintada por Dostoievski es una ciudad hostil e irreal que sólo permite una vida extraña, llena de ruido, con calles oscuras, con viviendas de habitaciones escuálidas, de paredes delgadas como papel, lugar de enfermedades y fiebres, suicidios y muertes repentinas, accidentes callejeros y luchas violentas, una pesadilla externa que iguala a las pesadillas internas del personaje que la sufre.

La ciudad se ha convertido en un lugar de contrastes extremos, con sus nobles ricos, sus funcionarios y empleados oficiales, su policía secreta y sus estudiantes pobres, sus humillados y sus ofendidos. Un lugar proclive al desarraigo y a la injusticia, un lugar donde el autor percibe, a pie de calle, el sufrimiento universal.

³⁹ *Ibíd.*, p. 109.

¿Y cuál es el motivo que ha generado tal situación desesperanzada? ¿De dónde ha nacido dicho desencuentro?

2.3. La naturaleza sofocada

En el último capítulo de la novela y, casi como conclusión, el autor localiza y resume lo que para él ha generado la situación social y personal del *hombre del subsuelo*:

En una novela tiene que haber un héroe, y aquí, se reúnen a propósito, todos los rasgos de un antihéroe, y lo que es más importante aún, es que todo eso produce una sensación de lo más desagradable, dado que hemos perdido la costumbre de vivir, y el que más o el que menos, cojeamos todos. Hasta tal punto estamos desligados de la vida, que hasta sentimos aversión hacia la auténtica «vida viva» y no soportamos que nadie nos la recuerde. Hemos llegado al extremo de tomarla por un trabajo, como si de un servicio se tratara, y en nuestro fuero interno nos persuadimos de que es mucho mejor vivir conforme a los libros.⁴⁰

Sin lugar a dudas, la línea temática más importante que estructura la novela corresponde a la representación del hombre moderno como sujeto perdido, como individuo dividido, que vive en constante confrontación entre la ciencia y la conciencia. Para Dostoievski el hombre moderno no es más que un sujeto enemistado y enfrentado con el olvidado y viejo «impulso de vivir», es decir, de «vivir de modo inmediato» tal y como vive espontáneamente aquel que se alimenta de la «fuente de la vida» y que jamás olvida que ése es su manantial más valioso.⁴¹

Aunque a partir de sus confesiones el *hombre del subsuelo* puede ser visto como un ser desmedidamente ambicioso y complejo, su naturaleza es la de un ser diminuto, perplejo, aturdido y confundido en manos del vaivén de las paradojas del progreso, la ciencia y los avances tecnológicos. No hay nada más triste para el autor que una persona que no sabe vivir, un hombre que ha perdido el instinto, la intuición certera inequívoca de saber dónde habita la *fuentes viva de la vida*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁴¹ Términos que Dostoievski utiliza en sus cuadernos y borradores de trabajo.

Dostoievski va a salir en defensa de los derechos más genuinos del hombre, reivindicando aquello que la naturaleza le ha asignado ser, es decir, hombre, y no un triste y apagado objeto extraño y lejano a esa *f fuente viva de la vida*:

(...) a un hombre espontáneo de esas características, le considero yo un hombre auténtico, un hombre normal; tal y como le hubiera gustado verle a su más tierna Madre Naturaleza que le engendró en su seno terrenal. A un hombre así, lo envidio yo hasta el extremo de echar bilis por la boca.⁴²

En clara oposición a la corriente occidentalista, ferviente defensora del mito del progreso y de la superación de los conocimientos tradicionales, y asumiendo el riesgo de ser tachado de reaccionario, el autor mostrará firmemente una convencida defensa de las implicaciones telúricas del hombre con su entorno. No es posible romper el cordón umbilical que nos une con aquello que mana de la tierra, que nos sustenta y es la base de nuestra propia naturaleza. El sentimiento de pérdida y el conflicto que el hombre moderno sufre, no es más que la consecuencia de la ruptura del vínculo natural. La cultura ha separado al hombre de su mundo, la civilización ha estropeado la relación que ambos mantenían:

Hoy día la ciencia ha llegado hasta el punto de desvincular al hombre de su anatomía.⁴³

Y esa pérdida de la anatomía íntima, ensombrecida por la hegemonía de la conciencia racional, sería objeto de muchas desdichas:

Les juro, señores, que tener exceso de conciencia es una enfermedad; una enfermedad real y completa.⁴⁴

Con este término no se refiere a la facultad consciente que posee el hombre de percibir los factores externos y procesarlos internamente, sino que su crítica va dirigida puntualmente al desmedido afán que tiene el hombre por racionalizar cada acto, cada gesto, cada acción espontánea e inmediata, en definitiva, la pretensión de clasificar por

⁴² *Ibíd.*, p. 75.

⁴³ *Ibíd.*, p. 90.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 72.

categorías todo lo que le rodea hasta desvitalizarlo, dejándolo inservible para la vida:

El hombre es hasta tal punto aficionado al sistema de las deducciones abstractas, que siempre está dispuesto a distorsionar la verdad intencionadamente y a negar la certeza captada por los sentidos, con tal de justificar su lógica.⁴⁵

Es evidente que el proceso racionalizador de la ciencia y del saber ilustrado es para Dostoievski uno de los más importantes motivos que han provocado la fisura entre el hombre y el mundo. Son los individuos que han ayudado al desarrollo de este tipo de conocimiento los primeros responsables de la situación precaria y miserable de la conciencia moderna:

Se han percatado ustedes que los más sofisticados derramadores de sangre casi siempre han sido unos caballeros de lo más civilizados, a los que ni todo tipo de Atilas ni de Stenkas Razins llegarían a la suela de los zapatos.⁴⁶

Desde el punto de vista del escritor, la sociedad moderna está basando su idea de progreso en un tipo de saber parcial y sesgado. La riqueza que la naturaleza posee no se capta únicamente desde esa unilateralidad. El empobrecimiento que ese filtro genera limita el acceso a una realidad existente más compleja, y en ese contexto, en el que se anulan los nexos, por incomprensibles a los mecanismos ilustrados, es en el que el individuo moderno pierde toda pista respecto a su ubicación:

La razón sólo sabe aquello que le ha dado tiempo a aprender (...) mientras que la naturaleza humana actúa como un todo, al unísono con todo lo que posee en sí, consciente e inconscientemente, y aunque a veces pueda engañar, a pesar de todo vive.⁴⁷

¿Propone el autor un abandono del proceso racional del método científico como solución a los problemas del hombre moderno?

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 87.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 88.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 93.

2.4. La encrucijada del subsuelo

Dostoievski se mostraba reacio a la clasificación, a la catalogación, al orden exhaustivo y a la racionalización absoluta. Sin embargo, habría que señalar que nunca despreció ni infravaloró la magnitud que la ciencia desempeñaba en la vida del hombre. Lo que detestaba, sin ninguna duda, y al margen de los aspectos positivos que el proceso científico había aportado, eran los peligros que nacían del mal uso que el hombre hacía de ésta cuando se perdía en la ensoñación de considerar que, a mayor progreso civilizador y más conocimiento científico, más desarrollado y progresista se torna el individuo. Es esa la razón que lo posiciona contra los estereotipos del progreso como algo positivo a priori, y esa es la cuestión que le obliga a destacar las líneas más dolorosas del progresismo científico.

En el último párrafo de la novela el escritor afirma:

¡Ni siquiera sabemos en qué consisten las cosas vivas, ni qué es lo vivo, ni qué nombre tiene! Déjenos solos y sin libros, y al momento nos extraviaremos, nos perderemos, no sabremos qué hacer, ni dónde dirigirnos; qué amar y qué odiar, qué respetar y qué despreciar. Nos pesa ser hombres, hombres auténticos, de carne y hueso. Nos avergonzamos de ello, lo tomamos como algo deshonesto y nos esforzamos en convertirnos en una nueva especie de seres omnihumanos. Hemos nacido muertos y hace ya tiempo que ya no procedemos de padres vivos, cosa que nos agrada cada vez más. Le estamos cogiendo gusto. Pronto inventaremos la manera de nacer de las ideas. Pero por ahora basta; no quiero escribir más «desde el subsuelo».⁴⁸

Tras las reflexiones desarrolladas en la novela el protagonista sigue siendo consciente de escribir desde *el subsuelo*. Pocas posibilidades se ofrecen para abandonar el angosto *rincón*, el único lugar que en la vida ha podido encontrar. Sin sus libros no podría reconocerse, con ellos seguirá alejándose de esa naturaleza debilitada, ajena, desconocida, silenciada. Es consciente de que la renuncia a la cultura, aún siendo ésta la que lo aleja inexorablemente de su parte natural, no le aportaría sino pérdida, y el abrazo al desarrollo de la sociedad moderna dolor y alineación, una paradoja más de las que conforman el universo del subsuelo. Poco espacio le queda a este

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 194.

individuo. El *rincón* sigue siendo, como al inicio de la novela, el único lugar donde el protagonista puede sobrevivir. La felicidad no le corresponde a este hombre moderno que siente su *exilio* de forma irreparable.

EL NECESARIO DESARRAIGO

3.1. Los creadores sin hogar

El *hombre del subsuelo* no va a ser el único que se refugie en su *rincón*. Rastreando en las obras y vidas de los autores que se sintieron implicados con el espíritu de la modernidad, no resulta difícil encontrar ejemplos paralelos a los del personaje de Dostoievski. La tendencia a ausentarse física y espiritualmente de la sociedad que los perturbaba va a ser un medio, además de recurrente, asumido y defendido como el inevitable principio creativo. La *torre de marfil* inviolable que garantizaba la pureza e independencia del creador, y que acrecentaba al mismo tiempo el aislamiento y la lejanía, se convertiría en el único territorio transitable, en la única posibilidad de supervivencia.

El texto que acompañaba la exposición de *Der Blaue Reiter* en el Salón de Otoño de 1913 defendía conscientemente un divorcio entre arte y sociedad, afirmando una voluntad expresa por mantenerse extraños al mundo:

En otras épocas el arte era el fenómeno que hacía fermentar la masa del mundo: esas épocas hoy quedan lejanas. Hasta que regresen, el artista debe mantenerse distante de la vida oficial. Este es nuestro rechazo libremente decidido contra los

ofrecimientos que el mundo nos hace. Nosotros no queremos confundirnos con él, (...) ⁴⁹

El fenómeno llamado *movimiento moderno* fue un logro que sobrevivió, extendiéndose y mutando, durante más de setenta años, a caballo entre el siglo XIX y el XX. Se entendió como una ideología de internacionalismo intelectual y cultural que respondía a un posicionamiento subversivo. La conciencia de la necesaria internacionalidad del proyecto traería como consecuencia la aparición de un arte de gran cosmopolitismo. El movimiento de los artistas y las contaminaciones interculturales fueron consecuencia tanto de una voluntaria búsqueda a través del viejo proceso del viaje y la expatriación, como de los forzados exilios que los desórdenes políticos obligaban.

Los viajes de Gauguin nos sirven como ejemplo del artista que se evade de una sociedad que parece irremediablemente perdida, para encontrar fuera de ella una felicidad no contaminada e inocente. Su evasión se da en dos direcciones consecutivas. La primera hacia el mito de la espiritualidad popular, acudiendo a la Bretaña, la región más elemental, más rica en leyendas y menos tocada por la civilización de toda Francia. La segunda, siguiendo el mito del primitivo, del salvaje libre que no sufre las presiones de una sociedad que se ha vuelto insoportable.

Queremos hacer notar que, de igual modo que habíamos reconocido en Dostoievski, Gauguin señala a la cultura occidental heredada como la causa del malestar del hombre moderno. La naturaleza ha sido sofocada por las convenciones de la cultura, y esta naturaleza incontaminada, es la que busca y, al parecer, encuentra en su *exilio*.

La civilización me abandona poco a poco. Empiezo a pensar con sencillez, a no sentir más que poco odio por mi prójimo, mejor aún, a amarlo. Tengo todos los gozos de la vida libre, animal y humana. Huyo de lo ficticio, entro en la Naturaleza.⁵⁰

Siguiendo los pasos de Gauguin, Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y al Japón; Pechstein, a las Islas

⁴⁹ Cfr. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 101.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke, a Túnez. Todos estos creadores mantenían una afanosa búsqueda por reencontrarse a sí mismos, a su propia felicidad y a su propia naturaleza de hombres fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y de la corrupción que encontraban en la sociedad a la que pertenecían.

3.2. La nueva piel del mundo

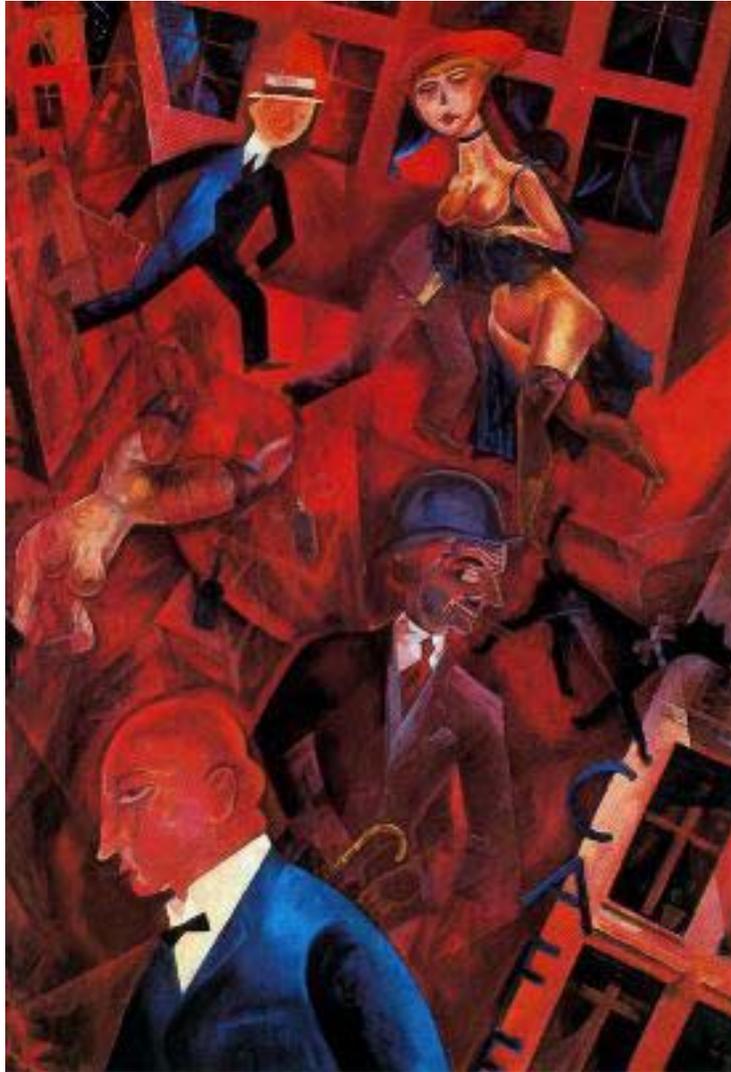
Hay verdaderas razones históricas que explican por qué gran parte del arte moderno nació entre las manos de creadores *sin hogar*, y que justifican esa afinidad siempre marcada entre *lo moderno* y el *desarraigo* y la *desorientación*. Y hay igualmente razones latentes que explican por qué eso que estamos llamando *sentimiento de exilio*, asociado a la alienación, el desarraigo y la pérdida de identificaciones personales, culturales y nacionales, fue uno de los talentos dominantes que permitieron nacer a las obras artísticas más significativas de este periodo.

3.2.1. La ciudad

Las modernas ciudades del arte acogían a los espíritus creativos que llegaban en busca de estímulos. En París, Munich, Viena, Roma y, más tarde, Nueva York, manaban las ideas y los propósitos, a la vez que crecían las tensiones, los enfrentamientos, las fracturas y las rupturas entre los complejos discursos personales. Las excitaciones cambiantes y fugaces, los enormes contrastes de esas grandes ciudades tenían mucho que ver con el *espíritu moderno*.⁵¹ La ciudad se revelaba simultáneamente como lugar de carencias y de posibilidades, como escenario de viviendas oscuras y suciedad para intelectuales desorientados y hombres marginales, y, a la vez, como lugar de reunión, de cafés, de revistas y de editores de vanguardia, de mecenas, de públicos y de ambientes que catalizaban la aparición de los lenguajes artísticos del momento. Ellas dan origen a imágenes ambiguas: de la ciudad nueva como lugar de posibilidad a soporte de esterilidad y crisis; de la nueva máquina, vórtice de energía y fuerza, a medio deshumanizador y destructivo; de una era de multiplicidad y

⁵¹ El texto de Baudelaire *El pintor de la vida moderna* nos ofrece una sugerente visión de una sociedad conmovida por una realidad cambiante y desconocida.

libertad al terrible vacío del *exilio*; de un espacio libre para la creación artística a una terrible falta de hogar y profunda autoalienación. El *movimiento moderno* generaría en su mayor parte un arte urbano.



15. George Grosz, *Metrópolis*.

El crecimiento de las ciudades transformaba radicalmente el paisaje percibido. La calle sinuosa, oscura, laberíntica, se ve sustituida por una vía ortogonal, descrita con luz, agitada por el ruido, atravesada por vehículos. Del detalle y el ornamento se pasa a las

líneas puras y aerodinámicas de la utopía futurista. Ya no se trata de soñar la ciudad, menos aún de mantener sus antiguos bajos fondos. El digno objetivo sería la construcción de una ciudad nueva, con formas nuevas y donde el hombre podría construirse otro espacio distinto del que le permiten las estrecheces de la ciudad existente.⁵²

3.2.2. La ciencia y el progreso

Los nuevos descubrimientos en ciencia y tecnología, filosofía y psicología, el advenimiento de los medios de comunicación, como el automóvil y el teléfono, las grietas políticas que afectaban a la mayoría de las sociedades occidentales, todas esas cosas creaban una atmósfera de fractura que minimizaba, debilitaba y despreciaba las posiciones culturales e ideológicas que el hombre moderno había heredado de sus progenitores. Vlamínck sentía esa necesidad de rechazo de la cultura oficial para, de nuevo, sentir la expresión de una naturaleza plena:

Mi entusiasmo me permitía tomar todo tipo de libertades. Yo no quería seguir un modo convencional de pintar; yo quería revolucionar las costumbres y la vida contemporánea –liberar a la naturaleza, librarla de la autoridad de las viejas teorías y clasicismo, a las que odiaba tanto como odiaba al general o al coronel de mi regimiento. (...) [M]e sentía tremendamente impulsado a recrear un mundo nuevo que había visto a través de mis propios ojos, un mundo que era enteramente mío.⁵³

Esa transformación barría las ideas y las artes de la Europa del comienzo del nuevo siglo. El continente había dejado de ser ese tranquilo y firme almacén de cultura tradicional, para transformarse en un cambiante mapa de fronteras, clases, valores e ideas, que situaban al individuo ante un total vacío, ante un entorno falto de referencias válidas. El mundo del optimismo y del posibilismo liberal-burgués, que ofrecía un espacio de felicidad a un hombre que dominaba la naturaleza mediante sus capacidades propias, había dejado de tener presencia.

⁵² Los artistas expresionistas alemanes reflejarían en sus obras esos nuevos escenarios donde el hombre tenía que aprender a vivir. Otto Dix, George Grosz, etc., utilizarían la caricatura para posicionarse críticamente ante la nueva sociedad.

⁵³ Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, p. 17.

3.2.3. El inconsciente

La nueva piel del mundo moderno se extendía a la vez que el mundo interior de los que la habitaban, y en concreto de sus creadores, adquiriría otros niveles de complejidad y extrañeza. Así como la sociología y la política alteraron las perspectivas del mundo social, y la ciencia las del mundo físico, las nuevas nociones que aparecieron acerca de la naturaleza de la percepción, de la intuición y de la conciencia, modificarían la estructura del pensamiento, del mundo interno. Un espacio se abría más allá del que la tradición había sondeado. La mirada no podía más que impregnarse de la descubierta, sabida y demostrada existencia de otros espacios más allá de la conciencia. Los creadores pondrían su énfasis en ese mundo interior infinito y desconocido, gobernado por frágiles sensaciones y percepciones. La postura crítica de Dadá dirigía sus energías a desestabilizar un mundo dominado exclusivamente por el proceso racional:

El objetivo de Dadá era acabar con las decepciones que le causaba al hombre la razón, y recobrar el orden de lo natural y no razonable. Dadá quería sustituir el absurdo lógico de los hombres de hoy por el sinsentido lógico.⁵⁴

Si la evolución de la ciudad había favorecido la sensación de extrañeza y de falta de identificación, la revelación del inconsciente introducía esa misma confusión en lo más profundo del sentimiento. Lo insondable, lo inhóspito, había echado raíces en el yo más profundo, minimizando aquello que, por sedimentación cultural, había condicionado y dominado el desarrollo de la vieja cultura europea. La realidad no era ya un dato ni objetivo, ni cuantificable, ni localizado; había perdido su materialidad para transformarse en un ente subjetivamente perceptible.⁵⁵

3.3. La distancia entre el mundo y el creador

Ante la hostilidad del contexto social y urbano, ante el descrédito de los procesos cognoscitivos heredados, ante la evidencia del

⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁵ En el capítulo 11, *El exilio inevitable*, p. 339, dedicaremos más atención a la influencia de las tesis freudianas con respecto a la valoración del subjetivismo.

desconocimiento de la parte más íntima de su ser, aparecería, con más intensidad, la actitud de ese artista exiliado que estamos rastreando. El único espacio a sondear se hallaba en lo más profundo del ser humano, en su propia capacidad subjetiva. El sentido de la independencia estética que se había desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX, y que provenía del concepto artista-genio del Romanticismo, se consolidaba huyendo y negando a la vez, de manera creciente, todo aquello que pudiera mantener una posible relación con el mundo social burgués y científico. Afirma Kandinsky:

Nuestra alma, que después de un largo periodo de materialismo apenas se ha despertado, lleva en sí los gérmenes de la desesperación producida por la falta de fe, de fin y de meta. Toda la pesadilla producida por la falta de fe de las concepciones materialistas, que han hecho un juego malvado y sin objetivo de la vida del universo, todavía no ha terminado.⁵⁶

El artista ya no sería un moralista burgués, sino un instrumento independiente, un sujeto portador de la evolución creadora. Si las necesidades expresivas habían evolucionado profundamente, los lenguajes empleados habían sufrido también profundas modificaciones. El lenguaje tradicional no era capaz de expresar la esencia de un mundo nuevo, cambiante, móvil, veloz y complejo. Como lo mostraban los grandes descubrimientos en pintura, la nueva realidad exigía ser expresada mediante formas también nuevas. El arte ya no era una simple cuestión de representación de un mundo exterior consensuado. Había adquirido otro estatus, se expresaba a sí mismo, con sus propios métodos y procesos, para asumir una existencia independiente.

Y ¿cómo no iba a influir la proclamación de esta autonomía del arte sobre la distancia ya existente entre el mundo y el creador?

El arte se había convertido en un mundo poético autónomo, emancipado de aquellas funciones que habían dado sentido a su existencia; finalmente se sentía liberado, parafraseando a Rubert de Ventós, *del demonio, de la carne y del mundo*. Si el símbolo artístico se volvía, en manos de la subjetividad de su creador, cada vez más oscuro, enigmático y laberíntico, el artista, seducido por su propia catarsis, se adentraba en sus espesas elucubraciones, sintiendo así, y

⁵⁶ Cfr. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 103.

de manera inevitable, cada vez más distancia con respecto a ese mundo externo, plano e insignificante, que lo rodeaba y no le comprendía. Ese desfase entre creador y sociedad, que debilitaba las mismas esencias de su motivación introspectiva, pasaría muy pronto factura a tantos individuos que no soportaron el aislamiento al que sus especulaciones les habían llevado. La inaguantable reclusión daría fin a carreras arruinadas, a muertes repentinas y suicidios desesperanzados. La materialización de sus ansias de libertad creativa empujaba al artista, de forma decisiva, hacia lo más profundo de su naturaleza exiliada:

¡Oh Muerte, viejo capitán, ya es hora! ¡Levemos anclas!
¡Este país nos aburre, oh Muerte! ¡Despleguemos las velas!
Si el cielo y el mar son negros como la tinta,
Nuestros corazones, que tú conoces, están colmados de luz.⁵⁷

3.4. Las paradojas de lo nuevo

Independientemente del optimismo de los movimientos que surgirán a principio de siglo, de los entusiasmos que parte de esta vanguardia lanzará con respecto a las posibilidades del progreso y de la revolución técnica y científica, la fe en *lo nuevo* no lograría hacer desaparecer el *sentimiento de exilio*. Desde Moscú por el este, hasta Chicago por el oeste, desde la Escandinavia de Ibsen y Munch por el norte, hasta la Italia de D'Annunzio, Marinetti y Pirandello por el sur, se producían una sucesión de movimientos visionarios en poesía, drama, música y, sobre todo, en artes plásticas, que centraban su atención, no tanto en el espíritu de decadencia de la época, como en el entusiasmo ante las posibilidades de *lo nuevo*, ante la metrópolis moderna y ante la *alegría de la máquina*. Movimientos como el cubismo, el futurismo, el vorticismismo o el suprematismo insistían en ese sentido.⁵⁸

⁵⁷ Charles Baudelaire, *Voyage*, cfr. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 51.

⁵⁸ En este sentido es interesante destacar la sucesión de manifiestos que cada movimiento publicaba para proclamar sus intenciones fundamentales. No es difícil encontrar proclamas de tono incendiario a favor de la superación de una tradición obsoleta. En este sentido ver los manifiestos del Cubismo y Futurismo en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pp. 369 y siguientes.

La Gran Guerra, entendida por parte de esa vanguardia como profilaxis social, ocuparía el centro de las atenciones, convirtiéndose paradójicamente tanto en la expresión de los presentimientos e incómodas expectativas de parte del modernismo, como en el instrumento de defensa del espíritu de *lo nuevo*. Los artistas se convertían en soldados de la vanguardia dispuestos a sacrificar las libertades creativas propias. La destrucción de la muerta civilización sería la contraseña de todos estos creadores que, alistados y comprometidos en las filas de los distintos frentes, luchaban por llegar a dar forma a un mundo nuevo más justo y más respirable que aquel heredado. La vieja poesía sentimental debía desaparecer en manos de las nuevas artes, de la energía y la ambigüedad, de la angustia y el extremo. Así manifestaba Tristan Tzara sus intenciones:

La frase de Descartes: «No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres», la habíamos puesto como cabecera de una de nuestras publicaciones. Significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos y que queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, y probar su justeza.⁵⁹

Si tanto la guerra militar como la poética habían proclamado su capacidad de purificación, liberación y esperanza, el resultado histórico no podía reafirmar dichas promesas. El mundo no era fácilmente cambiante y, aún más, los *nuevos Mesías* sucumbían autofagocitándose.⁶⁰ Las promesas y expectativas proyectadas agonizaban precipitadamente:

Los catastróficos efectos de la Primera Guerra Mundial aplastaron la fe de todos en un futuro racional y pacífico. Una civilización que había cometido tales atrocidades no merecía la conciliación del arte: el arte había perdido su credibilidad.⁶¹

Lo moderno había pasado a ser definitivamente, tras esos brillos fugaces de optimismo, lo que desde sus orígenes había sido, una

⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁰ El ritmo acelerado con el que una nueva vanguardia invalidaba a la precedente aportaría una inestabilidad creciente que impedía el entendimiento por parte de la sociedad de las intenciones del arte. Sin esta complicidad, la posibilidad de creer en la experiencia artística como elemento catártico nos parece insostenible e ingenua.

⁶¹ Joseph Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p. 31.

oscura condición que desorganizaría la vida para el resto del siglo. La fe que se había desarrollado en los movimientos de vanguardia no había disminuido la sensación de vacío y fragilidad. En el periodo de entreguerras, el sentido de decadencia histórica y fragilidad humana seguía dominando el panorama cultural y artístico:

En la horrible traslación del útero al sepulcro que se ha dado en llamar vida, llena de miserias, lutos, mentiras, desilusiones, traiciones, podredumbre (...) ⁶²

3.5. El desarraigo del creador

La militancia con *lo nuevo* había infundado otros matices al *sentimiento de exilio*, pero la esencia de lejanía y falta de identificación con el legado cultural y social que la historia les había entregado nunca desapareció. Es más, el deseo de cambiar el mundo nacía precisamente de esa fricción evidente que existía entre el hombre moderno y su entorno. La implicación y responsabilidad directa con el posterior fracaso de las repercusiones sociales y políticas que figuraban como ambición de esa vanguardia sería ahora el elemento determinante que potenciaría tanto la renuncia a conectar con el mundo, como la impotencia ante su degeneración inevitable. La constatación de la muerte vacua de los sucesivos *ismos*, la admisión de su fracaso y la total desconfianza en otro posible proyecto global, dejaban la vía abierta al único destino creíble para el defenestrado creador: su destierro interior. La vanguardia ya no podía asumirse como tal y el artista sin esa capacidad redentora seguía sollozando en su *exilio*.

3.5.1. Ibsen en busca de su hogar

Ibsen, ese hombre de carácter nórdico, introvertido, protestante, dado a los ciclos de las tinieblas y de las penumbras, escribe cuando vuelve a Noruega, tras veintisiete años de exilio voluntario:

¡Oh, mi querido Brandes! No se vive en vano veintisiete años fuera, en el grande, libre, liberador mundo de la cultura. Aquí

⁶² L. Bloy, *La Fede impaziente*, cfr. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 83.

entre los fiordos, está mi tierra. Pero... pero... pero, ¿dónde está mi hogar?⁶³

Las posibilidades liberadoras que el artista creía encontrar en el mundo de la cultura, no consiguieron arropar a éste creador exiliado. Tras veintisiete años de exilio personal y geográfico sigue viviendo sin su hogar.

3.5.2. La vida vacía en Pirandello

El sentido de carencia de hogar en un mundo que es un espectáculo de marionetas, una construcción ficticia a la que intentamos dar sentido, se hallaba desde los comienzos en la obra de Pirandello:

Cuando terminas sin un ideal, es porque al contemplar la vida ésta parece un gigantesco espectáculo de marionetas, sin ni siquiera conexiones o explicaciones... serás un viajero sin hogar, un pájaro sin nido.⁶⁴

El teatro se convertiría en el hogar de este escritor ausente cuya vida privada sentía haber desaparecido. El drama de Pirandello, al igual que en otros de los artistas modernos mencionados aquí, fue un drama de *exilio*, de un *exilio* de la realidad misma, para refugiarse en la patria del teatro que le permitía experimentar las ilusiones de la experiencia. El vacío que provoca la ausencia de referencias y la falta de vínculos con el contexto, producido por ese desarraigo, crea en el autor una oscura conciencia de auto alienación y *exilio* irremediable. La realidad se convierte en ficción y el yo se desvanece ante la posibilidad de ser sólo un espejismo:

En este vacío de espera, me parece que toda mi vida se ha vaciado de todo sentido, y ya no comprendo la razón de los actos que realizo ni de las palabras que digo, y casi me maravillo de que los demás puedan moverse fuera de ésta mi pesadilla, y obrar y hablar.⁶⁵

⁶³ Cfr. Malcolm Bradbury, *El mundo moderno*, p. 84.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁵ Luigi Pirandello, carta a su hijo Stefano de 24 de octubre de 1915, cfr. *Obras escogidas*, p. 13.

El teatro del absurdo es en verdad el divorcio entre el hombre y su vida, el actor y su decorado, que provoca esa irónica soledad, ese distanciamiento que, como estamos viendo, constituye una de las marcas de la modernidad. El sentir un vacío, tras la desaparición de una *edad heroica* irreparable marcó toda su vida:

Esto de permanecer niño, pero con algo ya perdido para siempre, y la pena de permanecer solo, era en verdad muy suyo, según nos dice su hijo Stefano.⁶⁶

3.5.3. El presente hueco en Mann

Gustave von Aschenbach, distinguido y famoso dramaturgo alemán, se aparta del teatro y del mundo burgués para recibir la muerte en la hermosa y decadente ciudad de Venecia. Sus sentimientos eróticos lo arrastran a un profundo conflicto interior entre la moral y la emoción, que no se resolverá más que en la entrega aceptada a la peste bubónica. El conflicto entre el mundo burgués, sólido e indiferente a las preocupaciones artísticas, y el mundo estético, que se minimiza ante el materialismo de la vida, provoca la reacción final de Mann. El sentimiento de aislamiento en esa irremediable decadencia cultural, marca el final de la difícil y peligrosa aventura del artista moderno:

(...) se había derrumbado sobre el brazo de la tumbona. Lo llevaron a su habitación, y aquel mismo día, un mundo respetuosamente conmovido recibió la noticia de su muerte.⁶⁷

Settembrini y Naphta reflejan en *La montaña mágica* todas las ambigüedades de la época, su desazón ante un duelo que no acaba de consumarse, la nostalgia ante un pasado perdido y un presente que niega los valores amados por la cultura tradicional:

La cuestión era la de saber si la tradición mediterránea clásica y humanista era un asunto de la humanidad entera y, por consiguiente, una cosa humana y eterna, o si no había sido más que un estado de espíritu y un accesorio de una época, de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷ Thomas Mann, *Muerte en Venecia*, p. 93.

la época burguesa y liberal, y si iba a morir con ella. La historia debía decirlo.⁶⁸

3.5.4. La habitación aislada de Proust

Proust se instala en el apartamento del Boulevard Haussmann donde hace construir una habitación forrada de corcho y terciopelo rojo en la que habría de aislarse cada vez más. Aun siendo una figura familiar de los cafés de moda y relacionándose con el universo de la cultura del París más comprometido (Ravel, Apollinaire, Cocteau, etc.), no pudo evitar el abandono cada vez mayor de lo social y la entrega simultánea a su soledad, al arte y a la enfermedad:

En realidad, casi podríamos decir que en sus últimos años se retiró no sólo de la vida, sino también de su autobiografía con el propósito de convertirse en artista.⁶⁹

Esta exclusión del mundo que radicalizaba el distanciamiento respecto a la frivolidad mundana, permitía el aislamiento indispensable para todo individuo creador. La guerra ha terminado cuando Marcel regresa a París de su estancia en el sanatorio. Su estado de desesperación creativa no consigue dar vida a nada de lo que ve. El mundo que ha conocido lo siente ya lejano y distante, y el tiempo, perdido en un pasado culminante irrecuperable, perdido en los avatares de una frívola vida social, sin objetivos ni pretensiones:

Y a mí ya no me quedaba fe o creencia alguna que infundir en todas estas partes del espectáculo para darle consistencia, unidad y vida.; pasaban dispersas por delante de mí, al azar, sin verdad, sin llevar dentro ninguna belleza que mis ojos hubieran podido trabajar antaño. (...) ¿Para qué venir aquí, a la sombra de estos árboles amarillentos, cuando en lugar de las cosas exquisitas a que servían de marco se han colocado la vulgaridad y la insensatez?⁷⁰

⁶⁸ Thomas Mann, *La montaña mágica*, p. 735.

⁶⁹ Malcolm Bradbury, *El mundo moderno*, p. 176.

⁷⁰ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, p. 500.

3.5.5. Joyce expatriado

Stephen Dédalus construye su propio laberinto de Minos para escapar de él con las alas de cera que ha fabricado. Es el símbolo del artista que, en su taller, forja, a partir de la inmundicia de su entorno, un ser completamente nuevo, elevado e imperecedero. El protagonista del *Retrato del artista adolescente*, predecesor del *Ulises*, representa al individuo moderno que, adoptando una visión diferente de su época, desconfía de su dirección histórica, duda de su progreso y se siente desarraigado de su pasado, de tal suerte que se ve obligado a retirarse a la débil fortaleza de su arte:

Te voy a decir qué haré y qué no haré. No serviré a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte tan libremente como sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito utilizar: el silencio, el exilio y la astucia.⁷¹

Ulises será el personaje por antonomasia de Joyce, inspirado en ese *exilio* al que Dedalus hace referencia directa. Volvemos a encontrar a esos individuos modernos sin *hogar*. No cabe duda de que al autor, a cuya única pieza teatral le daría el título de *Exiliados*, le interesaba este tema. Ulises Odiseo era el gran exiliado entre los griegos que vagaba sin hogar, pero hacia el hogar, tras la Guerra de Troya. Bloom es una versión del judío errante que se establece en Dublín. El libro exhibe claramente la experiencia de una vida del escritor siempre en movimiento a través de Irlanda, Trieste, Zurich, París. *Ulises* fue por mucho tiempo el libro del *exilio*, del *lugar* y, a la vez, de toda ausencia de *lugar*.

3.5.6. Kafka y la angustia del exilio

Lo que hubo entre tú y yo no fue una verdadera lucha; yo sucumbí pronto: sólo me quedó la huida, la amargura, la tristeza, la lucha interior.⁷²

⁷¹ James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, p. 280.

⁷² Franz Kafka, *Carta al padre*, p. 828.

Estas son las repercusiones de la relación conflictiva que Kafka mantuvo con su progenitor y que condicionarían la totalidad de la vida del autor. La *Carta al padre* la escribe un Kafka maduro, angustiado, sensible, cuya expresión habla de una incapacidad subjetiva que le había impedido sentirse cómodo en ningún sitio. Quizá nos estemos enfrentando ahora al escritor que supo llevar más lejos esa condición moderna del *exilio*, a un hombre que vivió en su propia angustia las opresiones familiares y sociales que convertirían su existencia en un laberíntico y opresivo desarraigo. Su *autoexilio* en la escritura se convirtió en la parcial liberación de los deberes cotidianos que le oprimían y en el lugar desde donde se manifestaría esa mutua antipatía entre él mismo y el mundo exterior:

No descubro en mí mismo otra cosa que pequeñez, indecisión, envidia y odio a quienes están luchando y a quienes deseo apasionadamente todos los males.⁷³

En este sentido, la conciencia de su propia nulidad, la infelicidad y el odio que los personajes de Kafka muestran con respecto al mundo exterior nos hacen pensar en aquel *hombre del subsuelo* del que nuestra especulación había partido. Dostoievski había sido fuente obvia de sus imaginaciones y Kafka y sus propios héroes sin carácter, sus claros descendientes.

Con Kafka conseguimos recuperar nuestra idea inicial. El *rincón del hombre del subsuelo*, tal y como habíamos indicado, no era el único que existía. Tenemos ahora suficientes datos como para poder afirmar que la necesidad de crear la propia *patria subjetiva del destierro*, alcanzó a gran parte de los creadores del periodo histórico que se ha llamado modernidad. La escapada de la experiencia traumática que los ritmos de la sociedad contemporánea imponían, fue, como hemos visto, una de las estrategias más utilizadas por los artistas modernos, por lo que podríamos finalmente afirmar que el *sentimiento de exilio*, con sus diversos matices, se convertiría en condición permanente de buena parte de la literatura y el arte moderno.

⁷³ *Ibíd.*, p. 315.

LA INQUIETANTE EXTRAÑEZA

4.1. Las divergencias de lo moderno

El hombre moderno nace y muere en la clínica: ¡así que su casa tiene que parecerse a una clínica! Este imperativo acababa justo de ser formulado por un arquitecto de vanguardia, y ya otro, rehabilitador, exigía paredes móviles con el pretexto de que el hombre debe aprender a vivir en confianza con su semejante y dejar de aislarse por gusto de separatismo. Acababan de comenzar tiempos nuevos (comienzan a cada minuto): ¡A tiempos nuevos, estilo nuevo! Por suerte para Ulrich, el pequeño palacete, en el estado en el que se lo encontró, tenía ya tres estilos superpuestos, de manera que era realmente imposible, en tales condiciones, satisfacer todas las exigencias a la vez: a pesar de lo cual, se sentía profundamente apesadumbrado por la responsabilidad del arreglo de la casa, así como por una amenaza que había leído más de una vez en revistas de arte: «Dime cómo estás alojado y diré quién eres», y que planeaba sobre su cabeza. Después de un detenido análisis de dichas revistas, decidió que prefería encargarse él mismo de los arreglos de su personalidad y se puso a diseñar su futuro mobiliario. Pero en cuanto imaginaba una forma expresiva y poderosa, se empeñaba en sustituirla por una forma funcional, esbelta, robusta como una máquina; cuando proyectaba una forma de hormigón armado, como debilitada por su propia fuerza, se acordaba de las formas estilizadas, primaverales, de

una jovencita de trece años y se ponía a soñar en vez de actuar.⁷⁴

En este texto Robert Musil podemos captar lo que fue la situación cultural y social de su generación. La negación de la cultura heredada y el simultáneo fracaso de los planteamientos catárticos de la vanguardia crearon una situación de incertidumbre y vacío en la que el individuo se sentía falto de los referentes concretos y creíbles que le permitieran asumir lo cotidiano desde un posicionamiento coherente. La oscilación entre el sueño y la realidad, el dejarse llevar y el actuar, el compromiso con la ya cuestionada vanguardia o el repliegue hacia las formas antiguas, dominaría el resto de la modernidad, tras las agonías de las utópicas vanguardias históricas:

El modernismo nunca fue un fenómeno monolítico, y en él hubo tanto la euforia modernizadora del Futurismo, el Constructivismo y la Neue Sachlichkeit como algunas de las críticas más rigurosas a la modernización en sus diversas formas modernas de «*anticapitalismo romántico*».⁷⁵

Las repercusiones de la Gran Guerra, que condicionaron el mundo social y cultural de la década de los veinte, crearían un clima de posiciones encontradas que convivirían durante un largo periodo en torno a la validez de los planteamientos ideológicos de los movimientos inmediatamente precedentes. Si por un lado la defensa del producto manufacturado, instrumento de identificación de lo moderno, condicionaría el mismo concepto de arte, entendiendo la obra como trabajo de ingeniería o prototipo realizable a través de los nuevos métodos industriales, y anulando el *valor único* y la existencia del genio singular que la creaba⁷⁶, por otro surgirían posiciones que reivindicaban tanto la recuperación de los registros formales desautorizados por los movimientos de vanguardia como la defensa de la naturaleza independiente y subjetiva de la figura del artista.

⁷⁴ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, vol. I, p. 24.

⁷⁵ Andreas Huyssen, *Cartografía del posmodernismo*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p.198.

⁷⁶ En este sentido resulta interesante leer el texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*, pp. 15-57. El autor transmite cierta preocupación por la liquidación de la herencia cultural que provoca el avance de la técnica, por esa pérdida para el progreso del espíritu humano que supone la desaparición de lo que él denomina aura: el hombre moderno se ve invadido por imágenes, pero ha perdido su presencia. Para ampliar información consultar su obra titulada *Discursos interrumpidos*.

Aunque Ulrich creyera en la reproducción industrial de los objetos, no se sentía totalmente interesado por las nuevas posibilidades que le ofrecen los arquitectos y decoradores. Atrapado entre el soñar y el actuar, y pese a ser un ingeniero, reafirma sus lazos con el pasado y se niega a abolirlos en pro de no se sabe muy bien qué cosa. Rechazando las fórmulas modernistas y evitando quedarse encerrado en un ensimismamiento, elige el eclecticismo, el de su palacete, incoherentemente fundido, pero propio. Es el ejemplo perfecto de esa generación dudosa que se mantendría titubeante ante la percepción de una realidad parcialmente desencantada.

4.2. La mirada al pasado

En la primera década del siglo XX el arte multiplicó sus experiencias cultivando las transgresiones más sorprendentes. La idea de progreso se defendía categóricamente en cualquier espacio de la ciencia y la cultura. Desde los campos de batalla del cubismo, futurismo, expresionismo, etc., se asociaba las nuevas conquistas formales a respectivos avances humanos y espirituales.⁷⁷ Pero la guerra del catorce significó un final a esos entusiasmos. La decepción invade a una sociedad desilusionada. Los horrores del conflicto provocarían que en Alemania el éxtasis expresionista no soportara la prueba de los hechos y que se necesitara ofrecer una visión objetiva y desapegada de la sociedad crepuscular. Así también, la confianza puesta por el futurismo italiano en el progreso técnico y su exaltación contra la cultura tradicional sería parcialmente detestada, debido a la amplitud de la destrucción. Si la vanguardia había proclamado la necesidad del cambio, ahora eran los mismos artistas, incluido el Picasso que había revolucionado el mundo de las formas, los que llamaban a la calma y a la pacificación. Se acabarían las fijaciones y obsesiones por los hallazgos lingüísticos, para centrar los objetivos en la reconstrucción de un mundo asolado.

Encontramos a artistas que en plena madurez de su trabajo se escapan de los esquemas que la herencia de la vanguardia seguía

⁷⁷ El primer Manifiesto Futurista, publicado en 1908 por Filippo Tommaso Marinetti, afirmaba que, únicamente liberándose de profesores, guías turísticos y anticuarios, tan solo quemando bibliotecas y museos, podría sobrevivir Italia. El nuevo mundo de la velocidad y la tecnología requería un nuevo lenguaje derivado, no del pasado, sino del futuro.

imponiendo. Bonnard continúa pintando en aquellos años las que han sido consideradas sus mejores obras. Matisse en Niza realiza sus *Odaliscas y Ventanas*. Igualmente Picasso, con su vuelta al clasicismo, Carrà tomando como modelo a Canova, Derain con sus *pinturas de museo*, Léger, Braque, etc., continúan con su investigación personal.

Aunque a primera vista su situación nos parezca heterogénea y dispar, todos ellos comparten una actitud cercana. En el periodo de entreguerras, y como reacción ante las segundas vanguardias, va a aparecer una posición que vuelve su mirada hacia lo real y vuelve también, para reconstruir el orden de lo real, a los géneros artísticos, a las técnicas tradicionales y a la historia como modelo y referencia:

Desde que la civilización occidental conoció la agonía y el dolor de la modernización, el lamento nostálgico por un pasado perdido la acompaña como una sombra que alienta la promesa de un futuro mejor.⁷⁸

Pocas opciones se percibían como posibilidad de construcción de ese futuro mejor. La experiencia inmediata ponía en duda aquel discurso liberador de los principios de siglo, mantenido en su esencia aún por parte de la cultura. La mirada se volvía al pasado para comprender qué poder hacer en el futuro, y el arte, en actitud introspectiva, miraba su propia historia para tranquilizarse y retomar confianza después de tantas heridas, de tantas renunciadas y de tantas pérdidas:

Desde 1919, se elabora y se constituye en toda Europa (...) un discurso: pone fin a la pasada dispersión, contra la que se pone en guardia. Tanto en literatura, como en música, rehabilita los valores culturales nacionales, el gusto por el trabajo bien hecho, por el hermoso trabajo artesanal y la tradición. Un discurso semejante se abre paso apoyándose en obras del pasado reciente y provoca, favorece, la producción de más obras.⁷⁹

No vamos a seguir los rastros del arte que encontramos en los manuales de historia donde se nos dice que tras la guerra el panorama artístico estuvo dominado de una parte por las abstracciones –De Stijl,

⁷⁸ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 298.

⁷⁹ Jean Clair, *Malinconia*, p. 41.

Constructivismo, Abstracción, etc.– y de otra por el gesto dadaísta y su superación por el discurso surrealista; eso es tan sólo un modo parcial y simple de ver dicho periodo histórico. Nosotros vamos a centrar nuestra atención, llevados por el tema que nos ocupa, en la realidad de esa serie de *artistas laterales* que, sin compartir proyectos comunes, van a coincidir, como ya hemos indicado, en una cierta vuelta de su mirada hacia el pasado y hacia la realidad, como modo de reconocer y reconocerse en el presente.

En este sentido, Munich jugará un importante papel. Ocupando una posición geográfica singular de influencias germánicas y latinas, permitió que se diera un clima literario, artístico, filosófico y político alternativo, comparable al que tuvo París con respecto a los primeros movimientos de vanguardia.



16. Arnold Böcklin, *Paisaje en ruina*.

4.3. De Chirico y la revelación de la historia

Es en la ciudad de Munich donde De Chirico recibirá la revelación artística ante las obras de Böcklin, antes de que los soportales del Turín melancólico y la soledad de la Ferrara metafísica se lo permitieran. A través de la obra de este artista descubre una pintura ajena a la tradición conocida. El estudio de los recursos plásticos de dichas propuestas le revelarían los argumentos que necesitaba para hacer frente y rechazar esa degeneración de la tradición pictórica francesa que, moribunda, se limitaba a sobrevivir.⁸⁰ Recordemos que para De Chirico la decadencia de la pintura empezaba con el impresionismo, éste era el inicio de la pérdida del oficio, del abandono a un mero sensualismo retiniano, y de la renuncia a toda voluntad metafísica, es decir, a toda posibilidad de realizar una pintura erudita que expresara tanto ideas como sensaciones.⁸¹

En Munich decide hacer renacer a la pintura partiendo de los ejemplos que le ofrece la ciudad. Al contrario que el impresionismo, Böcklin y Klinger eran la imagen de una pintura capaz de filosofar, ejemplo de una estética de formas sólidas y duraderas que conocían el clasicismo. Tanto la *Metafísica* como *Valori Plastici* serán los dos movimientos que, fundados por el artista en Italia, transmitirán y defenderán las ideas arriba mencionadas.

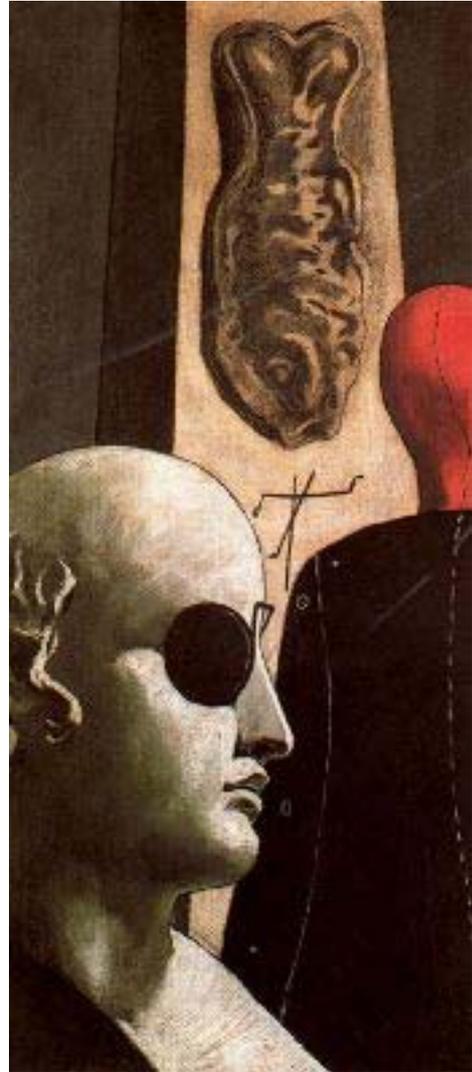
El mundo que descubre De Chirico y que transmite con sus obras es un mundo que nos resulta familiar. Esa figuración objetiva y fría que vuelve nostálgicamente su mirada hacia atrás, que bucea en la herencia latina y que se desmarca del rastro que ha dejado el impresionismo, nos recuerda, tanto en las formas como en la temática, a toda esa pintura que se gesta a lo largo del siglo XIX y que queda en la sombra, silenciada por una interpretación histórica que la relaciona negativamente con posturas decadentes y reaccionarias.

Repitámoslo una vez más: el siglo XIX fue «romántico» no sólo en su primera mitad; a lo largo de todos sus decenios el

⁸⁰ Aunque el tema lo abordaremos en el capítulo *Modernidad y escisión*, nos parece conveniente apuntar que encontramos una afinidad entre el posicionamiento que De Chirico mantiene respecto a la pintura y la crítica que Benjamin realizaría sobre la pérdida del poder aurático de la obra de arte.

⁸¹ En aquellos mismos años otro pintor francés, Marcel Duchamp, lanzaba hacia la pintura de su tiempo los mismos reproches. En Munich, descubriendo la posibilidad de un arte que denominaría *no retiniano*, opuesto al sensualismo francés de su tiempo, daba así su adiós definitivo a la pintura.

orgullo cientifista estuvo compensado y más que compensado por el pesimismo, por la vinculación musical con la noche y con la muerte.⁸²



17 – 18. Giorgio de Chirico, *La nostalgia del infinito/La nostalgia del poeta*.

Nos referimos a la pintura de los nazarenos, de los simbolistas, de los prerrafaelitas. No es una simple casualidad que reconozcamos

⁸² Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 146.

ciertos paralelismos formales entre estos pintores del XIX y el canon que De Chirico propone. Del mismo modo que este artista profesa un tipo de pintura que se defiende del desahucio que, según él y en aras del progreso, ha determinado la evolución de la pintura en Francia, los Prerrafaelitas, desde Inglaterra, ya defendían en su momento una opción que desconfiaba del desarrollo positivista y de las traducciones plásticas que se estaban generando en el continente.

A diferencia del universo intelectual francés de mediados de siglo, caracterizado por las continuas crisis, revoluciones y disputas que se producen en el marco ideológico y social (marco que asiste al arrinconamiento, no sin fuerte pataleo, del evangelio de Victor Hugo y opta en la mayoría de sus márgenes por un saber de curso positivista donde la evolución de la sociedad, de las ideas, de las artes y las ciencias se integran en la geografía de un nuevo paradigma), en Inglaterra, paralelamente a la ideología del progreso que en las ciencias, las técnicas, en el propio seno de la revolución industrial cuyos agentes son los empresarios, orgullosos de su sistema político y de la expansión colonial renace el sentimiento de una edad perdida, el anhelo de un paraíso moral y social irrecuperables por el hedor de la técnica, la niebla del vapor y el difícil maridaje con los propios intereses de la clase media (...) ⁸³

4.4. El abandono de un arte retiniano

Las coincidencias formales entre nazarenos, simbolistas, prerrafaelitas y aquellos que compartieron posturas cercanas a las defendidas por De Chirico, son algo más que coincidencias: son señales críticas compartidas respecto al sentido profundo que el mundo de la cultura había tomado. Ese realismo bañado de sugerencias simbólicas tenía poco que ver con el desarrollo del naturalismo francés y la larga cadena que de él surgió. Los planteamientos de la *Nueva Objetividad* se distanciaban, aún compartiendo códigos figurativos, con el realismo del siglo XIX, es más, se oponían diametralmente.

Uno de los desafíos que se había auto impuesto la mayor parte de esta pintura del XIX había consistido en abandonar, para liberarse, los modelos formales de la tradición heredada. La creencia en que la

⁸³ José Vicente Selma, *Los Prerrafaelitas*, p. 33.

observación empírica de la realidad, sin contaminaciones apriorísticas, era posible y capaz de ofrecer una visión del mundo más directa y verdadera, propició que apareciera, a lo largo de todo el siglo, un cambio de actitud en el modo de abordar la realidad por parte de estos pintores. Constable proclama, cuando realiza sus estudios de nubes, que quiere olvidar todos los cuadros vistos. Monet confiesa su deseo de contemplar el mundo desde una perfecta inocencia de la percepción. La idea de recuperar una mirada pura, una sensación primera, libre de convenciones de escuela, de aprendizajes de taller y de códigos de uso, respondía a la voluntad de crear un lenguaje inmediato y espontáneo que no participara de los modelos históricos tradicionales. El rechazo a esa tradición respondía a un posicionamiento consciente que veía dicha tradición cultural heredada como una continua degeneración que conducía a la pintura hacia un academicismo vacuo.

Sin duda, estas posiciones marcaban ya un distanciamiento con respecto al mundo social y cultural en el que surgían. La influencia que había ejercido la cultura sobre la naturaleza no era defendible. El proceso de alejamiento de los modelos heredados buscaba una reconciliación con esa naturaleza, ya entonces resentida y alejada.⁸⁴

4.5. El espacio de la melancolía

Pero volvamos a esos pintores que a partir de 1919 van a rechazar la exhuberancia formalista de las primeras vanguardias para tornarse hacia ese realismo ya anunciado. Su problema no va a ser ni la lucha contra los esquemas culturales, ni la búsqueda utópica de una mirada inocente. Las turbulencias en los campos de batalla de los

⁸⁴ No estamos lejos de las posiciones que hemos visto que mantenían buena parte de los creadores modernos, de las conscientes heridas de Kafka o Dostoievski, de las huidas de Gauguin o Matisse, y del sentimiento que hemos considerado propio de buena parte de la creación artística de la modernidad. La culpable que había provocado la situación desahuciada en la que se encontraba el ser humano era, sin ninguna duda, esa tradición cultural decepcionante. El abandono de los patrones heredados y la búsqueda de liberación de la realidad más íntima del ser vendrían esta vez catalizados por la militancia en el proceso de modernización y renovación de las fórmulas expresivas. La distancia entre el creador y el mundo podría anularse mediante la construcción del nuevo espacio social que la modernización era capaz de construir. Y esta conciencia posibilista aliviaba y proyectaba socialmente a estos creadores, diferenciándose de aquellos que, desconfiando de la dirección adoptada por el proceso modernizador, soportaban, con dificultades y desde un gran escepticismo, ese pesado sentimiento de alteridad y exclusión que, como veíamos, acababa por empujarles al autoexilio.

ismos, habían ya hecho *tabula rasa* sobre los distintos frentes creativos. Tras el desencanto de la ingenuidad empirista y los excesos de una subjetividad enfurecida, estos artistas se propondrán, como objetivo primero, la recuperación de unos recursos formales que les permitan construir una base sólida para cubrir el vacío dejado por la desolación de la primera década del siglo. La recuperación de las formas tradicionales del pasado y la restauración del concepto de cultura será el instrumento legítimo para la comprensión del mundo. La renuncia al pasado, postulada por las vanguardias, sería considerada como el error decepcionante y la causa que había provocado el vacío del hombre contemporáneo. No será ya ese estado de amnesia anhelado por Monet, Constable, etc., y materializado por los artistas coetáneos, lo que se deseará alcanzar, sino todo lo contrario, la recuperación de lo pretérito, de las raíces profundas que permitirían seguir comunicando al hombre con su historia y su naturaleza. En uno de los *Primi saggi di filosofia delle arti*, Alberto Savinio defiende el valor de la memoria como una auténtica religión que permite la conexión con la tradición:

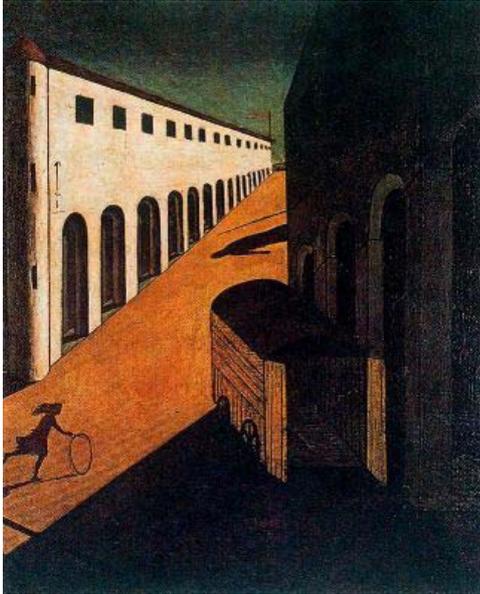
El arte, que ama y necesita para vivir las estaciones luminosas, las horas tranquilas, la sutileza del otoño, las luces matizadas, no encuentra ya un lugar donde florecer en este clima quemado por el aliento de las bestias, envenenados por el hedor de los cadáveres. Olvidada diosa, la Memoria, la piadosa y consoladora Memoria no ve más manos que se alcen a invocarla. Justamente resentida, se aleja y abandona a los hombres en su propio vagar sin freno ni sentido.⁸⁵

Pero, ¿por qué ese vuelco al pasado y esa necesidad de restauración de la memoria como auténtica religión? ¿Qué motivos son los que provocan esa vuelta de la mirada y esa obsesiva militancia en el reconocimiento de la historia?

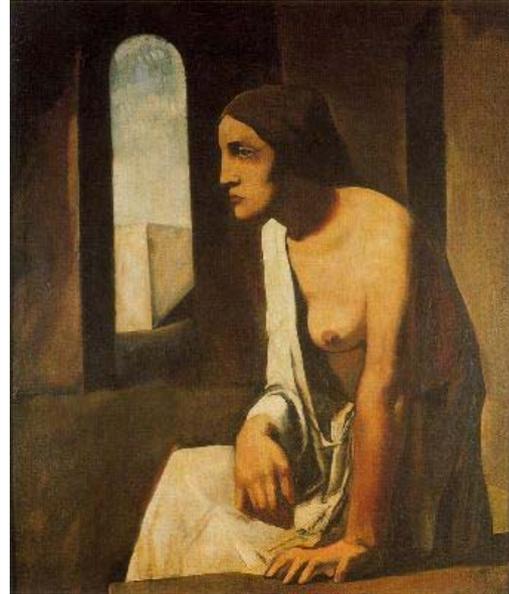
Estos artistas se sienten víctimas del presente. A medida que el progreso avanza los tiempos se les muestran más opresores, los acontecimientos políticos y sociales más amenazantes y la realidad íntima, perturbada por ese contexto, sumergida en una soledad insondable. La melancolía ante ese saberse aislado y perdido en un mundo ya inaccesible permanecerá visible en cualquier manifestación

⁸⁵ Alberto Savinio, *Savinio*, p. 94.

de estos artistas. De Chirico, Sironi, Dix titularán algunas de sus obras con el título *Melancolía*.⁸⁶



19. Giorgio de Chirico
Misterio y melancolía de una calle



20. Mario Sironi
La melancolía

Basándose en el análisis que realiza Panofsky sobre la *Melancolía* de Durero, Jean Clair afirma:

La conciencia melancólica (...), según la tradición neoplatónica, es la conciencia del hombre que, bajo la influencia de Saturno, es más apta que cualquier otra para la práctica de las matemáticas, para las *artes geometricae*, la quinta de las artes liberales y para sus diferentes aplicaciones. Pero dicha práctica, al confinar el espíritu en el mundo finito de la grandeza, de la cantidad y de lo mensurable, hace sospechar a su autor, más allá del universo de lo cuantificable, de lo mensurable, de lo localizable o de lo nombrable, la existencia de

⁸⁶ No vamos a entrar en este momento en un análisis profundo sobre lo que entendemos por melancolía y los modos en los que ésta se ha manifestado artísticamente; se aleja de nuestros objetivos. Sólo nos quedaremos con algunas ideas que consideramos interesantes y que ofrecen luz a la continuación del discurso. Para ampliar información consultar el tratado histórico *Saturno y melancolía* de Panofsky y Klibansky, y *Malinconia* de Jean Clair.

una esfera metafísica cuya inaccesibilidad le llenará de tristeza.⁸⁷

Según Panofsky la conciencia melancólica sitúa al sujeto ante la existencia de una realidad inaccesible, y esa imposibilidad de acceso a ese mundo localizado más allá de lo nombrable, provoca una tristeza en ese sujeto que se siente desposeído y reducido al limitado mundo de lo mensurable.

Los pintores a los que estamos haciendo referencia, que desarrollaron su trabajo en torno al realismo, recuperan el espacio geométrico de la representación y la perspectiva para construir un artificio que, más allá de lo visible, nos introduce en el discurso de la falta de realidad del mundo representado, de la ausencia del ser y del sentido, de la ilusión y los engaños perceptivos.

De Chirico se convierte así en el mago de las falsas perspectivas, de los espacios contruidos desde puntos de vista imposibles, de escenografías que no representan la prolongación de un espacio connatural, habitable o familiar, sino que imponen al observador la trama de un laberinto de trampas, falsas ventanas y horizontes de dispersión que lo sustraen de cualquier tipo de control racional. El antiguo cubo perspectivo se recupera para llenarlo de volúmenes geométricos regulares, cubos, pirámides y cilindros. Los elementos realistas de la ciudad moderna, chimeneas, fábricas, almacenes, junto a los restos escultóricos de un pasado lejano, son reducidos a un esquema matemático sobrio y silencioso que, iluminado con una luz irreal, transforma una escena cotidiana en un escenario de desconcierto. Si reinscribe en la superficie de la tela la ilusión de la tercera dimensión para crear un espacio en el que se alojen los objetos representados, es para mostrar que dichos objetos, lejos de alojarse, se encontrarán desorientados, se verán extraños, cada uno frente a sí mismo, y aislados, sin salida, involucrándose en una incierta existencia.

La idea de su metafísica va asociada íntimamente a la idea de la desposesión y el destierro. Los elementos aparecen representados en su desarraigo, como flotando en un vacío turbador, poseídos por un mundo en el que los dioses y los demonios han desertado para siempre. Ello se expresa de manera explícita en la obra de Paul

⁸⁷ Jean Clair, *Malinconia*, p. 87.

Delvaux, pero igualmente, y de manera quizá más inesperada, en la de pintores como Otto Dix, Carrà, Morandi, Grosz, etc.



21. Paul Delvaux, *El viaducto*.

4.6. Los fundamentos de la inquietante extrañeza

La racionalidad y su proceso de aprehensión del mundo ya no se pueden identificar con la realidad. Ningún orden universal es capaz de ordenar y reunir coherentemente esa realidad disgregada, y la conciencia de que no puede existir ninguna ley de conjunto que, uniendo los cabos visibles, revele el sentido de la existencia, creará una relación inédita entre el hombre y las cosas, una situación que marcará la misma condición del hombre contemporáneo:

Como la esperanza de que ideas tan dispares puedan unirse y confundirse es prácticamente nula, conviene que nos vayamos resignando a una crisis perpetua y cada vez más grave de la

civilización. Renunciemos, pues, a esperar una vuelta a la homogeneidad de las ideas, es decir a un tipo de civilización antigua, y busquemos más bien hacer cohabitar de la manera menos sanguinaria posible las ideas más disparatadas, incluidas las más desesperadas.⁸⁸



22. Alberto Savinio, *Descubrimiento de un mundo nuevo*.

El espíritu aturdido que añora la unidad del mundo que le rodea y que escépticamente abandona toda esperanza de encontrar algún sistema que garantice la cohesión de la realidad, pertenece a la naturaleza del ser que estamos identificando como exiliado, del individuo que sospecha ante la disgregación y falta de representaciones creíbles que se siente desvinculado del mundo y que se retira melancólicamente a la soledad de su expatriación. Ese nuevo realismo, opuesto al realismo del XIX y marcado por el sentimiento de melancolía, lejos de confirmar el sentido de la realidad, marcaba el agotamiento ante una pérdida irremediable, ante el desposeimiento de dicha realidad:

⁸⁸ Alberto Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, cfr. Jean Clair, *Malinconia*, p. 93.

Pintar ha dejado de ser la marca de un poder sobre el mundo para convertirse en la constatación de una desposesión.⁸⁹

Dos elementos van a condicionar la evidencia de esa desposesión: de un lado, la idea de la pérdida de un orden que, habiendo existido, deja en desahucio al hombre contemporáneo; de otro, el sentirse excluido en el mundo hostil y erróneo que, desafortunadamente, ha sustituido a aquél perdido. El sentimiento romántico del retorno a la patria perdida de la infancia no será como en Novalis o Schiller tierno y apaciguado, sino que, como en Hölderlin y después en Nietzsche significará una ardua travesía, áspera y desesperanzada. La valoración crítica del mundo de la industria, de la técnica, de lo precario y lo fugitivo, dentro del que nos hayamos incluidos y a la vez expulsados, fundamentará, en gran medida, la base de la mencionada desposesión.

En 1919, en el número tres de la revista *Valori Plastici*, De Chirico publica:

(...) toda cosa tiene dos aspectos: un aspecto corriente que es el que vemos casi siempre, el que ven los hombres en general, y otro, el aspecto espectral o metafísico que sólo pueden ver ciertos individuos excepcionales en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica (...)⁹⁰

En el mismo ensayo relaciona ese aspecto metafísico con la realidad familiar a través de una cierta alteración de la memoria. De nuevo aparece la memoria como lugar de reconciliación y encuentro con el pasado olvidado. La recuperación de los referentes que la modernidad había hecho desaparecer del universo cultural definiría, de forma contundente, la configuración de la imagen que se construía desde las poéticas que atendían a tal herencia.

El flujo de la intervención de la olvidada memoria daría lugar a ese estado espectral que, tras la ruptura de los lazos de causalidad, se manifestaba en la relación cotidiana entre los sujetos y las cosas. Los nuevos vínculos que se creaban entre el sujeto y el elemento observado, superadas las conexiones habituales, descubrían el lado

⁸⁹ Jean Clair, *Malinconia*, p. 124.

⁹⁰ Giorgio De Chirico, *Giorgio de Chirico*, p. 18.

fantasmal, onírico, melancólico, muchas veces terrorífico, de las escenas más cercanas y familiares al sujeto de la experiencia.

En el mismo año, Freud publica un texto en la revista *Imago* en el que plantea una experiencia perceptiva cercana a la descrita por De Chirico, un paseo por un lugar desconocido y a la vez familiar:

Cierto día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana (...), fui presa de un sentimiento que he de calificar como extrañamente inquietante.⁹¹

Y un poco más adelante, en el mismo texto, describiría la naturaleza de aquella *inquietante extrañeza*⁹²:

(...) ese tipo de espanto que se siente frente a las cosas conocidas desde hace tiempo, las más familiares, (...) cuando vemos en ellas el lado espectral que tiene toda cosa.⁹³

La coincidencia de las fechas, la similitud entre los términos utilizados por los dos autores, la descripción de ese sentimiento vivido de forma claramente semejante, la idéntica reacción frente a la experiencia de lo más cercano y familiar, confiere a tal experiencia una densidad reveladora. Se estaba cuestionando, ni más ni menos, y desde la experiencia íntima con la realidad, la misma naturaleza de la percepción, el trastorno de los sentidos que podía afectar al sujeto en un momento determinado y que provocaba que lo íntimo, lo confortable, lo tranquilo, todo aquello que marcaba una cierta intimidad familiar y conocida en el universo subjetivo, acabara por significar y percibirse como lo contrario, como lo oculto, como lo angustioso, como lo espectral, como lo zozobrantemente desconocido.

La inquietante extrañeza sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué

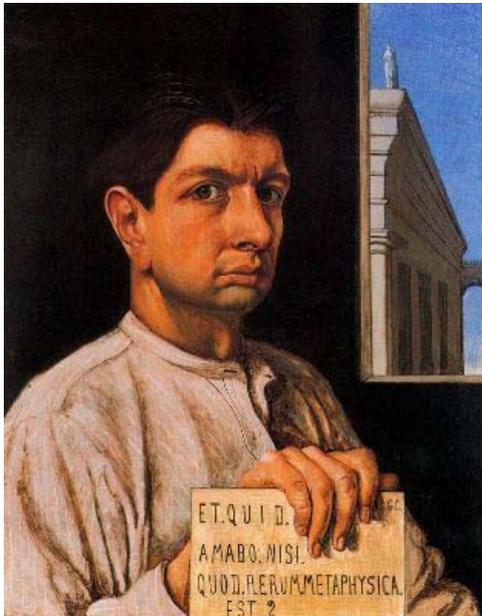
⁹¹ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, incluido en *El hombre de la arena* de Hoffmann, p. 25.

⁹² El término alemán *unheimlich* ha sido traducido tanto por *lo siniestro* como por *la inquietante extrañeza*. En las traducciones realizadas directamente al español encontramos con más frecuencia la primera acepción, mientras que la expresión segunda se encuentra en aquellos textos traducidos con influencia francesa. En nuestro trabajo, utilizaremos esta última expresión, por considerarla más clarificadora para nuestro discurso.

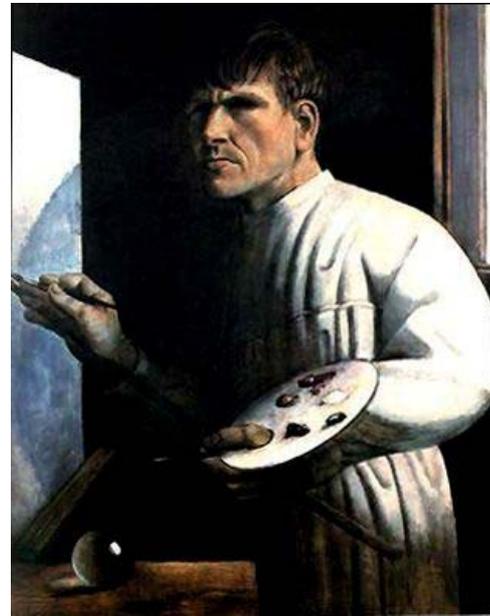
⁹³ *Ibid.*, p. 25.

condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas.⁹⁴

¿No será pues esa *inquietante extrañeza* la que provocaba que esos creadores modernos se retiraran a su *exilio*? ¿No es ese *exilio* una respuesta ante la pérdida de un mundo familiar, modificado por cuestiones sociales, culturales, políticas, económicas, etc., y un extrañamiento ante la falta de identificación con ese mundo, ajeno y hostil? ¿No es ésta la experiencia transmitida por todos esos autores que hemos visitado y que se han sentido víctimas del desarrollo de su cultura contemporánea?



23. Giorgio de Chirico, *Autorretrato*.



24. Otto Dix, *Autorretrato*.

Podríamos afirmar en términos freudianos, y a partir de los ejemplos vistos hasta ahora, que el fenómeno que estamos denominando *sentimiento de exilio* sería la reacción del sujeto que ha presenciado la sustitución de un mundo familiar, íntimo, confidencial y comprensible, por otro, emanado en el contexto de la modernidad, que le resulta sospechoso, fantástico, lúgubre, poco tranquilizador, angustiante, espeluznante, etc., términos todos ellos del campo

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 12.

semántico que se relaciona con el ambiguo término *Unheimlich* ya citado.

Indudablemente, nos parece que la idea de la *inquietante extrañeza* nos sitúa ante una de las cuestiones nodales del *exilio* moderno. Los anhelos de construir un mundo armónico con la naturaleza y el hombre, junto a la melancolía por sentirse incapaz de materializar dicho proyecto, no nacen más que de la experiencia traumática ante lo real. La autoexclusión del *exiliado* tiene sentido únicamente cuando éste mantiene una relación con el mundo limitada por su falta de identificación con el medio. La desdichada situación que estos artistas reconocen en el hombre contemporáneo, no es más que la consecuencia de haber perdido la conexión con lo más íntimo y lo más familiar, transmutado ya, por los excesos del evolucionismo moderno, en lo ajeno, lo desconocido, lo oculto y lo ignoto. Bajo la racionalidad del mundo técnico, en donde la precisión y el cálculo parecían controlar la totalidad de lo real, aflora, en las discusiones estéticas y morales sobre la belleza, una cierta demencia y desesperanza.

El *exilio* del artista moderno lo comprendemos como la respuesta inevitable de un individuo desamparado que da cuenta de la pérdida irremediable del objeto, ya se trate del pasado artístico o de su misma historia, que da rienda suelta al duelo del recuerdo y que siente sustituida su experiencia del mundo por esa desoladora *inquietante extrañeza*.

MODERNIDAD Y ESCISIÓN

5.1. El descrédito de la razón

El término *moderno* posee una historia más larga que el de *modernidad*. La *modernidad*, en el sentido en el que aquí la estamos entendiendo, asume el concepto histórico de lo moderno, desde una posición alterada que lo matiza y lo modifica.

La palabra latina *modernus* se empleó por primera vez a finales del siglo V para distinguir el presente cristiano del pasado romano y pagano. El término expresaba la conciencia de una época que se ponía en relación con otra pasada para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo. Aunque algunos escritores limitan el concepto de modernidad al Renacimiento, el término moderno aparecía y reaparecía siempre que en Europa se recuperaba la conciencia de estar en una nueva época frente a la antigua.

La fascinación por la antigüedad clásica como modelo a recuperar se mantuvo siempre presente hasta que en el siglo XVIII apareciera con la Ilustración un nuevo contexto. La idea de *ser moderno* se relacionó íntimamente con la fe en el progreso y la ciencia, que parecía ofrecer mejoras sociales y morales. En el siglo XIX, a través de la digestión de los modernos románticos que desplazaron sus modelos del clasicismo a la Edad Media idealizada, aparecería otra

significación de modernidad que radicalizaba el valor de lo nuevo negando todo vínculo histórico y liberándose de una historia que se vivía como lastre esclavizante. El sentido histórico de *lo moderno* se modificaba al quedar ahora desvinculado de cualquier modelo precedente, naciendo así una oposición radical entre el presente y la tradición. Como afirma Camus, «los tiempos modernos se inician entonces con gran estrépito de murallas derribadas».⁹⁵

La característica principal que debía tener toda obra considerada moderna era su carácter novedoso, que convertía en obsoleta cualquier manifestación anterior, y que, del mismo modo, y en un futuro próximo, debería aceptar su propia decadencia, superada por una carrera acelerada hacia territorios desconocidos y paisajes en los que nadie parecía haberse aún aventurado. El valor atribuido a lo transitorio y a lo efímero, la celebración de los nuevos paradigmas en los que quedaba incluido el dinamismo creciente de la nueva sociedad mecanizada, revelaba un absoluto anhelo por un presente puro y por la renovación de un mundo que se entendía caduco. La memoria histórica quedaba sustituida por esa devoción a un presente incompleto. La modernidad mantenía su constante pulso rebelándose contra todo lo que era normativo, contra todo uso de los patrones heredados de la tradición. Su proyecto, formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración, consistía en desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la cultura de acuerdo con una lógica interna alejada de los procesos de conocimiento tradicionales que habían estado influenciados por argumentos derivados de la religión y el esoterismo. El objetivo se situaba en conseguir la organización racional de la vida social. El arte y las ciencias, más allá del control de las fuerzas de la naturaleza, fomentarían la comprensión del mundo y del sujeto, facilitando así un progreso moral y una justicia social que permitiría el disfrute de una vida plena y la felicidad del ser humano.

Pero como ya hemos visto, el siglo XX acabó con esos optimismos. El proceso emancipatorio de la razón no había sido capaz de aportar las promesas liberalizadoras del individuo moderno, y una nueva fisura, bañada esta vez de escepticismo, invadía la visión del mundo, provocando, sin otra alternativa posible, *la negación de la negación*. La utopía de la reconciliación con la sociedad había abortado. La ciencia y sus repercusiones técnicas se ponían en entredicho, y el arte no podía ser otra cosa que un espejo crítico en el

⁹⁵ Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 39.

que se mostraba la naturaleza irreconciliable del mundo estético y social. Los fundamentos de la modernidad se debilitaban y el artista, alienándose cada vez más de la vida, se retiraba, en su aislamiento, a una pretendida autonomía completa.

El descrédito de la razón y la dudosa fiabilidad del intelecto como medio de conocimiento del mundo acuciarían ese *sentimiento de exilio*. Un insondable espacio aparecía ante el individuo, en el que, como ya sabemos, nuestro imperfecto intelecto no podía registrar más que datos parciales. El pensamiento racional, el instrumento defendido por esa modernidad ilustrada, no sólo parecía incapaz de comprender esa complejidad del supuesto *mundo objetivo*, sino que además, su propio funcionamiento interno estaba ligado a lo artificioso, a lo construido, a lo falso. La mente no hacía más que resbalar sobre un espejo, siempre engañoso, que emitía imágenes distorsionadas.

Puesto que la razón era impotente para captar la verdad del mundo, no tenía ningún sentido continuar andando por ese camino, había que abandonar y arrojar por la borda tanto el medio como los instrumentos que habían fortalecido esa historia basada en la falacia y el espejismo. Y esa renuncia se asociaba en consecuencia y de forma inevitable a la disipación de la realidad externa. Ante el descrédito de la razón, y la imposibilidad de saber nada cierto de aquello que nos rodeaba, el único universo sondeable y defendible sería el universo subjetivo. Lo de afuera se negaba, dejaba de tener existencia propia, era sólo un mecanismo estúpido y sin sentido al que no valía la pena prestarle atención. El hombre, ante este vacío, se abandonaba a su suerte, se encerraba en sí mismo y afrontaba, no sin resentimiento, una aversión a todo signo de exterioridad, un temor a *eso externo* y una experiencia de frustración ante su realidad y el mundo. Ante el fracaso en su relación con las cosas, el individuo se condena a su aislamiento absoluto. El mundo se le ha derrumbado, ya no existe, y entre los escombros se esconde con dolor y frustración.

5.1.1. Freud y la cara nocturna de la naturaleza

La cara nocturna de la naturaleza y del alma, opuesta al racionalismo, al intelectualismo y a toda esa corriente que pretendía librar al pensamiento de sospechas y supersticiones, va a ser de nuevo el foco de atención de los historiadores, filósofos, músicos y artistas plásticos del periodo que estamos estudiando. Freud se enmarcará

perfectamente en estas filas. En contra de la fe en los presupuestos positivistas que conformaron las posturas de los creadores y pensadores del siglo XVIII y parte del XIX, consideraría que esa cara misteriosa y desconocida de la naturaleza y del alma era lo que condicionaba la vida de forma determinante, es más, era lo que creaba la vida misma. La idea de primacía de lo espiritual, de lo mítico, de lo inconsciente y del sentimiento, ante una razón sobrevalorada, sería la base del pensamiento de dicho autor.

Si el progreso se había basado en un concepto de revolución ligado exclusivamente a la emancipación racional como modo de acceso al porvenir, Freud marcaba una hostilidad contra la Ilustración y, diametralmente a ésta, entendía como revolucionario un proceso de regreso a lo nocturno, a lo sagrado originario, a lo pre-consciente, al *seno materno-romántico-mítico*. La salida de la situación incómoda en la que se encontraba el hombre contemporáneo pasaba por la recuperación, por parte de nuestra sensibilidad, de las formas antiguas que aportarían otros modos de ver el mundo y el hombre. Esto no quiere decir que se planteara una vuelta al pasado como retroceso. Lo que no se entendía era por qué el concepto de revolución tenía que desprenderse del pasado, de tal modo que llegara a olvidarlo. Al contrario, la voluntad revolucionaria debía saber mucho del pasado, ya que éste era la propia casa, liberadora de los horrores del mundo que el hombre había construido.

La idea del pasado sagrado, de la fecundidad de lo atávico, de la necesidad de la historia y la memoria, se oponía radicalmente al idealismo y al optimismo del culto al porvenir⁹⁶. La existencia de lo irracional, de lo inconsciente, de la fuerza de las pasiones y de las capas más bajas del alma, se valoraría ante las limitaciones del espíritu y la razón.

Lo que Freud demostraría sería la falsedad de la existencia de un sujeto autónomo y el carácter irracional de la misma racionalidad. Se descubriría, frente al sujeto unitario y ficticio tradicional, el sujeto de la sinrazón:

El sujeto descentrado del psicoanálisis es, en otras palabras, un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales

⁹⁶ Nótese las coincidencias respecto a la valoración del conocimiento de la historia entre el autor y los artistas vinculados a los nuevos realismos mencionados más arriba.

más bien que señor de ellas; el escenario de una cadena de conflictos, más que el autor de un drama o de una historia.⁹⁷

El proceso de hostilidad contra la razón y el espíritu de la ilustración, respondía a un posicionamiento crítico nacido de una realidad política, social y cultural que había forzado al sujeto, con pesimismo, a una existencia vacía y desesperanzada. La vida, basada en los esquemas heredados, resultaba compleja e insatisfactoria:

Tal y como nos ha sido impuesta, la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos, decepciones, empresas imposibles.⁹⁸

El conceptualismo, y los métodos de investigación que de éste se desprendían, debían compensarse y sustituirse por otro tipo de investigación que, ante la incapacidad de ofrecer una visión de conjunto, vincularan el conocimiento al sentimiento, de modo que esa vinculación anímica fundamentara la naturaleza del saber. El modo de contemplar e investigar las cosas debía alejarse de las metodologías de la Ilustración racional. La nueva ciencia se planteaba como revolución contra el espíritu, en la medida en que proclamaba el mensaje de las capas inferiores del alma, de lo inconsciente, de los instintos y la sensualidad.

Si hasta el momento se había considerado que el contenido del alma se correspondía con los datos de la consciencia y lo psíquico inconsciente era un absurdo despreciable, Freud demostró que, en sí, lo anímico era inconsciente y la consciencia sólo una propiedad más del acto psíquico. De este modo se reconocía la superioridad de poder del instinto sobre el mismo espíritu. Esa demostración era revolucionaria, y consolidaba ese movimiento anti-racional y anti-intelectualista que, como hemos visto, había dejado profundas huellas culturales.

⁹⁷ Habermas, *Modernidad versus Posmodernidad*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p. 137.

⁹⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 19.

5.1.2. La cultura como fuente de sufrimientos

En este momento no vamos a tomar en consideración las causas que, según Freud, provocan la infelicidad en el hombre –este tema lo retomaremos más adelante. Lo que ahora nos interesa destacar es que el autor reconoce que el ser humano actúa bajo la presión de un sufrimiento provocado por la estructura cultural heredada y sus malentendidos procesos científicos. El hombre, para sobrevivir de dicho sufrimiento, no puede más que relegar a segundo plano su *principio del placer*. En su ensayo *El malestar en la cultura* enumera los distintos modos utilizados para aliviar dicho sufrimiento. Cualquier método de escape de los mencionados por Freud lleva asociados unos efectos secundarios (la potenciación del sufrimiento una vez abandonado el efecto del método, la minimización de la intensidad de la experiencia del placer, etc.), sin embargo, entre los métodos estudiados que el autor destaca, proponemos los tres que consideramos de mayor relevancia respecto al tema que estamos desarrollando.

El primero que destacamos entre los modos de evitar el sufrimiento es el del *aislamiento voluntario*:

El aislamiento voluntario, el alejamiento de los demás, es el método de protección más inmediato contra el sufrimiento susceptible de originarse en las relaciones humanas. Es claro que la felicidad alcanzable por tal camino no puede ser sino la quietud. Contra el temible mundo exterior sólo puede uno defenderse mediante una forma cualquiera del alejamiento si se pretende solucionar este problema únicamente para sí.⁹⁹

El segundo método, que Freud define como el *más noble*, basa su funcionamiento en los desplazamientos de la libido. Mediante éste, se reorientan los fines instintivos para eludir la frustración del mundo exterior, y sublimar esa energía libidinal que, proyectada, acrecienta y optimiza el placer del trabajo psíquico:

Las satisfacciones de esta clase, como la que el artista experimenta en la creación, en la encarnación de sus fantasías; la del investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad, son de una calidad especial que

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 22.

seguramente podremos caracterizar algún día en términos metapsicológicos.¹⁰⁰

El punto débil de este sistema reside en que su aplicación no es general. El modo de superar el sufrimiento mediante la sublimación libidinal sólo es accesible a determinadas personas que poseen unas cualidades afines con las actividades que facilitan dicho proceso.

El tercer método parte de la idea de que la realidad es el enemigo y la fuente de la intolerable existencia, y por lo tanto, entiende que la felicidad deba pasar necesariamente por la ruptura de toda relación con lo existente:

Pero también se puede ir más lejos, empeñándose en transformarlo, construyendo en su lugar un nuevo mundo en el cual queden eliminados los rasgos más intolerables, sustituidos por otros adecuados a los propios deseos.¹⁰¹

Si hemos destacado estos tres métodos entre todos los que Freud expone en su trabajo es porque, bajo nuestro punto de vista, la actitud frente a la vida del sujeto moderno que sufre el *sentimiento de exilio*, aquí estudiado, se caracterizaría por utilizar una combinación de los métodos arriba expuestos. Ese modo de escapar del sufrimiento del mundo que el autor denomina como *aislamiento voluntario* ha sido una de las características que hemos visto que ha determinado la respuesta de los creadores modernos ante las dificultades que el mundo les presentaba. El *exilio interior* sería, sin duda, un *aislamiento voluntario*, un alejamiento de los demás y del mundo.

Sin embargo, encontramos en las palabras de la descripción del autor sobre este modo de evitar el sufrimiento un matiz que se aleja de la actitud de dichos artistas. El *sentimiento de exilio* de los creadores modernos se entendía como proceso necesario para hacer posible el nacimiento de la obra, soporte que buscaba un hilo de comunicación con el resto del mundo y síntoma de la voluntad de mantener vivo el deseo del otro. El que se exiliaba no lo hacía sólo como modo de escape del *terrible mundo*, sino que, más allá de buscar la salvación de sus problemas personales, intentaba lanzar luz a ese *naufragio de lo social* en el que se sentía involucrado. A diferencia del ermitaño, que da la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

espalda a este mundo, el sujeto que representa el *sentimiento de exilio* se empeñaba en transformarlo, y se alejaba para poder construir las bases que permitieran disminuir ese sufrimiento reconocido. Nuestro *exiliado* hacía uso así también del otro método que describe el autor. El creador reconocía su tensión con el mundo, rechazaba la realidad existente, y, sin caer en el conformismo y, desde el voluntario retiro que le permitiría conseguir sus fines, luchaba, con sus instrumentos propios, para construir *otro mundo* alternativo que fuera coherente con sus planteamientos subjetivos.

¿Y qué instrumentos eran éstos que los autores mencionados en este trabajo poseían para provocar dichos cambios? En términos freudianos, lo que caracterizaría a todo sujeto creativo sería la capacidad de dominio que podía poseer en la utilización de la imaginación, su facilidad para sublimar en la obra sus conflictos emocionales, sus excedentes de energía. Sin lugar a dudas, los creadores modernos poseían esta capacidad; su obra, además de nacer, tal y como hemos ya comentado, desde esa distancia que permitía buscar salidas a esa sociedad hostil, era el fruto de una profunda necesidad expresiva, de una desbordada energía interior que sublimándose se desprendía de lo anecdótico y personal para transformarse en obra.

En el mismo texto Freud, refiriéndose a las limitaciones de estos métodos, parecía vaticinar lo que sería en un futuro próximo el final desesperanzado del proyecto plástico moderno. Ya advertía que la belleza, aún entendida como necesaria e imprescindible en toda cultura, no era capaz de suministrar al hombre de forma continua la felicidad deseada. Si bien su goce y su carácter embriagador alejaba al hombre del temido sufrimiento, la posibilidad de permanencia de esa edulcorada situación se mitigaba hasta desaparecer, recobrando de nuevo en ese momento la conciencia de esa existencia dolorosa de la que habíamos intentado escapar:

Esta orientación estética (...) nos protege escasamente contra los sufrimientos inminentes, pero puede indemnizarnos por muchos pesares sufridos.¹⁰²

Del mismo modo que hemos relacionado el final de la modernidad y de la estética vanguardista con las limitaciones que

¹⁰² *Ibíd.*, p. 27.

Freud atribuía a la belleza, podemos igualmente destacar que vaticinaria el sentimiento de incompreensión que el artista moderno iba a sufrir en ese *exilio* voluntario. El escepticismo y aislamiento que, como hemos visto, formaba parte del creador moderno, era para Freud la inevitable consecuencia de esa actitud tomada por algunos individuos que, para evitar el sufrimiento, se alejaban del mundo real:

Quien en desesperada rebeldía adopte este camino hacia la felicidad, generalmente no llegará muy lejos, pues la realidad es la más fuerte. Se convertirá en un loco a quien pocos ayudarán en la realización de sus delirios.¹⁰³

La evolución de los lenguajes del arte, la actitud del artista que se alejaba del rumbo de lo social y la creciente subjetivización de las actitudes personales no fueron siempre comprendidas por el gran público. Al contrario, la especialización de la experiencia provocó la aparición de submundos minoritarios que, siguiendo desde cerca al visionario o grupo de iluminados, contaminaban su presente con los *delirios* de esos seres creativos. La ya histórica relación existente entre el *loco* y el artista quedaba esta vez argumentada por Freud como la inevitable consecuencia de ese método concreto que el creador exiliado utiliza para salvarse de los sinsabores y aflicciones que el mundo le impone y que condiciona su relación con los otros.

5.2. La justificación del *exilio*

Este mismo sentido de desajuste con la realidad dada y de desconfianza con el devenir de la cultura heredada lo vamos a poder encontrar en numerosos pensadores que, sin duda, han condicionado esa morfología del pensamiento del *creador exiliado* que a nosotros tanto nos interesa. Nos parece conveniente en este momento trazar un recorrido cronológico sobre algunos de los pensadores que, bajo nuestro punto de vista, han propiciado la génesis de ese espíritu moderno que a lo largo del trabajo, y desde distintos frentes, estamos indagando.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 26.

5.2.1. La Escuela de Francfort y la filosofía negativa

Tendríamos ya un claro ejemplo de ello en los miembros de la Escuela de Francfort. En su *filosofía negativa* o trágica de la historia se planteaban un conjunto de convicciones metafísicas acerca del sentido desafortunado que había tomado ésta, de su evolución y lógicas desacertadas. Sus críticas al optimismo ilustrado ponían su énfasis en el lado negativo y destructivo del concepto de progreso que había propiciado escisión, alienación y conflictos insolubles para el individuo. Si bien podemos considerar que este desacuerdo y rechazo radical del mundo heredado había sido asimilado a través de una cierta huella que ahora vamos a intentar reconocer, los pensadores de la Escuela de Francfort matizarían aquellas filosofías más cercanas e influyentes en las que se reconocían parcialmente (Hegel y Marx) para hacerse eco de un posicionamiento que, conociendo a los idealistas alemanes e influidos por Schiller y los románticos, concederían al arte, y esto es lo que les separaría sustancialmente de los autores citados, un papel necesario en su filosofía de denuncia contra la negatividad, de combate contra la alienación, de iluminación de conciencias y de afirmación de la libertad del hombre en el mundo. Si el mundo se había resquebrajado, si la relación del hombre con su entorno social y vital le ocasionaba infelicidad y dolor, un instrumento a su alcance todavía ofrecía posibilidades de armonizar la vida, y este instrumento era el arte. Tesis que, sin duda, mantendría en la brecha creativa a más de un artista contemporáneo.

5.2.1.1. Benjamin y el arte liberador de la decadente experiencia

Las contribuciones de la Escuela de Francfort a la estética y a la sociología del arte se dan en los años treinta de la mano de Benjamin con algunos trabajos sobre las vanguardias. Desde finales de los años veinte se interesó por el impacto que las nuevas tecnologías y los nuevos fenómenos sociales estaban teniendo sobre el arte. Según el autor se estaba dando una simultánea atrofia de la experiencia y del *aura* de la obra de arte. La decadencia de la experiencia era el resultado de unas formas de vida alienantes que privaban a los individuos de sus propios recursos de aprendizaje y emancipación. La modernidad traía, junto al progreso de la técnica, el empobrecimiento de los individuos y la inhabilitación de la tradición.

En este contexto, Benjamin descubría las posibilidades de salvación que la recepción del nuevo arte prometía en contraste a la vieja experiencia de la lectura pausada. Las vanguardias ofrecían lo que él llamó las *iluminaciones profanas*, esa experiencia de *shock* revelador de sentido que encontraba en las obras de los dadaístas y surrealistas.

No nos interesa en este momento ni entrar a analizar el discurso de valoración de la vanguardia de Benjamin ni a profundizar en sus conceptos de *aura*, *cultural*, *exhibitivo*, etc. Lo que deseamos destacar es el paralelismo que se da entre este autor y aquellos creadores más arriba mencionados respecto a la preocupación, desacuerdo y lejanía ante el momento cultural y social que les había tocado vivir, así como la identificación simultánea con la fe liberadora del arte, esa creencia en el *shock emancipador* que, sin lugar a dudas, serviría de estímulo a la participación en la *búsqueda exiliada* de esos creadores modernos.

5.2.1.2. Adorno y el arte como emancipación

No todos los autores relacionados con la escuela de Francfort manifestaban tal optimismo con respecto a este tipo de propuestas. Es sabido que Adorno discrepaba completamente de la posibilidad redentora del tipo de arte que Benjamin defendía. El cine, la fotografía, las ocurrencias de dadaístas y surrealistas no eran, según el autor, más que nuevas y sofisticadas formas de alienación. El filósofo pensaría que la técnica de la industria cultural «había llevado sólo a la estandarización y producción en serie y había sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.»¹⁰⁴

Sin embargo, eso no significaba que el arte perdiera para este autor el poder redentor que Benjamin reconocía. También para Adorno la recuperación de la libertad y la salvación del naufragio sufrido venía de la mano del arte, pero el único arte que poseía ese carácter emancipatorio era aquél que se enfrentaba negativamente a esas nuevas realidades desesperanzadas que al individuo le tocaba vivir. Sólo el desarrollo interno de la técnica artística dentro de las obras de arte autónomas ofrecía un potencial emancipatorio, únicamente las formas de arte herméticas y deshumanizadas abrían dicha brecha catártica. El atonalismo de Schönberg, el anti-humanismo de Kafka y

¹⁰⁴ Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, p. 166.

Beckett, serían los representantes de ese arte que podía ofrecer una nueva posibilidad de vida, que podía hacer valer el potencial emancipatorio de la modernidad contra las formas de racionalidad dominante de la sociedad moderna.

En su *Dialéctica de la Ilustración*, escrito junto a Max Horkheimer, Adorno se plantea la cuestión de saber por qué las promesas liberadoras ilustradas se habían convertido en una regresión, en la materialización de una barbarie. En el prólogo se apunta:

La aporía ante la que nos encontramos en nuestro trabajo se reveló así como el primer objeto que debíamos analizar: la autodestrucción de la Ilustración. No albergamos la menor duda de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier.¹⁰⁵

Sus críticas a la ilustración se basaban en la identificación del despliegue de una racionalidad destructiva y opresora que había motivado el resultado fallido. La irrefrenable tendencia a producir sistemas unitarios y sin contradicciones, a primar lo cuantitativo frente a lo cualitativo, a valorar la unanimidad frente a la pluralidad y la coherencia frente a la dispersión había proclamado esa razón dominada por el principio de no contradicción, que había llevado al individuo a la situación precaria que habíamos reconocido. Esa racionalidad se convertía en objeto de manipulación y control, y el único proceso que escapaba de su dominio era la literatura y el arte. Frente a la fuerza de una ley o un teorema, el arte auténtico se revelaba como un lugar de resistencia y diferencia, como negación de un mundo atroz, como posibilidad y promesa de un futuro mejor, como un espacio en el que el hombre se podía considerar libre.

5.2.1.3. Marcuse y el arte como promesa de felicidad

Otro nombre asociado a la escuela de Francfort y que también concedería al arte una función central en la resistencia a las

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 53.

frustraciones impuestas por el capitalismo es el de Herbert Marcuse. Para el autor el arte representa la única promesa de acceso a la felicidad. La cultura, lugar de lo bueno, lo bello y lo verdadero, se opone a la realidad existente dominada por el sufrimiento, la falsedad y la fealdad:

El hombre es libre sólo cuando está libre del constreñimiento externo e interno, físico y moral –cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal constreñimiento es la realidad. (...) la experiencia estética detendrá la violenta productividad dirigida a la explotación, que ha convertido al hombre en un objeto de trabajo.¹⁰⁶

Reconoce en la producción cultural una función ideológica que sirve de consuelo y complemento a ese mundo indeseable e insoportable que sufre el individuo moderno. Inspirado en la estética clásica alemana entiende que el gran arte ha estado y estará siempre inspirado por la voluntad de expresar feliz y plenamente la identidad y personalidad en el seno de una determinada comunidad.

En su madurez, e influido por las teorías psicoanalíticas, Marcuse propone la noción revolucionaria de una civilización no represiva mediante la liberación de los impulsos eróticos, tarea de la que el arte sería modelo. Frente a la civilización del trabajo, del progreso y de la razón opresiva, encarnada en el mito de Prometeo, «el embaucador y (sufriente) rebelde contra los dioses, que crea la cultura al precio del dolor perpetuo»¹⁰⁷, aparecería otro modelo de civilización que, representada por Orfeo y Narciso, «la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza»¹⁰⁸, fijaba sus bases en una cultura fundada en el gozo y la liberación de esa naturaleza heredada oprimida. Frente al trabajo como fatiga e infelicidad, la fantasía y el juego del Eros libre borraba todo recuerdo del pecado original, y la obra de arte se encarnaba como el soporte que dejaba ver la huella de ese canto:

(...) detrás de la forma estética yace la armonía reprimida de la sensualidad y la razón –la eterna protesta contra la

¹⁰⁶ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 177.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 155.

organización de la vida por parte de la lógica de la dominación.¹⁰⁹

Nos interesa destacar varios aspectos entre las tesis de los miembros de la Escuela de Francfort. En primer lugar su consideración negativa hacia la sociedad heredada y su distanciamiento de las posibilidades de vida que ésta ofrece al individuo moderno. Tanto Benjamin como Adorno o Marcuse rechazan la vida por considerarla foco de infelicidad y conflictos, por relacionarla, como hemos visto, con el sufrimiento, la falsedad y la fealdad que identifican en su entorno más próximo. En segundo lugar la convicción de la existencia maltratada de una naturaleza dominada por el proceso histórico y las repercusiones del desarrollo de la razón.¹¹⁰ Y en tercer lugar, la afirmación y reivindicación del arte como única posibilidad de superación de esa cultura disgregada.

Más allá del rechazo y las críticas a la sociedad que el sistema capitalista ha generado, herencia directa de sus influencias marxistas, lo que estos pensadores aportan a nuestro discurso es la centralidad y utilidad que le otorgan al arte dentro de sus teorías. El saberse instrumento de superación de un mundo conflictivo, el ser reconocido como elemento de acceso a otro orden posible no pudo más que potenciar la individualidad de esos creadores que encontraban en estos discursos la justificación de sus búsquedas artísticas.

La impresión de no pertenencia y la voluntad de desarraigo y alejamiento que de estas posturas se deduce, no haría más que reforzar y hasta ser la base ideológica de eso que estamos

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁰ En el mismo texto Marcuse analiza el efecto que ha tenido la evolución de la civilización occidental ante el concepto de naturaleza. Para Marcuse la naturaleza ha sido entendida como sustrato a conquistar, siendo esta descontrolada lucha el origen de la situación crítica del hombre moderno. Incluimos esta cita de la página 109 de dicho texto que refuerza posiciones cercanas a las del autor destacadas en otros capítulos y que reconocen, del mismo modo, la existencia de una naturaleza maltratada y ahogada por el desarrollo de la cultura occidental: «Conforme la racionalidad científica de la civilización occidental empezó a dar sus frutos más maduros, llegó a ser cada vez más consciente de sus implicaciones físicas. El ego que emprendió la transformación racional del medio ambiente humano y natural se reveló a sí mismo como un sujeto esencialmente agresivo, ofensivo, cuyos pensamientos y acciones estaban proyectados para dominar a los objetos. Era un sujeto contra un objeto. (...) La naturaleza (tanto la suya como la del mundo exterior) fueron *dadas* al ego como algo contra lo que tenía que luchar, a lo que tenía que conquistar, e incluso violar –tales eran los prerequisites de la autopreservación y el autodesarrollo.»

denominando *sentimiento de exilio*. Al artista moderno se le ponía entre sus manos la única esperanza de liberación de la sociedad, la responsabilidad de materializar la felicidad del mundo y la superación de todos los males heredados, cuya existencia dependería exclusivamente de los aciertos de su búsqueda hermética y subjetiva. Si la vía hacia el aislamiento y encierro en el acto creativo, si la desvinculación del mundo y el retiro a esa *patria del destierro* se entendían como absolutamente necesarias, las exigencias del artista exiliado, sus características y su necesidad quedaban así fundamentadas.

5.2.2. Heidegger: soledad y arte

En este mismo sentido el pensamiento de Heidegger reforzaría estas tesis. El autor dedicaría al arte un importante espacio de reflexión. En su ensayo sobre *El origen de la obra de arte* defiende un cierto privilegio de la práctica artística por ser entendida como aquella actividad que permite el acceso íntimo a la verdad. En la obra de arte los objetos pierden su apariencia instrumental para recibir una dimensión esencial de cosa *reposante* en sí que configura el mundo. Precisamente lo que determina ser obra a una precisa expresión subjetiva es su capacidad para establecer un mundo. Pero, ¿qué es eso de *ser mundo* para Heidegger? El mundo no es para el autor el conjunto de cosas existentes. El mundo es más que lo aprehensible y lo perceptible, más que aquello que reconocemos como nuestra realidad; nunca es un objeto ante nosotros que se pueda mirar. «Mundo es siempre lo inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. El mundo se mundaniza ahí donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas.»¹¹¹

La obra de arte es capaz de abrir el mundo, es más, establece un mundo, considerado así por mantenerse en lo abierto de lo existente, de forma que todas las cosas adquieren, en su seno, su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez, siendo éste el modo mediante el cual el arte, por razón de la obra, hace visible la *verdad*. La

¹¹¹ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, p. 75.

esencia del arte nos arranca de lo habitual y nos inserta en lo abierto por la obra, poniéndonos en conexión con la *verdadera verdad*.

Con el ejemplo del templo griego construido sobre una montaña, Heidegger nos hace entender cuál es ese concepto de *verdad* que el arte hace accesible y transmisible. Cuando afirma que «en el estar ahí del templo acontece la verdad»¹¹² no significa que ésta venga de la mano de la representación o reproducción correcta de dicho objeto, sino que su naturaleza aparece a partir de la *desocultación*, o de lo que es lo mismo, de su relación con la totalidad, de la iluminación de ese ser que se *auto-oculta*.

Siguiendo a Heidegger, entendemos que la verdad sólo aparece en el acto de oposición entre el *alumbramiento* y la *ocultación*, en la interacción y lucha entre lo que él denomina *mundo* y *tierra*, y que el testigo que presencia dicho encuentro es el artista que, desde el *mundo*, saca a luz lo indeciso, aquello que aún no tiene medida, para que surja la *tierra* y se muestre portadora de todo. El arte quedaría así justificado como elemento privilegiado de acceso a la verdad:

El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instauro en la obra la verdad del ente. Lo que significa la palabra origen es que algo brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia del ser.¹¹³

La poesía mantendrá un lugar extraordinario entre todas las artes. Nunca fue para el autor una cuestión meramente literaria o cultural, sino un asunto de dimensiones ontológicas. En *La esencia de la poesía*, tomando como punto de partida cinco lemas sacados de diferentes poemas de Hölderlin, el autor reivindicará la poesía como aquella parte de las artes que mejor proporciona ese acceso a la verdad que éstas permitían.

No vamos a seguir insistiendo en las características atribuidas a la relación entre la verdad y el arte. Ha quedado suficientemente argumentada la justificación de las prácticas artísticas por parte del autor. Lo que sí nos interesa reseñar del artículo arriba citado son aquellas referencias que se hacen ahora sobre la figura del artista, sobre su actitud de enfrentamiento con la sociedad en la que vive. No es casualidad que Heidegger utilice los poemas de Hölderlin. La idea

¹¹² *Ibíd.*, p. 89.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 118.

que el autor tiene sobre la figura del artista, y que se deduce de este ensayo, está íntimamente ligada a la tradición romántica, influencia que como hemos visto ya apreciábamos en algunos de los autores hasta el momento tratados. El artista vuelve a tener en sus manos la gran posibilidad de acceso a la *verdad*. Su práctica no puede ser inocente y la responsabilidad de *abrir* el mundo vuelve a recaer en sus prácticas.

¿De qué modo puede situarse el artista ante el mundo para acceder al privilegio que *los dioses* le han otorgado? Volvemos a encontrar la actitud que estamos persiguiendo a lo largo de nuestro trabajo. De nuevo el artista se debe apartar del ruido, otra vez su afán creativo exige una distancia, ahora ese acceso a la verdad no se entenderá posible más que desde el rechazo al mundo social, político y cultural que lo rodea.

El poeta es aquél que se entrega al *peligro* del lenguaje, el que vive *arrojado afuera, hacia ese en medio entre los dioses y los hombres*, el que permanece expuesto *bajo las tempestades del dios, con la cabeza descubierta, a la espera de las señales de los celestes* para a su vez transmitir las a su *pueblo histórico* y así ubicarlo en la vecindad de su propia esencia. Su misión es la de viajar hacia *lo extraño* y regresar junto al origen para asentar y ser transmitida dicha experiencia mediante el lenguaje:

Cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo.¹¹⁴

El sentirse arrojado fuera, expuesto a las tempestades, la necesidad de iniciar un viaje hacia lo extraño para volver a ese origen una vez disfrutado y ahora perdido, la soledad del proceso de acceso a esa verdad, ¿no habíamos ya encontrado estas características en los autores anteriormente tratados?, ¿no habíamos identificado dichas situaciones como las propiedades de ese artista encerrado en su mundo que arrastrado por sus prácticas se aparta del resto de la sociedad?

Sin lugar a dudas, nos parece decisiva la herencia que deja Heidegger sobre el papel que se le otorga al arte y al artista. Sus ideas,

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 147.

asimiladas, han condicionado la estructura del pensamiento posterior, que ha facilitado y transmitido, como hemos visto, la creencia y justificación de la naturaleza de ese personaje moderno que busca desde el *exilio*.

5.2.3. Wittgenstein y el necesario aislamiento

También para Wittgenstein la actividad filosófica necesita de una lejanía para poder expresarse. En su lucha contra la tendencia a la confusión y al autoengaño ha de tomar distancia de la comunidad en la que se encuentre. El filósofo wittgensteiniano es un filósofo en soledad, que no necesita sólo apartarse de la comunidad filosófica sino que, además, si quiere despejar el mundo de *ilusiones*, debe retirarse de la comunidad de los hombres. No es de extrañar que su sociedad le pareciera irremisiblemente perdida. En sus *Diarios secretos* podemos encontrar reiteradamente rotundos desprecios hacia las personas que encontraba en su cotidianeidad:

¡Qué difícil es no enfadarse con la gente! Qué difícil es aguantarla. (...) [E]sta gente de aquí me resulta tan horrorosa su ordinariéz que la cólera amenaza con vencerme y explotar.¹¹⁵

Wittgenstein va a participar de ese rechazo a una sociedad que, según él, mantenía una versión sesgada de las nociones de razón y progreso heredadas de la Ilustración, y que, como hemos visto, caracterizaba a buena parte de los creadores modernos. El pensador se quejaría del tiempo en el que le había tocado vivir con la mirada vuelta atrás; la filosofía no había hecho progreso alguno y era urgente realizar una cura del lenguaje que nos liberara de los enigmas que asediaban a la sociedad. El llamado *progreso científico* nos habría entregado simplemente a la autoconciencia de nuestra propia destrucción. Constatar este hecho era la única forma de escapar del autoengaño y la decepción.

Sus críticas a la razón progresista no eran la respuesta de un pensamiento político conservador. Para el autor no hay Ilustración, sino ilustraciones, y Wittgenstein se posiciona contra ese aspecto de la Ilustración más simplista y ramplón que había sido caldo de cultivo de generaciones vacuas. El advenimiento de la ciencia, proclamando el

¹¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Diarios secretos*, p. 95.

poder de la razón y el descubrimiento de las leyes de la naturaleza, había expulsado simultáneamente al reino de la oscuridad a todo aquello que no se mide a través de un cierto tipo de racionalidad científica. La historia anterior a la *edad de la razón* había quedado definida como la historia de la miseria humana, y Wittgenstein rechazaría esta concepción por entenderla limitada. La relación directa entre verdad y razón quedaba en tela de juicio: «Los conceptos nos conducen a investigaciones. Son la expresión de nuestro interés, y guían nuestro interés.»¹¹⁶ Lo que el autor deseaba manifestar es que lo que constituye lo más importante, es lo que no se deja decir, lo que se escapa por no poder resolverse en lo que razonablemente entendemos por verdadero o falso. Aquello que supone la parte más primordial de la vida no se puede acotar ni definir, por muchas y profundas emociones que de él se tengan. La única aproximación posible viene de la mano de la expresión. No podemos caer en la trampa de pensar que hay una divinidad –la razón–, libre, autónoma e infalible, que nos acerca sin limitaciones a la totalidad mundo. No es posible pensar que ante cualquier fenómeno existirá el elemento que nos explique su esencia. La imaginación debería actuar contra esa cerrazón metafísica que no es capaz de mirar las cosas más que por un solo lado. Contra esa visión rígida de la historia que había creado «una sola línea de progreso (...) que poco a poco, con machacona seguridad, se iría apoderando de la naturaleza y sus secretos»¹¹⁷, se debía reivindicar las historias y accidentes históricos que se producen en el actuar humano. Había que arremeter contra las falsas categorizaciones del pensamiento tradicional, había que renegar de las falacias de la razón y de las posturas de esos pensadores que habían construido sus discursos desde un código, intencionadamente excluyente, basado únicamente en *un* lenguaje, nunca en *el* lenguaje.

La conciencia de los excesos de esa cultura heredada provocaría según el autor serias consecuencias en el sujeto que se enfrentaba al mundo. Al establecerse la duda y puesta en cuestión de la base y el instrumento que había tejido infaliblemente la estructura histórica y cultural, aparecería esa sensación de vacío y desposeimiento, de falta de identificación y referentes que situaba al sujeto, naturaleza maltratada, ante unas circunstancias desconcertantes. En los *Diarios secretos*, y en numerosas ocasiones, el autor se considera deprimido y

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 359.

¹¹⁷ Javier Sádaba, *Lenguaje, magia y metafísica*, p.105.

abatido ante la situación que le toca vivir, situación psicológica reincidente en muchos de los autores que estamos tratando y que hemos considerado representantes del mundo moderno:

Cada vez es mayor el abismo que separa a esta individualidad de un mundo en estado de crisis total, de regresión planetaria. Es incapaz de saber si optar por sí mismo es optar contra el mundo o si optar por el mundo es optar contra sí mismo. La crisis disloca los dos polos antropológicos: las participaciones adquieren el aspecto de una fabricación, la soledad se hace desesperación; en este despedazamiento, nace una nueva «conciencia desgraciada», obligada, sin apoyos, sin soportes, a ponerse cara a cara consigo misma, ante su vida y su muerte.¹¹⁸

Y ante esta realidad disgregada, ¿dónde se ubicaba la posibilidad de superación de los problemas reconocidos?

En el *Diario filosófico* el autor señala que el único modo con el que se podría superar la situación degenerada que acecha al hombre contemporáneo vendría, de nuevo, de la mano de la supresión de los esquemas que han vulnerado la unidad del hombre con el mundo. La felicidad sólo se podría adquirir abandonando esa búsqueda de algún ente situado más allá del mundo y centrando nuestra fijación para identificarnos con el mundo del que formamos parte como un todo. La vida dejaría de ser problemática a causa de que la experiencia de vivir el tiempo sería sustituida por la de vivir la eternidad. «Sólo quien no vive en el tiempo haciéndolo en el presente, es feliz, (...) satisface la finalidad de la existencia quien no necesita de finalidad alguna fuera de la vida misma. Esto es, quien está satisfecho.»¹¹⁹

Comprender el sentido del mundo es saber que los hechos no son todo y que la vida tiene un sentido que no es el sentido ordinario. «El mundo me viene dado, esto es, mi voluntad se allega al mundo enteramente desde fuera como teniéndoselas que haber con algo acabado.»¹²⁰ El mundo se nos da como un ente definido, desde fuera, sin que intervengamos para nada en ello. «El mundo es independiente de mi voluntad»¹²¹, afirmará en su *Diario filosófico*. Su realidad nos es

¹¹⁸ Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, cfr. Javier Sádaba, *Lenguaje, magia y metafísica*, p. 42.

¹¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Diario filosófico*, 6.7.16, p. 127.

¹²⁰ *Ibid.*, 8.7.16, p. 128.

¹²¹ *Ibid.*, 5.7.16, p. 126.

ajena, y este desconocimiento inquietante provoca esa simultánea sensación de dependencia y de lejanía, que situándonos frente a algo extraño, aún sin conocerlo, nos atrae. Una dualidad que se manifiesta debido a ese misterio al que el autor llamaría *Dios*: «Que podemos llamar Dios al sentido de la vida, esto es, al sentido del mundo.»¹²² La unidad de la vida viene en Wittgenstein a través de la confianza en Dios. «Crear en Dios quiere decir comprender el sentido de la vida. Creer en Dios quiere decir ver que con los hechos del mundo no basta. Creer en Dios quiere decir ver que la vida tiene un sentido.»¹²³

El mundo de la razón no conducía a Dios, el proceso de su omnipresencia no había ocasionado más que la distancia al entendimiento del mundo y a su limitación como soporte cuantificable. Aquello que, como decíamos más arriba, había quedado marginado en el reino de la oscuridad iba a ser precisamente para el autor aquello que le otorgaba máxima importancia. Los límites que el proceso racional imponía habían debilitado la relación del hombre con lo innombrable, con lo indecible, con aquello que pertenecía a lo más profundo del mundo:

¡Describe el aroma del café! –¿Por qué no se puede? ¿Nos faltan las palabras? ¿Y *para qué* nos faltan?– ¿Pero de dónde surge la idea de que una descripción semejante debería ser posible? ¿Te ha faltado alguna vez una descripción así? ¿Has intentado describir el aroma y no lo has logrado?

Quisiera decir: «estas notas dicen algo magnífico, pero no sé qué». Esas notas son un gesto poderoso, pero no las puedo comparar con nada que las explique.¹²⁴

Si el acceso a lo innombrable, a la esencia del mundo no podía ofrecerlo la razón, ¿mediante qué medio podría el hombre volver a recuperar esa unidad deseada? De nuevo va a ser el arte el soporte que permitirá armonizar el hombre con el mundo y disolver las estructuras que habían limitado la concepción global de la vida.

En una anotación del *Diario filosófico* leemos: «La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*; y la buena vida es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. No otra es la conexión entre arte y ética.»¹²⁵

¹²² *Ibid.*, 11.5.16, p. 127.

¹²³ *Ibid.*, 8.7.16, p. 128.

¹²⁴ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 610, p. 377.

¹²⁵ Ludwig Wittgenstein, *Diario filosófico*, 7.10.16, p. 140.

Contemplar un objeto de esa peculiar manera es contemplarlo en su relación con el todo, en su singularidad y universalidad al mismo tiempo. Es *desrelacionarlo* prescindiendo de cualquier consideración que tal objeto pudiera tener con el resto de los que componen el mundo para proporcionarle una mayor dimensión. La contemplación estética sería aquella posibilidad que podría ofrecer la *intemporalización* de ese objeto con el fin de verlo en su eternidad. Esa sería la función del arte, que, como ya habíamos apuntado más arriba, era también el único modo de encontrar la unidad con el mundo, y como consecuencia, la posibilidad de ser feliz:

El milagro estético es la existencia del mundo. Que exista lo que existe.

¿Es la esencia del modo de contemplación artística contemplar el mundo con ojo feliz?

Sería es la vida, alegre el arte.

(...)

Porque algo hay, ciertamente, en la idea de que lo hermoso es la finalidad del arte.

Y lo hermoso es, precisamente, lo que hace feliz.¹²⁶

El veintiséis de junio de 1916, unos meses después de que Wittgenstein escribiera lo arriba citado, escribe en su diario:

Esta querida y amable carta me abre los ojos para ver que yo aquí vivo en el exilio. Es posible que sea un exilio saludable, pero yo lo siento ahora como un exilio. Me encuentro desterrado entre simples larvas y he de convivir con ellas en medio de las circunstancias más repulsivas. Y en este ambiente debo llevar una vida buena y purificarme. ¡Pero eso es TERRIBLEMENTE difícil! Soy demasiado débil. ¡Soy demasiado débil! Quiera Dios ayudarme.¹²⁷

No existen demasiadas diferencias entre la situación subjetiva de Wittgenstein cuando escribe esta anotación y aquel *hombre del subsuelo* del que había partido nuestra búsqueda. El autor se considera textualmente *exiliado*. La inadaptación al medio en el que

¹²⁶ *Ibid.*, 21.10.16, p. 145.

¹²⁷ Ludwig Wittgenstein, *Diarios secretos*, p. 155.

ambos se mueven, la certeza de las pérdidas que ha ocasionado el proceso cultural heredado y la responsabilidad de saberse artifice de un posible movimiento que libere al hombre de las alineaciones en las que se encuentra sometido, son las condiciones que, como habíamos visto, provocaban esa sintomatología que caracterizaba a buena parte de los creadores modernos.

5.2.4. Nietzsche y la cultura sofocante

 Mi existencia es una carga horrible; hace ya mucho tiempo que la habría arrojado de mí si no fuera porque en este estado de sufrimiento y de renuncia casi absoluta yo he hecho los ensayos y los experimentos más instructivos en el campo espiritual y moral (...)¹²⁸

En 1880 Nietzsche se dirige a su médico con estas palabras. El sufrimiento y el sentido de la enfermedad adquiriría un calado que superaba, aún incluyéndolo, el sentido clínico de ésta. Su enfermedad sería objeto de orgullo y admiración para este autor que ensalzaba la cara embriagadora de su sufrimiento. En esta figura dotada de una complejidad y una riqueza cultural enorme podríamos identificar buena parte de las actitudes, posiciones y conflictos que se estaban dando en ese momento en Europa. Este individuo que en absoluto estaba dispuesto a vivir aislado de sus contemporáneos tendría que sufrir, como consecuencia de sus radicales posicionamientos críticos, la soledad más honda y más fría. La espiritualidad que, en su origen y ligada a sus tradiciones asumidas, se contaminaba de una piedad profunda, sería arrebatada por el destino que, arrastrando al personaje hacia otras posiciones salvajemente proféticas, lo abandonaría en una embriaguez que iba a enfurecerse contra su propia naturaleza.

Su desacuerdo con la sociedad en la que vivía condicionaría la totalidad de sus argumentos. Su posición iría dirigida tanto contra el pesimismo de aquellos que negando la vida defienden el *nirvana del más allá*, como contra el optimismo de los racionalistas y *mejoradores del mundo* que prometen una felicidad terrenal justa. Todo lo que tiene profundidad es malvado, hasta la vida es malvada, es esencialmente atrocidad y explotación, y, ni unos ni otros, con el fin de concebir su orden controlable, han podido asumir dicha evidencia. El hombre

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, cfr. Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, p. 96.

moderno ha sido concebido erróneamente aislado, como un átomo, como un eslabón de la cadena de malentendidos que ha hecho posible la construcción de esa sociedad negando los aspectos de la vida que más merecen ser afirmados.

Nietzsche va a engrosar ese movimiento occidental, del que ya hemos encontrado nombres, que exigiría una rebelión histórico-espiritual contra la fe clásica en la razón de los siglos XVIII y XIX, «la razón en el lenguaje: ¡Oh, qué vieja hembra engañadora!»¹²⁹ Un nuevo concepto de humanismo debería sustituir a ese existente, complacido burgués y superficial de herencia ilustrada. Si al siglo XIX se le ha llamado la *edad histórica* por haberse producido y desarrollado el sentido histórico como tal, sería la sociedad de este siglo la que el autor iba a reconocer afectada por lo que él denominaría *enfermedad histórica*. El peso de la historia, tal y como había quedado entendido, imponía una parálisis a la vida y a su espontaneidad. Para que fuera culturalmente creadora, la historia tendría que ser tratada como obra de arte, pero las estrictas coordenadas de las tendencias analíticas de la época no podían permitir tal actitud. El factor más importante donde Nietzsche veía el verdadero enemigo sería la ciencia que, en su fijación por conocer la historia y el devenir, imposibilitaba el acceso al ser, a lo eterno. La ciencia, por definición, odia el olvido, por ser entendido como muerte del saber y, a fin de conseguir una estructura aparentemente sólida, intenta suprimir todo aquello que queda más allá de los límites de su dominio. Una vida que está dominada por dicha ciencia sería considerada menos vida que una vida sometida a los instintos y los flujos de la energía creadora. Para Nietzsche el vivir estaría por encima del conocer.

En su escrito juvenil titulado *El nacimiento de la tragedia* hablará por primera vez del «hombre teórico»¹³⁰ y se manifestará abiertamente contra Sócrates, tipo primordial de ese hombre teórico. En contra de este despreciador del instinto, culpable de la desmesura otorgada a la conciencia por enseñar que sólo puede ser bueno aquello que es consciente, argumentará:

Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas

¹²⁹ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p.55.

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 132.

razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso pareció al hombre socrático la ocupación más noble de todas.¹³¹

Para Nietzsche, Sócrates marcaría el inicio del decaimiento de la cultura que, a través de Platón y de todos los pensadores que habían aceptado este tipo de razonamiento, había determinado la evolución del pensamiento occidental. Sócrates creyó tener que corregir la existencia, siendo precursor de una cultura, un arte y una moral de especie totalmente distinta a la que él había recibido. El instinto se convertiría en un crítico y la conciencia en un creador: «¡una verdadera monstruosidad *per defectum!*»¹³²

Aquella creencia en la universal virtud curativa del saber aniquilaba el mito y la poesía, dejando en desahucio, para ser sustituido por una *cultura degenerada*, un mundo de raíces profundas. El autor no podía concebir una cultura sin mito. Una civilización a la que se le había usurpado su base mítica, había quedado despojada de su fuerza natural, sana y creadora, y esto es a lo que había contribuido en gran medida Sócrates. Los problemas de la escisión del hombre moderno con sus raíces y su historia, la falta de conexión de éste con el origen y su creciente pérdida no eran más que las consecuencias finales del vacío mítico heredado:

El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, de coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?¹³³

Lo que Nietzsche detectaba en la profundidad de dicha actitud iba más allá de lo que hubiera sido un mero cambio epistemológico. La brecha que abría Sócrates no marcaba únicamente un desplazamiento en la focalización de la problemática sino que respondía a algo de mayor hondura. Aquello que había dado lugar y permitido dicha involución presuponía, ni más ni menos, el descrédito de la misma vida. Para los sapientísimos «la vida no vale nada», afirmará el autor en su ensayo titulado *Crepúsculo de los ídolos*. Incluso Sócrates al morir

¹³¹ *Ibid.*, p. 135.

¹³² *Ibid.*, p. 123.

¹³³ *Ibid.*, p. 190.

dijo: «vivir significa estar enfermo durante largo tiempo.»¹³⁴ Y en el mismo sentido acusaría a Platón por evadirse de lo visible para acceder a lo inteligible: «Platón es un cobarde frente a la realidad –por consiguiente, huye al ideal.»¹³⁵

De la consideración del mundo como *aparente*, y de la asignación a la *nada* del rango de *verdadero*, partiría el continuo deterioro que había permitido la decadencia y el tránsito a esa vida descendente en la que el autor tenía conciencia de vivir:

Inventar fábulas acerca de «otro» mundo distinto de éste no tiene sentido, presuponiendo que en nosotros no domine un instinto de calumnia, de empequeñecimiento, de recelo frente a la vida: en este último caso tomamos venganza de la vida con la fantasmagoría de «otra» vida distinta de ésta, «mejor» que ésta.¹³⁶

Ése era precisamente el error, la raíz de los problemas de nuestra cultura: el *mundo verdadero* había acabado convirtiéndose en una fábula. El descrédito de los datos que provenían de los sentidos no era más que una consecuencia de la creencia en el *ser*, en aquello que no deviene. La muerte, el cambio, la enfermedad, la vejez, etc., dejarían de estar presente en esa cosmología que se reafirmaba en la unidad de la razón.

El mundo verdadero, lejano a este transitado, era accesible al sabio, al piadoso, al virtuoso, es más, él vivía en ese mundo, era ese mundo. Aún siendo indemostrable, inasequible y desconocido, prometía al individuo perdido la liberación de este mundo de falacias y mentiras, para involucrarlo, simultáneamente, en su hermética estructura de consuelo, obligación e imperativo.

No va a ser Nietzsche el que apueste por la retirada del mundo visible. El refugio en el mundo inteligible no resolvía los problemas, al contrario, los acrecentaba por el hecho de rechazar lo realmente importante. Desde su punto de vista, la creación de mundos ideales no era más que una actitud *vengativa*, *rencorosa* y *hostil* contra la vida misma. El cristianismo, visto como consecuencia de la invención platónica, encarnaría uno de los ejemplos paradigmáticos:

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 43.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 140.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 56.

El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y castigo contra la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al «sábado de los sábados».¹³⁷

Ese *más allá* inventado representaba una rebelión contra la vida, una revuelta *mentirosa, ilusoria, inútil, absurda*. Tal actitud no podía ser entendida por el autor más que como «aquella contra-naturaleza consistente en una moral que concibe a Dios como concepto antitético y como condena de la vida».¹³⁸ Una moral que por condenar en sí, y no por consideraciones e intenciones de la propia vida, nace como error para ser la causante de los daños indecibles que soporta el mundo moderno.

Podríamos pensar que esa negación a considerar el mundo ideal como alternativa a un mundo deteriorado condicionaría totalmente la visión que pudiera tener Nietzsche con respecto a esos creadores modernos que, encerrados en su *exilio* personal, renunciaban a la comunicabilidad con el mundo para poder dar forma a sus propuestas personales. Sin duda no es el modelo que el filósofo defendería. Como hemos visto, la vida no podía más que ser vivida, el contacto con la totalidad de lo real era más que imprescindible, y la idea de lejanía al mundo existente, implícita voluntariamente en la naturaleza del trabajo de esos creadores modernos, no sería compartida por el autor al ser considerada inadecuada y hostil con la vida misma. Ahora bien, el rechazo que, como hemos visto en otros capítulos de este trabajo, manifestaban los autores tratados con respecto a la situación cultural heredada, sería totalmente compartido por Nietzsche. Las críticas a los abusos de la razón y a las posiciones maniqueístas de las versiones enquistadas de la cultura ilustrada serían frente común del filósofo y de los demás creadores que hasta el momento aquí hemos tratado.

Si bien el autor no podía estimular la idea de desconexión y huida del mundo circundante como condición intrínseca a la búsqueda creativa, tal y como veíamos que invitaban otros autores como Wittgenstein, Heidegger, etc., Nietzsche atribuiría, sin embargo,

¹³⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 33.

¹³⁸ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p.63.

también un protagonismo central al arte y al artista, considerados instrumentos capaces de superar las limitadas exigencias del proceso cultural que había dejado en desahucio al individuo contemporáneo,preciados elementos que podían permitir la restauración del espacio vital y la reconciliación del hombre con el mundo y del individuo con su naturaleza. El concepto de *lo dionisiaco* encarnaría tal promesa:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos; también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.¹³⁹

Lo dionisiaco lograba suturar la herida que la evolución cultural había abierto. Aquellos lamentos que, de forma reiterativa, habían formado parte del discurso de los creadores modernos, podían disolverse de la mano de Dionisos. Superadas las rígidas y hostiles delimitaciones que la arbitrariedad de la evolución del pensamiento había establecido entre los hombres, se recuperaría, en el *reino del dios liberador*, esa *armonía universal* que permitía que cada individuo se sintiera reunido y reconciliado, no sólo con su prójimo, sino con él mismo. El ser humano recuperaba de esta manera su conciencia de pertenencia a una comunidad superior. El hombre, habiendo quedado unido así a lo *Uno primordial*, podía superar esa ya histórica deslegitimación cultural en la que se había visto avocado para liberarse definitivamente del poderoso *sentimiento de exilio* que había impedido su identificación con el mundo.

La tragedia griega equilibraba en sus orígenes los excesos del pensamiento racional. El lenguaje no era capaz de alcanzar de modo exhaustivo el necesario simbolismo universal, por lo que el hombre teórico, con sus métodos, dejaba de poseer el acceso a la *contradicción primordial*, a la vida eterna, al eterno retorno de la vida, al futuro, prometido y consagrado en el pasado, al sí triunfante dicho a la vida por encima de la muerte y el cambio. Todo lo perdido en presencia del *logos*, sería lo que recuperara Dionisos. La tragedia, con su desbordante sentimiento de vida y fuerza permitía la supervivencia y el éxito de Dionisos. El sujeto que la abrazaba se reafirmaba en la vida, diciendo sí incluso a los problemas más extraños y duros, no para desembarazarse del espanto y la compasión, tan extendidos por el

¹³⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 46.

resentimiento que el cristianismo había demostrado ante la vida, sino para, aceptándolos, ser uno mismo el *eterno placer del devenir*, ese placer que incluye en sí también el placer del destruir.

El arte se convertía en el gran estimulante para vivir y el artista en el ser que mostraba, sin miedo, lo terrible y lo problemático de la vida. Frente a lo que la ciencia y la historia podía enseñar (la justicia), el arte ofrecía lo que la vida realmente era, injusticia por naturaleza, *justificable únicamente como fenómeno estético*, arte y apariencia, nada más, una idea que, reinterpretaba más tarde Camus, y que desvelaba la necesidad social del arte:

El mundo es divino porque es gratuito. Por eso es por lo que solamente el arte, a causa de su igual gratuidad, es capaz de aprehenderlo. Ningún juicio da cuenta del mundo, pero el arte puede enseñarnos a repetirlo, como se repite el mundo a lo largo de los eternos retornos.¹⁴⁰

Por encima de la verdad científica permanecía la sabiduría, una sabiduría trágica, asunto de cultura y de vida, que, por puro instinto artístico y asumiendo el papel de defensora del valor supremo, se veía obligada a poner los límites a esa ciencia victoriosa. Si ésta apartaba la mirada de aquello que estaba deviniendo, el arte, el gran estimulante para vivir, hacía de ello su territorio, para reconocer en ese devenir lo eterno y lo esencial:

(...) el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.¹⁴¹

Al considerar que la vida no había sido recreada por la moral ni sabía nada de la verdad, y descansaba únicamente en la apariencia y la mentira artística para burlarse de la virtud e imponer explotación y atrocidad, definía Nietzsche rotundamente cuál iba a ser el único acceso a su dominio: el arte ofrecía las posibilidades de reconciliación del hombre consigo mismo y con la naturaleza. Nuevamente el artista

¹⁴⁰ Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 89.

¹⁴¹ Friedrich Nietzsche, op.. cit., p. 81.

tomaba un capital protagonismo en esta tarea, nuevamente esa responsabilidad enfurecería a ese artista moderno que veía de nuevo como se situaba en sus manos la única posibilidad de transformación catártica de la realidad. El creador, alejado del devenir teórico de la ciencia, se podía introducir en la *verdad vivida* para reafirmarse en aquellos aspectos de la existencia que habían sido negados hasta ahora y que eran, sin lugar a dudas, los que más merecían ser afirmados: entre otros, la sexualidad. La ilusión de la cultura quedaba borrada de la imagen primordial del ser humano mediante *lo dionisiaco* encarnado por el arte, para desvelarse el hombre verdadero, y dejar reducida a una mera caricatura a ese hombre civilizado que se enorgullecía de sus falsas conquistas. La figura del sátiro representaría a ese hombre anhelado que conserva las conexiones más íntimas con la vida:

Una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura –eso es lo que el griego veía en la figura del sátiro– (...) [E]ra la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor.¹⁴²

La voluntad de liberarse de los cerrojos de la cultura, de expresar las emociones más altas y fuertes experimentando el sufrimiento y la revelación de lo más hondo de la naturaleza, son actitudes que, ahora identificadas en la figura del sátiro, habíamos ya reconocido como características intrínsecas de buena parte de los creadores aquí tratados. La figura nietzscheana del sátiro abrazaría en su seno y serviría de referencia a esa otra figura del artista moderno que, alejándose de su cultura heredada, luchaba por dar a luz un nuevo mundo en el que pudiese rehabilitar su propia intimidad y su fusión con la naturaleza enojada:

La razón es indudablemente algo excelente, pero la razón es únicamente razón, y sólo satisface las cualidades racionales del

¹⁴² *Ibíd.*, p. 83.

hombre, mientras que la voluntad viene a ser manifestación de la vida entera, es decir, de la vida completa del hombre, incluyendo en ésta tanto la razón como todo tipo de especulación. Y aunque nuestra vida en esta manifestación se nos presente a menudo como una porquería, es, a pesar de todo, vida, y no mera extracción de la raíz cuadrada. Porque yo, por ejemplo, deseo vivir indudablemente para satisfacer todas mis cualidades vitales, y no sólo para satisfacer mi capacidad racional, es decir, para satisfacer únicamente una milésima parte de todas mis cualidades vitales. (...) La razón sólo sabe aquello que le dio tiempo a aprender.¹⁴³

El *hombre del subsuelo* reconocía en estas manifestaciones la necesidad de recuperar un espacio vital que, por sus características, directamente relacionamos con ese otro espacio que había creado la figura del sátiro. La capacidad racional, aun considerándola como condición excelente, no podía satisfacer la totalidad de las cualidades vitales del individuo, y la vida, aun presentándose a menudo como *una porquería*, venía expresada a través de la voluntad para ser vivida en su integridad. Por encima del pensamiento que el conocimiento cultural había trenzado existía aquella naturaleza, esa voluntad, aquella posibilidad, que Nietzsche había localizado en esa figura del sátiro, mediante la cual el individuo podía administrarse, abrazando el dolor y el sufrimiento intrínseco al mundo, la participación de un universo único, global, en el que lo más íntimo del ser quedaba comprendido en el universo primordial.

5.2.5. Schopenhauer: la voluntad y el arte

El *hombre del subsuelo* introducía el concepto de *voluntad* y lo situaba por encima del intelecto. Dostoievski hacía así extensible en su obra el término al que Schopenhauer ofrecería buena parte de su dedicación. El autor, partiendo del concepto kantiano de la *cosa en sí*, y del *mundo ideal* platónico, daría luz al concepto de *voluntad*.

Trazando los límites de la razón, Kant convirtió al espíritu humano en objeto de la filosofía, realizando algo muy semejante a las propuestas que el ateniense había planteado dos mil años antes. Nuestra experiencia del mundo quedaba sujeta, inevitablemente, a tres leyes y condiciones que posibilitaban todo nuestro modo de conocer. El

¹⁴³ Fiodor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, p. 92.

tiempo, el espacio y la causalidad eran las condiciones del conocimiento, independientes del mundo tal y como éste pudiera ser en sí y para sí, eran formas de nuestro pensamiento que tan sólo pertenecían a los fenómenos y que nada tenían que ver con la *cosa en sí*. De esta *cosa en sí*, nada en absoluto podíamos saber.

Esta es la concepción kantiana que quedaba estrechamente emparentada con las *ideas* platónicas. Ambos coinciden en que el mundo visible es un fenómeno, es decir una apariencia vana que tan sólo adquiere cierta realidad por dejar transparentar, de algún modo, la verdadera realidad, aquella que se encuentra detrás y por encima de los fenómenos. Uno la denominará *Idea*, el otro la designará *cosa en sí*.

El pensamiento de Schopenhauer acogería dentro de sí ambos conceptos. El autor aseguraría saber qué era la *cosa en sí*, le daría un nombre, y negaría la posición kantiana que afirmaba que sobre tal cosa nada se podía saber. La *cosa en sí* era la *voluntad*. La *voluntad* era el fondo primordial último e irreductible del ser, era la fuente de todos los fenómenos, el generador de todo el mundo visible y de la vida entera, era voluntad de vivir, que buscaba la vida por encima de cualquier intención construida:

Del gran Kant hemos aprendido que espacio, tiempo y causalidad, conforme a su plena regularidad y a la posibilidad de todas sus formas, están presentes en nuestra consciencia independientemente de los objetos que aparecen en ella y que constituyen su contenido (...). ¿Qué es ese otro lado radicalmente diferente de la representación? ¿Qué es la cosa en sí? La «voluntad», ha sido nuestra respuesta.¹⁴⁴

Cualquier conocimiento era totalmente ajeno a dicha *voluntad*, su naturaleza era algo independiente de todo conocimiento, algo del todo originario e incondicionado, «un ciego afán, un sordo y oscuro impulso, que dista mucho de poder ser reconocido inmediatamente»¹⁴⁵, un instinto básico e irracional que no dependía en absoluto de ningún juicio sobre el valor de la vida, sino que más bien ocurría al contrario, que todos esos juicios y posturas críticas dependían enteramente del grado de exigencia de dicha voluntad. Su exaltación ciega e irracional deseaba, con avidez y afán salvaje, ser vida, disgregándose para ello en

¹⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol.1, p. 208.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 240.

las partes del mundo fenoménico y creando un universo, que no era más que el producto y expresión de esta *voluntad*.

Esa tendencia a perpetuarse en un vórtice de insatisfacción convertiría a la voluntad en algo fundamentalmente desdichado. Su naturaleza no se podía desprender de la inquietud, era resultado de una continua apetencia, avidez e inquietante anhelo que daba lugar a la existencia de un inevitable sufrimiento. La voluntad se autoenemistaba, luchando contra sí misma y devorándose sin descanso, para atrapar, en sus manos, una vida humana vilipendiada entre el dolor creado por los deseos de la misma voluntad, y el aburrimiento resultado de los constantes apetitos reparados.

Todo su ser se cifra en un querer y ambicionar comparables a una sed insaciable. Pero la base de todo querer es la menesterosidad, la carencia, o sea, el dolor al que está relegado originariamente y merced a su esencia. En cambio, si le faltan objetos del querer, cuando una satisfacción excesiva la priva de ellos, entonces le invade un pavoroso vacío y un atroz aburrimiento: su propio ser y su misma existencia se convierte para él en una carga insoportable. Su vida oscila, como un péndulo, entre el dolor y el aburrimiento, que de hecho constituyen en definitiva sus dos componentes.¹⁴⁶

El mundo se convertía así, en manos de la voluntad, en un anticipo del infierno. La desvalorización del mundo sensible, asumida desde hace dos mil años, y a la que como hemos visto Nietzsche se enfrentaba, había tomado con Schopenhauer una intensidad de sufrimiento y acusación. El mundo real no era más que el resultado de una acción desquiciada, un acto que no debiera haber ocurrido jamás, el peor de todos los mundos imaginables.

Si la vida era mala por ser fuente de sufrimientos, la única posibilidad de salvación de éstos se situaría en una existencia lejana a la misma fuente del displacer. Ante un mundo así configurado, la invitación al *exilio* quedaría más que justificada.

Los conceptos que habían conformado el material de nuestro pensar pasaban a ser un medio inadecuado para aprehender la esencia misma de las cosas, para expresar la estructura verdadera del mundo y de la existencia. «El intelecto no puede hacer nada más que iluminar

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 408.

simultánea y agudamente la índole de los motivos; mas no es capaz de determinar a la voluntad misma, pues ésta le es totalmente impenetrable e incluso, inescrutable»¹⁴⁷. En el conocimiento de la verdad intervenía un elemento subjetivo, un elemento que procedía de lo intuitivo, de los sentimientos, de los afectos y las pasiones. La comprensión del mundo no podía venir más que de una interpretación artística de éste en la cual no participara solamente la cabeza, sino que interviniera el hombre entero, con su corazón y sus sentidos, con su cuerpo y con su alma, ¡Qué cerca nos encontramos de lo dionisiaco! El reino de los afectos y de la pasión era el reino de la belleza, el sufrimiento y la belleza quedaban así emparentados. La filosofía de Schopenhauer se configuraba de este modo como una filosofía eminentemente artística, no porque fuera concebida como una filosofía del arte –su *estética* ocupa sólo una cuarta parte de su producción total–, sino porque su caracterología pertenecía a una naturaleza emocional llena de tensiones, a una complejidad que oscilaba entre los contrastes violentos del instinto y el espíritu, y que sólo podía ser engendrada por una naturaleza dinámica y artística que lograba relacionar íntimamente la belleza y la verdad.

La vida artística sería el tipo de vida al que, según Schopenhauer, debería aspirar todo filósofo. El artista, mediante sus prácticas, lograba alejarse del mal del mundo y encontraba el descanso necesario para escapar del sufrimiento al que la voluntad le sometía. La acción del arte sería considerada como la única acción que, introduciendo orden, daba forma para hacer transparente y entendible la confusión caótica de la vida.

La relación que existía entre el mundo de la belleza y el de la verdad era completamente unívoca. La verdad y la belleza se relacionaban recíprocamente, una belleza que no tuviera de su parte a la verdad, que no viviera de ella y para ella, no sería más que una invención vacía. El artista, entendido como *magos* capaz de construir la belleza, sería aquél que, aun ligado de manera sensual, placentera y pecadora al mundo de los fenómenos, al mundo de las reproducciones, tendiera un puente hacia la verdad, consiguiendo que en sus representaciones se transparente el verdadero mundo.

Schopenhauer confiere al artista una tarea mediadora entre el *mundo superior* y el *mundo inferior*, entre la *Idea* y el *fenómeno*, entre el

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 387.

espíritu y la sensibilidad que lo situará de nuevo en una posición privilegiada. No es posible definir ni explicar de otro modo la extraña naturaleza del mundo. *El estado estético* es aquél que permite que se realice el milagro mediante el cual el conocimiento se emancipa de la voluntad y el individuo se despega de su mera individualidad para, exento de voluntad, convertirse en un sujeto puro:

Y aquí está la cúspide de todo el arte, el cual, tras haber perseguido a la voluntad en su adecuada objetivación, las ideas, a través de todos los niveles, partiendo desde los inferiores donde primero mueven a la voluntad causas, para pasar luego a los niveles donde la mueven estímulos y finalmente a aquellos donde la mueven motivos, desplegándose así la esencia de tal voluntad, termina con la representación de su libre autoabolição mediante un aquietamiento tan grande que la suprime a partir del más perfecto conocimiento de su propia esencia.¹⁴⁸

El intelecto emancipado de la *voluntad*, y convertido en conocimiento puro e inocente, aparecía a través de la *objetividad genial* del artista transformando el mundo en *representación*. No era ésta para el autor una actividad intelectual en el sentido estricto de la palabra. No era el pensar y la abstracción lo que producía ese estado dichoso. Era el arte, entendido tan sólo como un regalo de la intuición, el instrumento mediante el cual el conocimiento quedaba emancipado de la esclavitud de la *voluntad*. Las cosas abandonaban su realidad de objeto para mostrarse como mera representación, y una calma nunca conocida, un estado de serenidad y un bien supremo reconfortante y lejano de los tormentos insaciables que la propia *voluntad* nos tenía acostumbrados, nos venía conferido inmediatamente.

El arte aportaba una felicidad al individuo, un escape ante la tragedia de la *voluntad*, pero su naturaleza limitada no podía ofrecer una redención definitiva. El estado estético calmaba sólo de manera transitoria la avidez de la *voluntad*. El artista no era más que el paso anterior al santo, divinidad definitivamente libre de la denostada *voluntad*. La ética quedaba, de este modo, por encima de la estética, el conocimiento se liberaba y emancipaba definitivamente de la *voluntad* negándole obediencia, quedando definida como la doctrina de

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 325.

autonegación y autosupresión de ésta en virtud del sufrimiento que la caracterizaba.

Aunque Schopenhauer limitara temporalmente los beneficios del estado estético, como hemos visto que también Freud destacara en su momento, nos interesa incidir en la centralidad que al arte y al artista les confería también este autor. La figura del creador –«un ser sobrehumano»¹⁴⁹– se situaba en la antesala de la santidad, quedando definido el arte como la única actividad que permitía el acceso a la verdad del mundo. En *El mundo como voluntad y representación* el autor afirma:

El hombre es la manifestación más perfecta de la voluntad y, para subsistir, ha de verse iluminado por un conocimiento de tan alto grado como para posibilitar una reproducción plenamente adecuada de la esencia del mundo bajo la forma de la representación, que no es otra sino la comprensión de las ideas, el puro espejo del mundo. Por consiguiente, en los hombres la voluntad puede llegar a tomar una plena autoconciencia, alcanzando un conocimiento claro y exhaustivo de su propia esencia (...). A partir de la presencia real de este grado de conocimiento se produce el arte y se hace posible una abolición y autonegación de la voluntad, en su manifestación más perfecta.¹⁵⁰

La idea nietzscheana vista anteriormente que entendía la representación artística como medio de cura de *lo espantoso y absurdo de la existencia* tenía aquí sus claros antecedentes. Tanto para Nietzsche como para Schopenhauer la *nausea de la vida* únicamente podía ser soportada si se asumía como representación, como espectáculo estético, ¿qué representaba si no para el autor de lo dionisiaco la tragedia? Con el ejemplo de la tragedia Nietzsche intentó acercar el arte y el conocimiento, la ciencia y la pasión, para conseguir que la verdad y la belleza se fundieran de manera más ebria y trágica de lo que había conseguido su maestro.¹⁵¹ Desde que escribiera el

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 279.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 382.

¹⁵¹ Nótese que también en el caso de la tragedia Nietzsche toma claros referentes de Schopenhauer. En *El mundo como voluntad y representación* éste ya estudia la relación entre la voluntad y la tragedia. En la página 346 afirma: «(...) esta suprema obra de arte poética es la presentación del flanco horrible de la vida, de suerte que aquí se nos coloca ante el dolor anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el insultante imperio del azar, así como el fracaso del justo y del inocente, pues ahí subyace un

ensayo aquí ya citado *El nacimiento de la tragedia*, en el que se movía completamente en los límites del pensamiento schopenhaueriano, hasta en sus obras más maduras, la filosofía de Nietzsche podría entenderse más como una continuación y una reinterpretación de la imagen del mundo del maestro que como una verdadera separación. Esa justificación de la vida como *representación* o *fenómeno estético* se transformaría en la vivencia anti-moral de *lo dionisiaco*, ese estado que, aún pareciendo abandonar el pesimismo moralista y negador de la vida de Schopenhauer, lo perpetuaba cambiándolo de signo. La hostilidad de Nietzsche contra el intelecto, su fijación anti-socrática, su desprecio a la razón ilustrada, etc., no eran otra cosa que la ratificación del descubrimiento schopenhaueriano de la primacía de la voluntad y de su concepción afligida acerca de las posibilidades del intelecto. Esa concepción escéptico-pesimista, compartida por los dos autores, que constataba la imposibilidad del acceso a la verdad, junto a la proyección esperanzada en las posibilidades redentoras del arte, incitaría necesariamente, por ser referencia en toda la crisis de la modernidad, a la búsqueda de esos artistas que, desconfiando de la tradición heredada, se introducían en esferas creativas hasta ese momento inexploradas.

Si cuando hemos hablado de la teoría del pensamiento de Nietzsche hemos destacado la oposición enfrentada que hubiera mantenido con respecto a las posturas exiliadas de ciertos creadores del movimiento moderno, encontramos, sin embargo una vez sondeadas las ideas básicas de la filosofía de este último autor, las justificaciones teóricas que, sin duda, habían podido alimentar y fomentar aquellas características del individuo moderno que estamos persiguiendo en este trabajo: aquella naturaleza del creador exiliado, que, apartado de un mundo nocivo e infernal, se encierra en ese otro mundo del arte para recibir, a la vez que ofrecer, la única relación existente con la verdad. Al invalidar los fenómenos, desvalorizando lo sensible, y considerar la vida como sufrimiento y maldad, Schopenhauer invitaba al abandono del mundo, abriendo así una brecha que desembocaba necesariamente en el *exilio* del mundo para llegar a vivir con Dios.

significativo aviso sobre la índole del mundo y de la existencia. Sobresale temiblemente la contradicción de la voluntad consigo misma que aquí, en el supremo nivel de su objetivación, se despliega del modo más consumado.»

LAS RAÍCES DEL *EXILIO*

6.1. La cultura como amenaza

Al margen del grado de intensidad que pudiéramos encontrar en las posiciones que los pensadores hasta el momento aquí tratados podrían haber mantenido con respecto a la defensa teórica, y el correspondiente estímulo, de esa idea de *exilio* que habíamos estimado intrínseca a la esencia del creador moderno, nos resulta más trascendental y significativo el hecho de notar que todos ellos comparten, aún diferenciándose con matices personales, una serie de sólidas y firmes ideas con respecto al arte y a la cultura, que no son sino el producto de la evolución de una misma historia heredada, de una estructura del pensamiento que ha condicionado, sin lugar a dudas, el desarrollo de nuestra sociedad contemporánea.

Hemos podido ver cómo tanto para Freud como para Benjamin, Adorno, Marcuse, Heidegger, Wittgenstein, Nietzsche o el mismo Schopenhauer el arte marcaba una vía de acceso a un plano superior necesario para favorecer una certera conexión del hombre con el mundo. Algunos de éstos pensadores llegarían a considerar que era la creación artística la única posibilidad que ofrecía el individuo el acceso al plano de la verdad, esa entidad oculta a la que sólo el arte la hacía visible. El reconocimiento y la defensa del proceso artístico quedaba totalmente justificado, adquiriendo con ello la figura del artista una

notoriedad que, acompañada de una responsabilización histórica y cultural, convertía al creador en el verdadero protagonista del conocimiento, en ese ser que poseía la capacidad de entender y transmitir las verdaderas esencias del mundo.

¿De dónde vendría esa revalorización que el arte recibe de la mano del grupo de filósofos arriba mencionados? ¿Por qué al artista se le convertía en el actor principal de los discursos culturales que estos teorizan?

En cada una de las propuestas aquí visitadas podemos reconocer un posicionamiento abiertamente crítico con respecto a la cultura heredada. Desde bases ideológicas bien diferenciadas se reconocía un agotamiento de la cultura y una situación perjudicial y desfavorable que, en la mayoría de los casos, era entendida como la directa consecuencia de los abusos realizados por esa cultura de tradición ilustrada, por ese funcionamiento cultural que, por historia y decreto, había aprendido a inhumar y silenciar cualquier elemento que traspasara los límites de su reglamento construido. Ante los excesos del pensamiento racional, ante las desastrosas repercusiones y abusos de las distorsiones del discurso ilustrado, estos teóricos propondrían la recuperación de otro tipo de aproximación más abierta al mundo, sin dogmas ni preconcepciones que, configurada respecto a otro sistema de referencias y de exigencias verían encarnada en el arte.

El común rechazo a esa situación de negación y renuncia a la cultura en la que los autores gestan sus teorías implica, a nuestro modo de ver, un posicionamiento concreto respecto al pasado. De manera más evidente o más velada comparten la opinión de que el proceso cultural llevado a cabo en Occidente no ha sido el más recomendable. La degeneración en la relación que el hombre pudo gestar con el mundo y el deterioro que el individuo ha sufrido en su misma integridad como consecuencia directa de esta relación truncada no son más que las repercusiones de un modelo teórico inaceptable que ha permitido la aparición de un individuo descolgado de su entorno y perdido alrededor de un universo ajeno. Es importante observar que algunos autores han llegado a reconocer una intensidad tal en dicho deterioro que ha conseguido a afectar a la relación íntima entre el hombre y la naturaleza.

La coexistencia de estas dos situaciones mencionadas, el deterioro de las relaciones hombre-mundo y la esperanza depositada en el arte, representaría como hemos ya indicado, más allá de las

diferencias puntuales entre los distintos autores, ese elemento común que hemos rastreado a lo largo de este capítulo y que considerábamos había catalizado la génesis del *sentimiento de exilio*.

Sin embargo, nos parece que no podríamos limitar esa actitud de rechazo únicamente a una situación histórica concreta que veía los demonios reflejados en el proceso evolutivo de la razón ilustrada. El sentimiento de falta de identificación con el mundo y el posicionamiento crítico con respecto a la cultura ejecutada no pertenecía en exclusiva a estos pensadores y artistas que reflexionaron en ese corto espacio temporal que hemos llamado modernidad.

6.2. Rousseau y la idealización de la naturaleza

En este sentido, no podemos ignorar la actitud crítica de Rousseau con respecto a su posición ante el proceso cultural heredado. La influencia que este autor tendría en los pensadores modernos, muchas veces transmitida a través de las digestiones románticas, merece ser considerada.

La institución pública no existe ya (...) porque donde no existe ya la patria, no puede seguir habiendo ciudadanos. Estas dos palabras «patria» y «ciudadano» deben ser borradas de las lenguas modernas.¹⁵²

Si bien Rousseau en su estudio titulado *Emilio* se ocuparía de trazar las bases de un proceso educativo alternativo a aquél que las instituciones contemporáneas estaban aplicando en ese momento, y esta cita a esa situación se refiere, nosotros vamos a darnos la posibilidad de partir de tal fragmento, para leerlo, desde una posición más abierta y metafórica, e introducirnos en el problema sustancial que nos interesa y que, a nuestro modo de ver, queda planteado en este autor con claridad.

La imposibilidad de referirse a la *patria* y la incapacidad de sentirse *ciudadano* son dos ideas que nos remiten directamente a ese concepto escurridizo de *individuo exiliado* que estamos persiguiendo a lo largo de nuestro discurso. Más allá de las referencias puntuales a la situación estrictamente política del entorno del autor, reconocemos ese

¹⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, p. 39.

sentimiento de falta de identificación y lejanía respecto al mundo que éste desarrollaría en todo su trabajo. Al sentirse sin *patria*, esto es expatriado, al no poder contar con la conciencia de *ciudadanía*, esto es, con aquello que une al individuo en un *yo común* con los demás seres de su entorno, el autor nos está sugiriendo, más allá de la situación, física y emocional que genera dicho razonamiento, una realidad emocional personal que nos sirve de enlace con aquello más hondo, con esa otra situación metafórica que tanto nos interesa y que hemos denominado *sentimiento de exilio*. Todo exiliado es un expatriado, un individuo que sintiéndose lejos de su territorio, no hace más que sentir los lamentos por dicha pérdida.

El hombre ha introducido mediante la organización social el caos y la degeneración en un mundo que en su origen era armónico. Las causas de que el ser se encuentre escindido y desgarrado entre sus impulsos primitivos y las estrategias sociales que el sistema le exige provienen de esa actitud que, olvidando la naturaleza más profunda del ser humano, ha negado su unidad primigenia y ha desnaturalizado, de un modo erróneo, a este ser que se halla perdido en un mundo que no le ofrece más que dolor y frustración. Nadie vive para Rousseau más esclavizado que el hombre llamado civilizado:

Toda nuestra sabiduría consiste en prejuicios serviles; todos nuestros usos no son sino sujeción, tortura y violencia. El hombre civil nace, vive y muere en la esclavitud: a su nacimiento se le cose en una mantilla; a su muerte se le clava en un féretro; en tanto que él conserva la figura humana está encadenado por nuestras instituciones.¹⁵³

Ese hombre que por naturaleza era bondadoso se ha visto sometido desde que nace, mediante los efectos de la evolución cultural, a un proceso de desnaturalización que lo limita y lo convierte en un ser más débil. Según el autor, la sociedad tiene la capacidad de apoderarse de sus fuerzas anulando el derecho que éste inmanentemente tenía sobre sus recursos, haciéndolos ahora insuficientes. Todas las instituciones sociales en las que el hombre se hallaba sumergido – «Todo es locura y contradicción en las instituciones humanas»¹⁵⁴–, asfixiarían en él la naturaleza, sin sustituir ese lugar deteriorado por nada realmente nutriente.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 87.

La ciudad representaría el foco de todos los males, el centro de corrupción que provocaba el desarraigo del hombre con su entorno y el espacio de la causa que dejaba *huérfano* a un individuo que, habiendo perdido ese estatus de *ciudadano*, se sentía simultáneamente desconectado de su sintonía interna:

Los hombres no están hechos para ser amontonados en hormigueros, sino esparcidos sobre la tierra que ellos deben cultivar. Cuanto más se reúnen, más se corrompen. Las enfermedades del cuerpo, así como los vicios del alma, son el efecto infalible de estas concurrencias demasiado numerosas. El hombre es de todos los animales el que puede vivir menos en el rebaño. El aliento del hombre es mortal para sus semejantes: esto no es menos cierto en el sentido propio que en el figurado.¹⁵⁵

¿Cuál es la solución que nos propone Rousseau para salvarnos de la situación que había convertido al hombre en un ser escindido y a la vida en la experiencia desdichada portadora de infelicidad? El hombre, ese *ser por naturaleza bondadoso*, tiene que alejarse de los modelos sociales existentes para volver a ser educado respecto a unos valores que le devuelvan su unidad como individuo y lo sanen de esas tensiones de las que se siente preso. No es que Rousseau vaya a defender la posibilidad de generar un hombre sin cultura ni estructura social, la educación sería necesaria tanto como las instituciones. La *desnaturalización* del individuo era imprescindible para unir a ese hombre natural, mediante un fin común, con el resto de la sociedad, pero esa *desnaturalización*, debía ser realizada, según el autor, de forma natural, sin forzamientos dogmáticos y gratuitos.

Frente a una realidad siempre frustrante, se necesitaba crear una educación que enseñara al hombre a ser feliz aquí y ahora, y que se construyera con respecto a un modelo que no era más que la propia naturaleza. Ésa sería la maestra que Rousseau propondría. Se trataba de observar y aprender de la naturaleza, pues de ésta, que tampoco conocía maldad ni desorden, extraeríamos el método para eliminar el caos y la degeneración introducida por unas instituciones desafortunadas que estaban aplastando a la propia naturaleza humana. Frente a la ciudad, el campo sería el que ofrecería esa

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 62.

renovación que permitiera reconquistar al hombre natural¹⁵⁶, a ese hombre cercano a sus sensaciones, a una unidad entera absoluta recuperada, que frente al hombre civil, de unidad fraccionaria, se identificaría, tanto con su unidad interior, como con el cuerpo social en el que se vería integrado. Mediante este aprendizaje, el hombre recuperaría esa posibilidad de sentirse ciudadano, de creerse parte de una unidad, de volver a tener patria. La escucha de la naturaleza iba a permitir que el hombre se albergara en su seno materno y que, partiendo de una realidad expatriada, reforzara su existencia más íntima para conseguir, mediante ese proceso educativo adecuado, que ese *sentimiento de exilio* en el que se encontraba sumido se fuera debilitando a favor de su integridad.

Lo que nos interesa destacar es que el discurso de Rousseau incide en el mismo punto que lo hacían las posiciones de esos pensadores y creadores que hemos ubicado en torno a la modernidad. Un posicionamiento crítico respecto al uso que de la cultura se estaba realizando sería el punto de partida de todos estos creadores que disentían de las condiciones en las que se encontraba el hombre contemporáneo. El mal uso de la cultura volvía a ser la fuente de los conflictos. Los malentendidos que esa evolución cultural había generado volvían a ser el origen de los problemas que afectaban y escindían a la naturaleza humana. Si hasta el momento las críticas se habían focalizado en los excesos del pensamiento ilustrado, con sus precedentes históricos (Kant, Platón, etc.), con Rousseau el problema se hacía extensivo a la propia esencia de la cultura heredada. El enfrentamiento cultura-naturaleza era la base del conflicto, y la situación real del hombre contemporáneo partía de dicho enfrentamiento¹⁵⁷. La pérdida de la huella natural, silenciada por las arquitecturas que la ambición humana había construido, era el origen de ese *sentimiento de exilio* que, debilitando al hombre, lo engullía y confundía en un mundo del que no se sentía partícipe.

¹⁵⁶ Nótese cómo condicionaron estas teorías la concepción y representación de los temas artísticos elegidos por la iconografía romántica. La prácticamente nula dedicación al paisaje urbano y la absoluta centralidad del paisaje natural demuestran el grado de interés que estos autores confirieron a la naturaleza en el sentido rousseauiano.

¹⁵⁷ Es innecesario apuntar las influencias que han ejercido las tesis de este autor sobre muchos de los pensadores aquí tratados, quienes, asumiendo estos conceptos, han conseguido apropiarlos, madurarlos y superarlos. Véase el concepto de *lo dionisiaco* en Nietzsche, la *civilización de Eros* en Marcuse, etc.

Ya hemos mostrado suficientes ejemplos a lo largo del trabajo que aludían a un enfrentamiento entre la cultura y la naturaleza, a una realidad íntima deteriorada que, sintiéndose sobrepasada por el vórtice imparabile de los deseos de una cultura teórica, arrolladora y poco respetuosa con la propia naturaleza del individuo que la soportaba, se refugiaba en el *exilio* que sus limitadas posibilidades le permitían. Habíamos visto ya desde la introducción que las propuestas de los artistas plásticos que se acercaban con su trabajo al tema de la naturaleza lo hacían con otro talante más respetuoso y equilibrado que aquellas primeras intervenciones del *land art*. La primacía de la acción humana sobre el soporte natural de aquellas daba paso ahora a otra actitud más reservada e íntima, basada en gestos aproximativos teñidos muchas veces de contención y nostalgia. Aquellas actitudes nos habían hecho reflexionar sobre la incipiente idea de ese *exilio*, que estamos intentando estudiar, y sus relaciones con un posible conflicto entre la cultura y la naturaleza. Lo que en ese momento veíamos de modo incipiente como el síntoma que había originado dicha sensación ajena, de distancia entre el artista y una naturaleza alejada, podría responder a un viejo conflicto irresuelto que prolongaría sus raíces extendidas a lo largo de todas las edades y autores que aquí estamos descubriendo.

Rousseau va a ser el representante y defensor más firme de este conflicto: el deterioro del hombre no es más que la consecuencia del tipo de educación recibida, un proceso en el que su naturaleza, anulada confundida y contrariada por la obra humana, no logra ya reconciliarse ni con el mundo, ni consigo misma, y que fomenta, a consecuencia de esa separación, la realidad que ha dado lugar a la *degeneración de la raza*:

Tu libertad, tu poder sólo se extienden a donde alcancen tus fuerzas naturales, y no más allá; todo el resto sólo es esclavitud, ilusión, engaño.¹⁵⁸

Cuando el autor relaciona la *esclavitud*, la *ilusión* y el *engaño* con aquello que va más allá del territorio que limitan las fuerzas naturales, nos está invitando a identificar directamente aquello que sería antónimo de dichos términos con las características que las fuerzas naturales podían ofrecer al hombre. La libertad y la certeza no

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 89.

se podrían conquistar más que de la mano y del enlace con esa área que limitaban las fuerzas de la naturaleza. El hombre había sido feliz cuando se bastaba a sí mismo, cuando vivía en estado de naturaleza, y esta posibilidad es la que, por vanas distracciones, él había perdido.

Del mismo modo, la idea de la *degeneración de la raza*, también propuesta por el autor, presupone la existencia idílica de un estado anterior a dicha decadencia. Una situación en la que el hombre y la naturaleza no se encontraban enfrentados sino que participaban de un mismo flujo vital, por ser ambos partes de la misma sustancia. Los motivos de la pérdida de ese estado armónico y deseado habían quedado ya identificados por el autor, ahora se trataba de, mediante una nueva intervención social, desfragmentar la realidad existente para conseguir una unidad que le permitiera vivir la vida de modo pleno y armónico en ese espacio natural en el que ya un día se sintió anclado e integrado.

Esa creencia en la *degeneración de la raza* y en la existencia de un estado idílico de un mundo ideal, transmitida en este caso por un pensador creyente que no se podía permitir especular sobre la posibilidad que la decadencia o el mal pertenecieran a la esencia de ese mundo creado por Dios, tampoco sería una aportación estrictamente personal de este autor. Al margen de que tradicionalmente se hayan considerado como precedentes de Rousseau a Locke, Montaigne, Platón, Séneca y los estoicos, entre otros, con respecto al tema que nos ocupa en este momento, no es difícil encontrar en el contexto de nuestra cultura grecolatina y judeocristiana, claros y fundamentales ejemplos que basan sus cosmogonías y cosmologías en la existencia de *mundos ideales*, perdidos hoy pero, a veces, recuperables para cualquier individuo que sea capaz de pagar el precio necesario para tal conquista. Las sugerencias de esos mundos de perfección, en los que el sufrimiento no tiene espacio y la dicha y armonía ocupa la totalidad del alma humana, junto a la conciencia de la limitación de la realidad que nos ha tocado vivir, serían la antesala de la evidencia de la *degeneración de la raza*.

6.3. Hesíodo y la degeneración de la raza

Uno de los primeros ejemplos de los que tenemos constancia de la creencia en la pertenencia a una *raza degenerada* nos viene de la mano de Hesíodo. Si hay alguien que se sintió completamente exiliado

en el presente que le tocó vivir, ése es, sin ninguna duda, este autor del siglo VIII a.C. El texto del *Mito de las Razas* es probablemente el documento de la antigüedad que, de forma más clara, denota un sentimiento nostálgico hacia un pasado perdido, hacia un tiempo amable con el hombre que no le proporcionaba ni problemas ni conflictos. El autor consideraría que su momento histórico no era más que la degeneración de un pasado armonioso en el que le gustaría haber existido, memoria y recuerdo en un presente, hostil, ruinoso y decadente que rechazaba por no identificarse con él.

Los primeros testimonios del hombre sobre la tierra nos los cuenta el poeta en su texto titulado *Los trabajos y los días*.¹⁵⁹ Este mito relata el progresivo empeoramiento de la vida de la humanidad. Si el hombre había nacido en una época en la que convivía felizmente con los dioses, sin necesidad de trabajar ni de cuidar de su sustento, ahora se encontraba en una situación incómoda, en la que había perdido toda armonía y privilegio.

Este primer documento de la literatura griega que habla de los orígenes del hombre nos demuestra que ya la época de Hesíodo contaba con la creencia idealizada de un pasado *tiempo feliz* marcado por la convivencia y armonía entre dioses y hombres, y asumía, con nostalgia, la conciencia de esa pérdida, el inicio de la decadencia sin saber claramente cuándo ni por qué.

El autor nos habla de cinco razas distribuidas en cuatro etapas asociadas cada una con el nombre de un metal¹⁶⁰. Estas etapas reciben en la mitología el nombre de *Edades*, por lo que hablaremos de *Edad de oro*, *Edad de plata*, *Edad de bronce* y *Edad de hierro*. Con la sucesión del nombre de los metales, cada uno de los cuales es de calidad y valor peor que el que lo precede, se quería indicar el

¹⁵⁹ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 106-179.

¹⁶⁰ Nos parece interesante destacar que también Goethe dividiría el mundo en cuatro épocas distintas: una edad inocente de la poesía; una edad en que los misterios se tornan tan complejos como para producir una era de teología; una edad siguiente de filosofía, que domina la razón; y luego una edad de prosa, que es la peor de las edades, cuando el intento de aplicar la razón al misterio la retrotrae por fuerza a su estado de barbarie. Nótese que se atribuye a la contemporaneidad la peor de las situaciones. Las influencias de Hesíodo, Rousseau y otros autores posteriores son más que evidentes.

empeoramiento de la condición humana, tanto moralmente como de forma de vida.¹⁶¹

La *edad, generación o raza de oro*¹⁶² coincide con el reinado de Crono. En esos tiempos los hombres vivían sin preocupaciones y sin necesidad de trabajar; la tierra producía por sí misma todo aquello que se necesitaba para vivir. Los dioses convivían con los hombres, y entre éstos reinaba la felicidad y la justicia. No envejecían y la muerte, cuando llegaba, no era tan terrible ni dolorosa como en el presente, sino plácida y dulce como un sueño:

En un primer momento los inmortales que habitaban las moradas olímpicas crearon una raza áurea de hombres mortales. Éstos existían en época de Crono, cuando él reinaba sobre el Cielo, y vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria, ni siquiera la terrible vejez estaba presente, sino que siempre del mismo aspecto en pies y manos se regocijaban en los banquetes lejos de todo mal, y morían encadenados por un sueño; tenían toda clase de bienes y la tierra de ricas entrañas espontáneamente producía mucho y abundante fruto; ellos tranquilos y contentos compartían sus trabajos con muchos deleites.¹⁶³

Conociendo la existencia de tal época remota, la automática comparación con el presente, con sus sombras y dificultades, la decepción y la inmediata aparición del sentimiento de nostalgia ante la pérdida de semejante paraíso, es totalmente comprensible e inevitable. En los textos mitográficos no se explica la causa o causas que provocaron el fin de esta época ideal. Con frecuencia se considera que esta edad acabó cuando finalizó el reinado de Crono y comenzó el de su hijo Zeus.¹⁶⁴

¹⁶¹ Se dice que Hesíodo era un pequeño agricultor al que la vida dura que vivía le hacía malhumorado y pesimista. Para ampliar información consultar Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. I, p.41.

¹⁶² El mito de la *Edad de oro* se remonta a una tradición de subordinación tribal a la diosa Abeja. La barbarie de su reinado en la época pre-agrícola había sido olvidada en tiempos de Hesíodo, y lo único que quedaba era una convicción idealista de que en otro tiempo los hombres habían convivido en armonía mutua, como las abejas.

¹⁶³ Hesíodo, *op. cit.*, 110 y ss.

¹⁶⁴ El titán Crono fue el esposo de la titánide Rea; juntos ocuparon el preeminente lugar que había pertenecido a Urano y Gea. Ésta, conocedora del porvenir, vaticinó que también Crono sería destronado por uno de sus hijos. Por esta razón, a medida que nacían los hijos de la pareja Rea-Crono, el titán, siguiendo los pasos de Urano, devoraba él mismo a sus

A los hombres desaparecidos de la *edad de oro* le siguieron los de la *edad de plata*¹⁶⁵, moralmente peores. En esta edad los dioses se alejaron de los hombres y sólo permaneció en la tierra la justicia (Dice), que ya no convivía con ellos, sino que, retirada en los montes, sólo en ocasiones volvía con los seres humanos. En esta edad los hombres aún no conocían la guerra. Durante este período tiene lugar el castigo que sufrió el titán Prometeo, del que hablaremos más adelante por su importancia respecto al argumento que estamos siguiendo.

A continuación, una segunda raza mucho peor, de plata, crearon los que habitan las moradas olímpicas, en nada semejante a la de oro en cuanto a naturaleza e inteligencia; pues durante cien años el niño crecía junto a su prudente madre, retozando de manera muy infantil en su casa, y cuando les había alcanzado la pubertad y le llegaba la edad de la juventud, vivían durante muy poco tiempo con sufrimientos por falta de experiencia.[...] A estos, después, Zeus Crónida, irritado, los hizo desaparecer porque no honraban a los bienaventurados dioses del Olimpo.¹⁶⁶

*La edad de bronce*¹⁶⁷ sucede a la anterior. Al morir los hombres que constituían la *edad de plata*, los sustituirían dos razas, que aún fueron peores. Estos hombres guerreaban entre ellos, eran insolentes y crueles. Fabricaron armas y, por primera vez, comieron carne de animales. Algunos testimonios nos indican que fue entonces cuando la justicia, última divinidad que permanecía en este mundo, se marchó definitivamente de la tierra, abandonándola aterrorizada. Los hombres de esta generación fueron todos exterminados.

El padre Zeus creó otra tercera raza de hombres mortales, de bronce, en nada semejante a la de plata, nacida de los

hijos. Así sucedió con Hestia, Demeter, Hera, Hades y Poseidón. Hasta que Rea decidió acabar con semejante asunto: dio a luz, en secreto, a Zeus en el monte Licto de la isla de Creta, escondió al recién nacido y le dio a comer a Crono una piedra envuelta en pañales. Cuando Zeus se hizo mayor, con la ayuda de Metis, dio a Crono un bebedizo que le hizo vomitar la piedra y detrás el resto de sus hermanos. El menor de los hijos de Crono, Zeus, se reveló así contra su padre, asumiendo en el futuro todo su poder.

¹⁶⁵ El mito de la raza de plata también deja constancia de las condiciones matriarcales que sobrevivían en la época clásica, bajo las cuales el hombre seguía siendo un sexo despreciado.

¹⁶⁶ Hesíodo, *op. cit.*, 128 y ss.

¹⁶⁷ Los miembros de la tercera raza eran los invasores helenos primitivos; pastores de la Edad de bronce que adoptaron el culto del fresno de la diosa y su hijo Posidón.

fresnos, terrible y vigorosa; a éstos les preocupaban las funestas acciones de Ares y los actos de violencia.¹⁶⁸

A éstos, y en la misma *edad del bronce*, les sustituyeron una nueva generación, algo más noble y generosa¹⁶⁹, quizá porque la engendraron en gran parte los dioses uniéndose a mortales. Es la raza o generación de los héroes y en éste se desarrollaron las grandes sagas de la Mitología heroica:

Después que la tierra sepultó esta raza, de nuevo Zeus Crónida, sobre la fecunda tierra, creó una cuarta, más justa y mejor, raza divina de héroes que se llaman semidioses, primera especie de la tierra sin límites. A éstos la malvada guerra y el terrible combate los aniquilaron, a unos luchando junto a Tebas, de siete puertas, en la tierra Cadmea, por causa de los hijos de Edipo; a otros, conduciéndoles en naves sobre el abismo del mar hacia Troya, por causa de Helena de hermosa cabellera, [Allí realmente la muerte envolvió a unos;] a otros el padre Zeus, proporcionándoles vida y costumbres lejos de los hombres, los estableció en los confines de la tierra.¹⁷⁰

Se refiere aquí Hesíodo al premio que se le otorgaba a algunos mortales que se lo merecían después de su paso honroso por la tierra, proporcionándoles como morada un paraíso (las Islas Afortunadas) donde poder vivir a la manera que lo hacían los inmortales en el Olimpo:

Éstos con un corazón sin preocupaciones, viven en las islas de los Bienaventurados, junto al profundo Océano, héroes felices (...) ¹⁷¹

Tras esta generación más noble llegaría la quinta y última, moralmente peor que la anterior, la del hierro¹⁷², a la que el autor pertenecería y rechazaría. Era una raza agobiada por los dioses, que castigaban a los mortales por sus equivocadas y malintencionadas acciones. La envidia acabaría por destruirlos y, sin remedio para el

¹⁶⁸ Hesíodo, *op. cit.*, 143 y ss.

¹⁶⁹ La cuarta raza era la de los reyes guerreros de la época micénica.

¹⁷⁰ Hesíodo, *op. cit.*, 156 y ss.

¹⁷¹ *Ibid.*, 170 y ss.

¹⁷² La quinta la constituían los dorios del siglo XII a.C., quienes empleaban armas de hierro y destruyeron la civilización micénica.

mal, sólo quedarían atados a abundantes y penosos dolores. Hesíodo refutaría esta raza y desearía haber vivido en otro tiempo:

Y después no hubiera querido yo estar entre los hombres de la quinta raza, sino que hubiera querido morir antes o nacer después. Pues ahora existe una raza de hierro; ni de día, ni de noche cesarán de estar agobiados por la fatiga y la miseria; y los dioses les darán arduas preocupaciones. Continuamente se mezclarán bienes con males.¹⁷³

La misma conciencia de pertenecer a una raza en degeneración la encontramos en las *Odas* de Horacio:

Nuestros padres, peores que nuestros abuelos, nos engendraron a nosotros aún más depravados, y nosotros daremos una progenie todavía más incapaz.¹⁷⁴

Horacio plantea en estas breves palabras el mismo sentimiento de pérdida de unas cualidades humanas idealizadas, y la misma actitud nostálgica hacia esa pérdida, que expresaría Hesíodo en el *Mito de las Razas*.

El rechazo hacia el presente que descubrimos en ambos autores vendría de la mano de la creencia e idealización de tiempos pasados. La *Edad de Oro* en Hesíodo, u otras formas de paraíso, ofrecerían al hombre la posibilidad de creer en una existencia regida por unas condiciones más placenteras y convenientes que aquellas que se le permitían en este mundo. La manifestación de esa falta de identificación con la realidad terrestre venía acompañada de una gran dosis de nostalgia, provocada por la idealización de ese grado de perfección idílico que ya se sentía perdido.

Toda la cultura greco-latina ha arrastrado, de forma totalmente asumida y muchas veces inconsciente, mediante las complejas referencias simbólicas y explicaciones racionales aquí apuntadas, ese estigma de desazón que ha impulsado a proyectar las esperanzas, los deseos, y hasta los mayores compromisos, en otros espacios lejanos e incontrastables. Este estigma, tintado de una gran dosis de nostalgia y auto-responsabilidad, que hemos identificado en las mismas raíces de

¹⁷³ Hesíodo, *op. cit.*, 174 y ss.

¹⁷⁴ Horacio, *Odas*, Libro III, 6.

nuestra cultura occidental, algo tendrá que ver con ese *sentimiento de exilio* que aquí estamos rastreando.

Ya en plena modernidad Ortega manifestaría la huella y permanencia de este tipo de *sentimiento* en cualquier sociedad:

A la mayor parte de las épocas no les pareció su tiempo más elevado que otras edades antiguas. Al contrario, lo más sólito ha sido que los hombres supongan en un vago pretérito tiempos mejores, de existencia más plenaria: la *edad de oro* decimos los educados por Grecia y Roma; la *Alcheringa*, dicen los salvajes australianos. Esto revela que esos hombres sentían el pulso de su propia vida más o menos falto de plenitud, decaído, incapaz de henchir por completo el cauce de las venas.¹⁷⁵

6.4. La idealización del mundo

Del mismo modo que identificábamos en el concepto rousseauiano de la *degeneración de la raza* relaciones evidentes con el texto de Hesíodo, nos va a resultar posible encontrar en la misma base de nuestra cultura occidental ejemplos de mundos idealizados que, inevitablemente, han configurado el espectro de influencias heredadas de los autores anteriormente tratados. La identificación que nos ofrecía Rousseau entre naturaleza y bondad, la posibilidad de vivir dicha naturaleza sin esfuerzos ni conflictos y con todas las facilidades, la definición de dicho contexto natural como el *útero materno* que acoge a su criatura benévola armónicamente, son las características que han definido parte de la tipología de cualquier paraíso trazado.

Una larga tradición simbólica había acostumbrado al hombre a creer en la existencia de mundos separados del entorno vivido. Si desde los más primitivos sistemas míticos, con sus ritos y tabúes, se habían delimitado y marcado zonas de lo desconocido y mundos insondables, el desarrollo del sistema mitológico griego, y su complejidad minuciosa, permitiría crear una sólida base autónoma de referencia de la que partiría la evolución del pensamiento occidental para concebir otros mundos a los que venimos haciendo referencia a lo largo de todo nuestro trabajo.

¹⁷⁵ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, p. 53.

La mitología clásica había ofrecido ya modelos de espacios geográficos ideales, precisos, determinados y creíbles para su hombre contemporáneo. Su cosmología ofrecía una estructura del mundo que, fundada a partir de la interpretación de los datos sensibles que las condiciones técnicas permitían, demuestra la fuerza creadora de una imaginación sorprendente. El resultado, esos mundos anhelados por su perfección y armonía o temidos por sus peligros y amenazas, no era más que una simbiosis entre las descripciones físicas concretas y las intuiciones teñidas de evocación y poesía.

A partir de sus limitadas y precarias observaciones empíricas se creaba unas geografías imaginarias del mundo que ahora nos resultan insólitas. La tierra formaba una especie de elipse sobre la que se elevaban las montañas quedando todo cubierto por la bóveda del cielo, descrita por el mismo Homero unas veces como de hierro en la *Iliada*, otras como de bronce en la *Odisea*:

(...) de esta manera se batían y un férreo estruendo
llegó al bronceo cielo atravesando el proceloso éter (...) ¹⁷⁶

(...) pretendes entrar en el cono de aquellos galanes
cuya furia arrogante ha llegado a la bóveda férrea (...) ¹⁷⁷

Así también, se pensó que el mundo estaba rodeado por todas partes por el río Océano, cuya corriente, sin principio ni fin, circundaba la tierra conocida, quedando ésta unida al cielo por el horizonte, por el que aparecían y desaparecían el sol y las estrellas:

Representó también el gran poderío del río Océano
a lo largo del borde más extremo del sólido escudo.¹⁷⁸

En el seno de esta comprensión simbólica del universo fue apareciendo toda una proyección de espacios y mundos que conformaron su compleja cosmología. Algunos elementos geográficos concretos sirvieron como soporte o punto de partida para crear otros espacios idealizados de clara función mítica. Era el momento en el que la idealización tomaría el total protagonismo. Es el caso del Olimpo. Este monte de casi tres mil metros de altura, situado en el norte de la

¹⁷⁶ Homero, *Iliada*, XVII, 424-425.

¹⁷⁷ Homero, *Odisea*, XV, 328-329.

¹⁷⁸ Homero, *Iliada*, XVIII, 607-608.

región de Tesalia, frecuentemente nevado y envuelto en nubes (situación idónea para proyectar sobre él una imagen simbólica de la unión entre el cielo y la tierra), fue elegido por la imaginación popular como mansión de los dioses del período clásico de la mitología, vinculados estrechamente con Zeus, considerado ya padre de todos los dioses y los hombres.

Dijo así y al Olimpo marchó la ojizarca Atenea,
donde dicen se halla la eterna mansión de los dioses,
que no agitan los vientos ni mojan las lluvias ni alcanzan
las nevadas jamás, porque todo es un éter sereno
que sin nieblas se expande bañado de cándida lumbre.¹⁷⁹

Bajo esta concepción idealizada del Olimpo, el término fue desligándose de su primitiva connotación geográfica para acabar entendiéndose únicamente como *morada de los dioses de arriba*, del mundo visible, en oposición a los *dioses de abajo* que viven en las entrañas de la tierra, en aquel otro espacio creado, el Hades, ese mundo subterráneo y sombrío, morada de los dioses del mundo inferior, que no visitaremos por considerar que se aleja de nuestros objetivos.

Lo mismo sucedió con la Arcadia, provincia del sur del Peloponeso, tomada frecuentemente por los poetas como sinónimo de la mansión de la inocencia y la felicidad. La configuración de su paisaje, poblado abundantemente de robles, árbol majestuoso y de larga vida que atrae frecuentemente a los rayos, asociado siempre a la figura de Zeus, reforzó esa apreciación privilegiada.¹⁸⁰

Podríamos seguir citando otras zonas o accidentes geográficos que sirvieron de soporte simbólico, pero nos vamos a interesar más, para seguir el hilo de nuestro argumento, por aquellos lugares que, trascendiendo la mera idealización, constituyeron verdaderas geografías imaginarias. Nos referimos a los espacios del más allá,

¹⁷⁹ Homero, *Odisea*, VI, 41 y ss.

¹⁸⁰ Las numerosas leyendas que ocurren en sus paisajes confirman el sentido y la importancia que a esta zona se le confería. Entre todas ellas cabe destacar, por su repercusión y trascendencia en el mundo griego, la leyenda de Pelasgo, primer hijo directo de Zeus que vivió en aquellas tierras, donde enseñó a los hombres, según la tradición, a vivir en casas y a distinguir las plantas útiles de las nocivas. Otra tradición considera a Pelasgo autóctono, es decir, nacido directamente del propio suelo de la Arcadia. Esta interpretación arraiga, aún más, el personaje a la zona geográfica, y diviniza a ésta por ser madre del hijo del Dios.

síntesis de elementos reconocibles y de absolutas fabulaciones simbólicas que sirvieron para proyectar, en función de sus características, tanto las necesidades, los anhelos y las esperanzas, como las venganzas, los castigos y las angustias.

6.4.1. El paraíso en Grecia

Además de ese sombrío Hades, inmortalizado en la literatura griega ya desde Homero, los griegos dieron también forma y existencia a lugares maravillosos, paraísos donde, después de los azares de la vida terrestre, habitaban algunos elegidos afortunados. Nos referimos, naturalmente, a los Campos Elíseos y a las Islas de los Bienaventurados. Estos dos espacios idílicos se situaban en una localización geográfica precisa: eran lugares que se encontraban al oeste del mundo, cerca del río Océano, aislados, alejados y de difícil acceso.¹⁸¹ Algunos eruditos modernos intentaron identificar esas islas con las Canarias o con Madeira, aunque ya antes de ellos, otros muchos –Estrabón, Plutarco, Plinio– habían hecho sus apuestas sobre la ubicación de dichos paraísos, sin, por supuesto, resultados concluyentes. No sería ni necesario ni útil ubicar exactamente un mito como éste, pues su precisa identificación geográfica afectaría en detrimento de la fascinación que todo mito requiere. En todos los textos se habla de un espacio privilegiado situado en Occidente, hecho nada casual pues es en Occidente donde se hallaba el mítico Océano, ese río que los hombres no podían navegar y en el que en sus cercanías ocurrían cosas maravillosas. Allí estaba el Jardín de las Hespérides, que producía manzanas de oro. En él acababa el sol su diurna carrera.¹⁸² En este paraíso occidental el clima era agradable, la vegetación muy abundante y lujuriosa, la tierra muy fértil; Hesíodo indica que daba tres cosechas al año:

¹⁸¹ Hesíodo y Píndaro subrayan la dificultad de este acceso hablando de una isla, pues el término isla sugiere mucho más la idea de retiro e incomunicación. Estas islas sagradas se conciben como morada para después de la vida terrestre, medie o no la muerte. Desde Hesíodo se conocen con el nombre de *makáron nésoi*, es decir, Islas de los Bienaventurados. Los latinos tradujeron la frase griega por *fortunatarum insulae*, y de ahí surge el término *islas afortunadas*.

¹⁸² El Jardín de las Hespérides refleja claramente el sueño de un paraíso terrestre. Era efectivamente un jardín en el que estaba plantado el árbol que producía manzanas de oro. Una tradición decía que la diosa Hera sembró en ese jardín las manzanas doradas que le dieron como regalo de boda cuando se casó con Zeus.

(...) la tierra rica en sus entrañas produce fruto dulce como la miel que florece tres veces al año.¹⁸³

A esta especie de país de la felicidad eran llevados en cuerpo y espíritu algunos afortunados, tras su paso por la tierra. Llevaban una vida alegre, activa, e incluso fatigosa cuando se dedicaban a juegos y competiciones. Pero no tenían obligación de trabajar. ¿Quiénes eran esos afortunados? ¿Cuándo iban a ese paraíso?, ¿tenían que morir o no? Los textos de Homero y Hesíodo son poco explícitos respecto a este tema, permitiendo suponer al lector aquello que quiera, aumentando así su ambigüedad pero también su capacidad evocadora.

Acerca de quiénes tenían acceso a la Isla de los Bienaventurados, la respuesta es diferente según el autor que estudiemos. En Homero y Hesíodo las habitan sólo algunos héroes del pasado a quienes los dioses decidieron otorgarles ese privilegio. Nadie pues puede ir ya. Según estos autores las islas tienen el acceso cerrado para los hombres de su época; sólo unos pocos elegidos arbitrariamente por los dioses en el pasado continúan viviendo allí esa existencia feliz, parecida en cierta medida a la de los inmortales.

No es de extrañar esta postura en Hesíodo teniendo en cuenta, como hemos visto, su pésima valoración del hombre contemporáneo, ese ser incapaz, por naturaleza, de mantener un nivel digno para acceder a semejante vida. En Píndaro, el criterio no es ya tan arbitrario ni tan cerrado: hay héroes –Cadmó, Peleo, Aquiles– pero el autor tiene la impresión de que quedó y permanecerá abierto a otras personas que en el futuro puedan merecer ese premio. En el *Libro de los Threnos* afirma:

[Para todos los bienaventurados] brilla el sol allá bajo en el Hades mientras acá reina la noche; y praderas que abundan en purpúreas flores, forman los alrededores de su ciudad y el árbol umbroso del incienso; y los dorados frutos hacen inclinar las ramas... Y unos se regocijan con las carreras de caballos, con ejercicios gimnásticos, otros se entretienen con el juego de los dados y al son de la fórminge; y en torno de ellos florece una felicidad completa coronados de flores. En ese sitio amable se esparce por doquiera el aroma de toda clase de perfumes, que

¹⁸³ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 172 y ss.

ellos mezclan ante los altares de los dioses y que enseguida consume la llama visible desde lejos.¹⁸⁴

Al seguir evolucionando el pensamiento y contaminarse con otras concepciones mítico-religiosas, los Campos Eliseos y las Islas Afortunadas pasaron a ser considerados como el lugar reservado a los justos. Lo vemos así en el anterior texto citado de Píndaro, o en la misma *Eneida*, donde también ese Eliseo está ya ubicado en el mundo subterráneo y para llegar a él se debe entrar en el mundo de los muertos. El ejemplo más claro de esta evolución, que determinará toda la evolución cultural de Occidente, lo tenemos en la idea del Paraíso judeo-cristiano, en el que vamos a centrarnos a continuación por ser quizá el modelo de mundo ideal, creado, entre otros, a partir de las referencias aquí apuntadas, y que ha condicionado implícita y explícitamente cualquier gesto de nuestra cultura greco-latina y judeo-cristiana.

6.4.2. El Paraíso terrenal

Según el *Diccionario Bíblico*, corresponde a este término la definición de «jardín ameno plantado por Dios y entregado por Él a nuestros primeros padres para que fuera su feliz morada»:

Plantó luego Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente y allí puso al hombre a quien formara.¹⁸⁵

En el texto hebreo se emplea, para designarlo, el término sumerio *gan*, que significa *vergel*, terreno rico de aguas y vegetación. *Los Setenta*, versión griega del libro de la Biblia, pensando en los bellos parques de los señores persas lo tradujeron por *παραδεισοξ*, y después de ellos las versiones latinas le atribuyeron el término *paradisus*, de donde ha pasado, como nombre propio, a nuestras lenguas. Esta palabra procede de la persa *paii daeza* que significa recinto y, por tanto, huerto con muro de cerca, no apareciendo en la literatura hebrea hasta bastante tarde.

En la *Biblia* se dice que Dios había plantado un jardín al oriente de Palestina, en una región llamada *Edhén* (del acadio *edinu* o campo

¹⁸⁴ Píndaro, *Libro de los Threnos*.

¹⁸⁵ *Génesis*, 2, 8.

abierto, que a su vez proviene del sumerio *edin* o campo fértil y de regadío), rica, de espléndida vegetación, en medio de la cual estaban los dos árboles, el *Árbol de la vida* y el *Árbol del bien y del mal*:

Hizo Yahvé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal.¹⁸⁶

Dicha tierra se refrescaba con abundantes aguas que, al salir del Paraíso terrenal, se dividían en cuatro cauces o ríos cuyos nombres eran Phison, que recorría la tierra de Évila, rica en oro, Gedhon, que cruzaba el país de Cus, Tigris (Jidequel) y Éufrates (Perat).

En este texto bíblico encontramos ya los ingredientes básicos de todo jardín: una serie de especies, predominantemente vegetales, cuya existencia está garantizada por la presencia del agua, una asociación íntegra placentera, un cerramiento o delimitación que protege el jardín de su entorno natural (recuérdese que el Paraíso tiene puerta), y una ordenación o geometrización del espacio que lo distingue de la naturaleza que lo rodea.¹⁸⁷

Paralelamente a estas descripciones del Paraíso, podemos encontrar en textos de otras culturas, historias y elementos similares a los descritos anteriormente, que hablan de la universalidad del paraíso entendido como forma simbólica:

La historia bíblica del Paraíso es un tapiz tejido con hilos muy antiguos y todos sus rasgos más destacados se repiten en el folklore tradicional de los demás pueblos.¹⁸⁸

El concepto de un jardín encantado se encuentra universalmente extendido. Las referencias más antiguas las encontramos en la literatura de los sumerios de Mesopotamia que data del segundo milenio a.C. Allí se focaliza este jardín en un lugar llamado Dilmun.¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Ibid.*, 2, 9.

¹⁸⁷ Para crearse una idea más clara del concepto que podía tener el autor bíblico cuando habla de jardín, ver los capítulos primero y segundo en el libro de título *Historia de los estilos en jardinería*, cuyo autor, Francisco Páez, expone una clara información sobre la concepción de los primeros jardines en Egipto, Mesopotamia y Grecia.

¹⁸⁸ Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p. 32.

¹⁸⁹ El Dilmun estaba situado en la encrucijada de las rutas que negociaban entre el valle de Indus y Mesopotamia. Se sabe por excavaciones arqueológicas sucesivas que Dilmun

Se le describe como la morada clara y radiante de los dioses, donde no existía ni vejez, ni enfermedad, ni pesar. Lo regaban *las aguas de la abundancia*, que brotaban del manantial del que manaban todas las corrientes de la Tierra. No era ésta la única concepción del paraíso que tenían los mesopotámicos. La famosa *Epopeya de Gilgamesh*¹⁹⁰, escrita mil quinientos años antes que la *Iliada*, nos habla además de otro lugar de la complacencia de los dioses, situado igualmente que el anterior, en el lugar donde sale el sol, reconocible por el hecho de que son joyas los frutos de sus árboles. Nótese la relación directa entre esta imagen y la de las manzanas de oro del *Jardín de las Hespérides* en la mitología griega, tratada anteriormente.¹⁹¹

También en otras culturas el mito del jardín se encontraba presente. Así, los indios, que conocían un jardín maravilloso llamado Nandana, en el que el dios Indra se recreaba; los budistas, que hablan también de la Tierra de la Felicidad (Sukhavati)¹⁹²; y, por último, los romances célticos, que conocen también un lejano Elysium, que describen con semejanza al de su más antiguo prototipo sumerio.¹⁹³

No sólo es el concepto de jardín el que se repite en las distintas tradiciones culturales. El paralelismo aparece también en los elementos que constituyen dicho concepto, en las partes que generan la escenografía de los relatos. Es esto lo que sucede con la ubicación espacial de los distintos paraísos. Exceptuando el caso de la mitología griega, que, como hemos visto, situó el paraíso en el oeste, bajo la

era un asentamiento importante entre estas civilizaciones tempranas. Según los estudios realizados a partir de la documentación encontrada, particularmente la epopeya de Gilgamesh, Dilmun fue admirado como tierra santa, desempeñando un papel significativo en la historia del mundo antiguo.

¹⁹⁰ Se trata de la epopeya más antigua de la humanidad. Una historia que narra los intentos desafortunados del protagonista por conseguir la inmortalidad. Gilgamesh, rey de Uruk, pretende ir más allá de sus propios límites. Una tarea sobrehumana se va a proponer el gigantesco rey: después de un cambio profundo en su personalidad a partir de la muerte de su amigo Enkidú, decide ir en busca de la inmortalidad. Tras un viaje iniciático consigue, en el fondo de un lago, la planta que restituye la perenne juventud. En el regreso a su reino, mientras toma un baño en un manantial de aguas frescas, una serpiente engulle la planta. Gilgamesh se lamenta de su mala suerte. Cfr. Salvador Paniker, *Aproximación al origen*, p. 130.

¹⁹¹ Ver capítulo 6.4.1, *El paraíso en Grecia*, p. 152.

¹⁹² El *Sukhavati* es un texto paradisiaco que habla del País Puro del *budismo mahayana*.

¹⁹³ Los celtas creyeron también en la existencia de otro mundo. Se imaginaba a veces subterráneamente y otras como islas en el mar. Fue llamado «la tierra de la vida», «el llano encantador», o «la tierra de los jóvenes». Se caracterizaba por ser un país donde no había enfermedad, vejez ni muerte, donde la felicidad duraba por siempre, y cientos de años eran como un día. Sus características eran similares a las del Elysium griego.

creencia de que los muertos entraban al Hades y se hundían con el sol de poniente, el resto de tradiciones comparten la idea de ubicarlo en el Oriente, allá donde nace el sol. El texto de la Biblia citado más arriba lo ubica geográficamente, aunque de forma imprecisa, en el este. Bajo esta influencia escribe Milton en su poema:

Los tesoros de la Naturaleza
Entera en breve espacio comprendidos;
Aún más, un Cielo vio sobre la Tierra,
Porque ese jardín era el gozoso
Paraíso de Dios, por él plantado.
Al este del Edén; desde Aurán
El Edén extendía sus confines.¹⁹⁴

Así también, en su libro titulado *Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada confirma dicha ubicación:

La común opinión de todos es que el Paraíso tiene su sitio en el Oriente, y en una región y tierra muy deleitosa, y así lo dice Suidas, autor griego, cuyas palabras son: «El Paraíso está en oriente más alto que toda la otra tierra, cuyo sitio es muy templado y claro, con un aire sutilísimo y puro, cuyos árboles están siempre verdes, y con flores y fruta; lugar lleno de suavidad y claridad, y que fácilmente sobrepuja el pensamiento de toda hermosura y elegancia.»¹⁹⁵

Lo mismo sucede con el Dilmun de los sumerios, que quedaba situado cerca del sol naciente; con los textos de las pirámides egipcias, que lo describen en el cuadrante oriental de los cielos; con el folklore iraní, que se refiere a la Región de los Bienaventurados, situada también en el este; o con el Circón islámico, creado sobre una colina en el Oriente.¹⁹⁶

¹⁹⁴ John Milton, *El paraíso perdido*, Libro IV, 210 y ss.

¹⁹⁵ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, p. 216.

¹⁹⁶ El Corán contiene largas descripciones del jardín eterno: «extenso como el cielo y la tierra», «con valles regados por manantiales» donde «crecen árboles sin espinas que dispensan una sombra generosa», y cuyas «frutas cuelgan hasta la tierra». Un Jardín donde los «bienaventurados ataviados de ricas vestiduras reposan sobre lechos bordados de oro». Es un Jardín de abundantes fuentes, atravesado por manantiales que rocían su agua, junto con la leche, la miel, y el vino «que no emborracha», pero embriaga. Unas fuentes son especiadas de alcanfor o de jengibre, y su agua, mezclada con el vino, es servida a los creyentes por «adolescentes eternamente jóvenes» y por «huríes vírgenes de

Encontramos, de igual modo, en lo que respecta a la idea de ser fuente de fertilidad de la tierra para el gozo del hombre, una total unidad entre las distintas versiones del paraíso. Y como consecuencia de esta idea, aparecen de forma casi idéntica dos elementos concretos: el agua y la vegetación. De nuevo Milton lo describe:

[...] En este suelo
Placentero jardín, y de su fértil
Terreno hizo brotar todos los árboles.

[...] Hacia el sur y por medio
Del Edén un gran río transcurría
Que sin cambiar de curso atravesaba
Por debajo la afelpada colina,
Porque Dios había puesto este altozano
Como el más fértil del jardín.¹⁹⁷

En el texto del *Génesis*, el río adquiere una presencia significativa. El manantial de las aguas de la tierra se vertebra en un único cauce que brota majestuosamente del jardín, para dividirse en cuatro corrientes que se separan por el mundo. Lo que probablemente se quería dar a entender con esta descripción es que el *río primeval* alimentaba toda la tierra en las cuatro direcciones, y así lo afirma Torquemada, convencido, además de su concreta ubicación geográfica:

Este río que se dividía en los cuatro ya dichos, salía primero del lugar de los deleites, que según el mismo Eugubino era la provincia de Hedem, y allí entraba a regar el Paraíso, y a la salida, hacía su división. La primera parte, que es Gheon, está claro ser el que ahora se nombra el río Ganges, porque éste es el que riega y baña la tierra de Hevilath; y el segundo río, que es Fisón, no se puede dudar de que es ahora el que llamamos Nilo, pues no hay otro que riegue y rodee la tierra de Etiopía, como el mismo texto lo dice.

De Tigris y Éufrates no hay que tratar, pues que al presente retienen los mismos nombres, y corren por la provincia de los asirios, y de estos dos últimos podría decir que nacen, o a lo

grandes ojos», bellezas paradisiacas «de redondos senos», «comparables a perlas cuidadosamente resguardadas».

¹⁹⁷ John Milton, *op. cit.*, Libro IV, 215 y ss.

menos la primera tierra que riegan, es a lo que, conforme hemos tratado, se puede llamar la provincia de Hedem.¹⁹⁸

La misma idea la podemos encontrar en las versiones del paraíso a las que estamos haciendo referencia, incluso en aquellas de mundos lejanos de otras influencias culturales, como por ejemplo el paraíso hindú y las mitologías tibetanas y chinas. Hay teorías que incluso consideran que los cuatro ríos del Hades no son otra cosa que la réplica infernal de las corrientes paradisíacas.

Tampoco las descripciones de los elementos naturales que conformaban el paisaje del Paraíso terrenal son exclusivas del autor bíblico. Se dice que en tal jardín crecían abundantemente toda clase de árboles agradables a la vista y sabrosos al paladar, y que entre todos ellos destacaban, por su importancia, dos: el *Árbol de la vida* y el *Árbol del bien y del mal*:

De la más noble especie por su aspecto
Olor y gusto; en medio de ellos todos
Descollaba el Árbol de la Vida
De una eminente altura, rebosando
Fruto ambrosiaco de oro vegetal;
Y junto al de la Vida, destacaba
El Árbol de la Ciencia, nuestra muerte,
Conciencia del bien, para conocer el mal.¹⁹⁹

Pese a la relevancia que asume el primero, por ser aquel que da la vida eterna al que mora en el Paraíso, el protagonismo, como veremos, lo adquiere el segundo, por ser éste la única prohibición divina, violada y no respetada por el hombre, que le traerá penosas repercusiones. Ante la atención que se le atribuye a cada uno de estos dos árboles Gaster apunta:

Se trata de un Árbol muy importante, pues es nada menos que el árbol de la vida, cuyos frutos confieren la inmortalidad a todos los que de él comen. Con todo, [...] éste árbol maravilloso no desempeña ningún papel. Los frutos penden de sus ramas y sólo hace falta cogerlos y, a diferencia del árbol del conocimiento, no está cercado por ninguna prohibición divina, si bien nadie piensa que valga la pena gustar aquel fruto delicioso

¹⁹⁸ Antonio de Torquemada, *op. cit.*, pp. 222-223

¹⁹⁹ John Milton, *op. cit.*, Libro IV, 215 y ss.

y vivir para siempre. Los ojos de los protagonistas sólo están pendientes del árbol del conocimiento y ni siquiera parecen darse cuenta de la existencia del árbol de la vida.²⁰⁰

Lo que nos interesa destacar a partir de estos datos, es que, desde el primer momento, y en todas las culturas en las que aparece la figura del paraíso, se hace referencia directa a un lugar de complacencia terrenal de los dioses, a la primeval mansión del hombre y al destino definitivo de los muertos bienaventurados. Siempre significa el estado original de felicidad al que, desde la concepción del presente como un valle de lágrimas, dirige su mirada y sus anhelos el hombre que aún confía en volver a alcanzarlo un día para siempre, para acabar con las continuas fricciones que encuentra en el mundo más cercano.

6.5. La conciencia de la pérdida

Más allá de los aspectos propios de cada uno de estos espacios mencionados, Paraíso terrenal, Isla de los Bienaventurados, etc., en lo que más nos interesa insistir es en que, como ya nos indicaban algunos de los autores tratados²⁰¹, detrás de toda tradición de inventar y fabular sobre otros mundos lejanos distintos del terrestre, existe un claro desencuentro e insatisfacción con el presente, tensión que permite la invención de dicha creación. Es esa incomodidad y rivalidad ante la realidad más inmediata la que genera la necesidad de creer en la posibilidad de existencia, en otro tiempo o en otro espacio, de algún tipo de relación más perfecta con el entorno. Y es esta misma la que proyecta, en la lejanía, las carencias de la existencia del individuo, sus esperanzas y sus anhelos, creando inmediatamente el espacio idealizado y, con él, el argumento, la justificación y focalización de las angustias de eso que estamos llamando *sentimiento de exilio*.

Ese concepto de naturaleza idealizada que presumíamos que se insinuaba por muchos de los autores aquí citados, desde los artistas contemporáneos que se acercaban al paisaje natural para alojar en este sus obras hasta el mismo Rousseau, que exaltaría y loaría abiertamente sus benignas condiciones, respondería a una adaptación,

²⁰⁰ Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p. 48.

²⁰¹ En este sentido, resulta especialmente representativa la posición de Nietzsche; ver capítulo 5.2.4, *Nietzsche y la cultura sofocante*, p. 124.

hasta cierto punto y en determinados casos libre de mitologías simbólicas, de estas ideas que definen *lo paradisiaco* y que acabamos de recorrer. Esa imagen de la madre naturaleza como el complaciente destino de felicidad que puede acoger en su seno a un hombre liberado ya de las ataduras de la cultura respondería a una visión actualizada por los distintos tamices personales, que repetiría muchos de los argumentos de aquella base cultural simbólica que más arriba hemos señalado.

Nos parece igualmente interesante darse cuenta de cómo la *beatificación de la naturaleza* conlleva necesariamente el descrédito o la crítica a aquello que el hombre ha aportado a este mundo. El planteamiento de la *degeneración de la raza* apunta en este mismo sentido. Si aceptamos que el mundo primero respondía a un orden perfecto y armónico en el que cada criatura, incluido el hombre, mantenía una relación adecuada y satisfactoria con el resto de elementos que lo conformaban, pudiéndolo llegar a considerar por sus cualidades excelsas como un *mundo ideal*, y somos conscientes, al mismo tiempo, de la ausencia de esa perfección en el mundo al que pertenecemos, el vector de culpabilidad apuntará inevitablemente hacia la obra del hombre. Tanto los agnósticos como los creyentes resolverían la situación en el mismo sentido.

Para los primeros, el hombre sería, inevitablemente, el único responsable de lo que suceda en el mundo. La inmanencia de su base ideológica anularía cualquier posibilidad de exteriorización causal. Para Adorno, Marcuse o el mismo Nietzsche la cultura sería entendida como la verdadera causa de las carencias y problemas que la vida imponía. En *El hombre rebelde* Camus refuerza dicha posición:

Desde el momento en que el hombre no cree ya en Dios, ni en la vida inmortal, se hace responsable de todo lo que vive, de todo lo que, nacido del dolor, está destinado a sufrir de la vida.²⁰²

Los segundos no podrían reconocer el mal como característica inmanente al proyecto del *creador*. «Si el mal es necesario a la creación divina, esta creación es inaceptable.»²⁰³ Si por coherencia éste, no podía relacionarse con el proyecto del mundo primigenio, su ratificada

²⁰² Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 86.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 70.

existencia no podía depender más que del comportamiento humano. La responsabilización de la cultura en autores como Wittgenstein, Heidegger o el mismo Rousseau respondería a esta actitud.

Más allá de las diferencias ideológicas entre unos y otros autores, podemos observar que existe tras ellas el mismo concepto de culpabilidad. Venga el mal de donde venga, de la desobediencia del hombre a los planes del creador o de la misma arquitectura intelectual proyectada por el sujeto pensante, ese sentimiento de culpabilidad no deja de tener presencia. El hombre, para unos y para otros es, en definitiva, el único responsable de los males del mundo y de su desgracia.

Del mismo modo que encontrábamos referencias simbólicas en nuestra base cultural a la idea de la *degeneración de la raza* o de la naturaleza perfecta implícita en distintos autores, podemos localizar importantes elementos simbólicos que centran sus intereses, y a los que se les ha sacado buen rendimiento, en la transmisión de ese concepto de culpabilidad humana que reconocíamos detrás de las posiciones críticas de los autores vistos. Nos referimos al mito de Prometeo y a la expulsión del paraíso, dos justificaciones del mal en el mundo, que localizan el final de esos *mundos ideales* y que, por consiguiente, marcan el nacimiento de lo que podría ser el *sentimiento de exilio*.

6.5.1. Prometeo y el mito de Pandora

El final de la época ideal en la que «los hombres vivían como dioses con un corazón sin preocupaciones, sin trabajo y miseria»²⁰⁴, coincide con el comienzo del reinado de Zeus y con los litigios del Dios y el titán Prometeo. Éste y Pandora serán las dos figuras simbólicas de la mitología clásica que determinarán el fin de dicho período idealizado y, como consecuencia, el principio de la naturaleza del mundo real conocido.²⁰⁵

²⁰⁴ Hesíodo, *op. cit.*, 110-115.

²⁰⁵ Aunque Prometeo ha sido valorado de distintos modos según las diferentes tradiciones, nosotros atenderemos a aquella que parte de la obra de Hesíodo, enfrentada al concepto de evolución de Esquilo. Si para este autor la civilización no habría partido de aquella *Edad de Oro* maravillosa que Hesíodo concebía y Prometeo ocupaba el lugar del bienhechor que auxiliaba a la pobre humanidad aún sabiendo que iba a ser castigado por Zeus, para Hesíodo, el titán, aún intentando sacar a la humanidad del salvajismo y la ignorancia en la

Prometeo y su hermano Epimeteo eran hijos del titán Jápeto y de las oceánides Asia o Clímene. En la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*, Prometeo aparece como el protector de la humanidad, aunque en su empresa no vaya a tener demasiado éxito.

En el mito de *El engaño de Mecone*²⁰⁶ se sitúa el inicio de los problemas que traerán todas las desgracias a la humanidad: se había acordado que los hombres hicieran sacrificios a los dioses y compartieran la carne de las víctimas. Prometeo convenció a los hombres para que hicieran dos partes: una sólo con los huesos y partes peores, recubierta de grasa y piel, muy bien presentada; la otra, con la carne, pero con aspecto más descuidado. Llamado Zeus a elegir, fingió caer en la trampa y tomó la mejor presentada. Enfurecido con los hombres por su deslealtad, los castiga, arrebatándoles el fuego que necesitaban para la preparación de dichos alimentos:

De este modo se expresó lleno de irritación Zeus, sabedor de inmortales designios, y desde ese momento acordándose en cada instante del engaño, no otorgaba a los fresnos la fuerza del incansable fuego [para los mortales que habitan sobre la tierra].²⁰⁷

Pero Prometeo, con su debilidad y afán de proteger a los hombres, se lo devolvió utilizando todo su ingenio: fue inmediatamente a ver a Atenea y le pidió que lo dejara entrar secretamente en el Olimpo, cosa que ella le concedió. Una vez allí, encendió una antorcha en el carro del Sol y luego arrancó de éste un fragmento de carbón vegetal incandescente que metió en el hueco formado por la médula de una caña. Apagando la antorcha, salió a hurtadillas y entregó el fuego a la humanidad, impidiendo así que el dios se diera cuenta.²⁰⁸

Ofendido Zeus de nuevo por este acto de Prometeo, decide castigar definitivamente con una refinada venganza, a Prometeo por su osadía y a los hombres por su ambición:

que se encontraba, iba a provocar el empeoramiento de las condiciones de vida del hombre.

²⁰⁶ Descrito en Hesíodo, *Teogonía*, 535-545.

²⁰⁷ *Ibíd.*, 560-565.

²⁰⁸ «Pero de él se burló el noble hijo de Jápeto robando en una caña hueca la luz del incansable fuego que desde lejos se ve», Hesíodo, *op. cit.*, 565-570. En otras tradiciones tomó semillas de fuego de la rueda del Sol, llevándolas ocultas, de nuevo, en una rama seca, o bien lo sustrajo de la fragua de Hefesto, dios del fuego.

Japetónida, conocedor de los designios sobre todas las cosas, te regocijas tras robarme el fuego y engañar mi mente, gran pena habrá para ti mismo y para los hombres venideros. A éstos, en lugar del fuego, les daré un mal con el que todos se regocijen en su corazón acariciando con cariño su propia desgracia.²⁰⁹

Y ese regalo envenenado fue Pandora.

Hefesto, el orfebre y artífice divino, la formó de barro, le dio voz y características humanas, pero le añadió la belleza de una diosa. Los restantes dioses le otorgaron los más variados dones: Atenea la vistió, Afrodita le dio gracia y encanto, las Gracias y Pito la enjoyaron, las Horas la coronaron con flores y, finalmente, Hermes la instruyó en todo tipo de seducciones y engaños, resultando una mujer tan tonta, malévola y perezosa, como bella y atractiva, por eso fue llamada Pandora, palabra griega compuesta que significa *la que tiene todos los dones*. También le dieron una tinaja con la indicación de que no la abriera.

A continuación fue enviada como regalo a Epimeteo²¹⁰, al que su hermano Prometeo le había advertido que no aceptara nada que viniera de Zeus, pero Epimeteo, sin pensarlo, aceptó y tomó como esposa a Pandora:²¹¹

(...) al sutil Prometeo, rico en recursos, y al torpe Epimeteo, que fue desde el principio un mal para los laboriosos hombres, pues por primera vez aceptó una doncella modelada por Zeus.²¹²

Ya en casa de Epimeteo, Pandora un día destapa la tinaja y, de ella se escapan, diseminándose por el mundo, y sin que se pudiera evitar, todos los males: la Vejez, la Fatiga, la Enfermedad, la Locura, el Vicio y la Pasión. Era el contenido que había preparado el vengativo Zeus en esa tinaja funesta. Sólo la esperanza quedó en el fondo de la

²⁰⁹ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 58 y ss.

²¹⁰ Nombre que significa «el que reflexiona tarde», frente al de su hermano Prometeo que se traduce por «el que prevé».

²¹¹ En algunas interpretaciones, como en las *Églogas* de Virgilio, Epimeteo rechaza en un primer momento el regalo de Zeus, tal y como le había indicado Prometeo, pero más tarde no tiene otra posibilidad que casarse con Pandora al verse alarmado por la suerte de su hermano, atado desnudo a una columna en las montañas del Cáucaso, donde un buitro voraz le desgarró el hígado durante todo el día un año tras otro.

²¹² Hesíodo, *Teogonía*, 510-515.

misma. Así pues, con el gesto de desobediencia de Pandora entraron todos los males al mundo.

En realidad, los esfuerzos de Prometeo que describe Hesíodo sólo provocaron un empeoramiento de la situación de los hombres: Después de que el titán ideara y llevara a la práctica el *engaño de Mecone*, Zeus privó a los hombres del fuego. Cuando Prometeo vuelve a intentar ayudar de nuevo, restituyendo el fuego a la humanidad, consigue que el dios, en su segundo enfado, envíe a Pandora y con ella a todos los males, de los que antes los mortales estaban exentos:

Antes vivían sobre la tierra las tribus de los hombres sin males, sin arduo trabajo y sin dolorosas enfermedades que dieron destrucción a los hombres [que al punto en la maldad los mortales envejecen]. Pero la mujer, quitando con las manos la gran tapa de la jarra, los esparció y ocasionó penosas preocupaciones a los hombres.²¹³

En Hesíodo, el mito de Prometeo y Pandora tiene como principal función explicar el origen y el modo del advenimiento de los males al mundo. O, dicho de otro modo, presenta la forma en que el mundo dejó de ser *la idílica morada*, diseñada y regalada por los dioses para el disfrute de los mortales, y se convierte en un espacio de castigo y venganza. Y esa transformación es la que a nosotros nos interesa, es la que estábamos buscando.

El instante en que Pandora abre la vasija que no debería haber tocado nunca es el límite que aleja para siempre al hombre de la armonía y perfección que los dioses le habían concedido. Ese gesto lo precipita en una época de conflictos, dolor y enfermedad:

Y otras infinitas penalidades estaban revoloteando sobre los hombres, pues llena de males estaba la tierra y lleno el mar; las enfermedades, unas de día, otras de noche, a su capricho van y vienen llevando males para los mortales en silencio, pues el providente Zeus les quitó la voz; de esta manera ni siquiera es posible esquivar la voluntad de Zeus.²¹⁴

Una nueva realidad que el hombre sufrirá para siempre, más aún cuando toma conciencia de que su obligado *exilio* lo sufre por su

²¹³ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 90 y ss.

²¹⁴ *Ibíd.*, 100 y ss.

desmesurada ambición. El *sentimiento de culpabilidad* generará un doble desasosiego. Por una parte al sentir la nostalgia de una gran pérdida, quizá irrecuperable, y, por otra, al darse cuenta que todo se hubiera podido mantener como ahora, lo añoraba.

También va a ser una mujer la que acabe con la armonía del Paraíso cristiano y precipite al hombre en el mundo del dolor y los esfuerzos.²¹⁵

6.5.2. Eva y la expulsión del Paraíso

En el *Génesis* de la *Biblia* se narra cómo la mujer viola, incitada por las sugerencias de la serpiente²¹⁶, la única prohibición que Dios había impuesto. El fruto del *Árbol del bien y del mal* debía de haber sido respetado, pero la desobediente Eva, comiendo e incitando a su compañero para que probara semejante manjar, desatendió los deseos del creador:

Pero la serpiente, la más astuta de cuantas bestias del campo hiciera Yahvé Dios, dijo a la mujer: «¿Conque os ha mandado Dios que no comáis de los árboles todos del Paraíso?» Y respondió la mujer a la serpiente: «Del fruto de los árboles del Paraíso comemos, pero del fruto del que está en medio del Paraíso nos ha dicho Dios: *No comáis de él, ni lo toquéis siquiera, no vayáis a morir*». Y dijo la serpiente a la mujer: «No, no moriréis; es que sabe Dios que el día que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal». Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar con él la sabiduría,

²¹⁵ Respecto al tema de la mujer y el origen del mal en el mundo, es interesante la figura de Lilith: diablesa de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica. En un *Midras*, en el *Talmud*, figura como la primera compañera de Adán, formada a partir de la inmundicia y sedimento, que no fue capaz de darle la paz por negarse a perder su igualdad. Será la responsable, al igual que Pandora, de todas las desventuras de la humanidad. Los rabinos la adoptan ante la necesidad de contar con otra figura femenina a quien culpabilizar del mal que afligía a la humanidad desde su creación. Con ella, la imagen de Eva, ejemplo de las jóvenes hebreas casaderas, se podía presentar como una figura más respetable. Para más información ver en Erika Bornay, «Las hijas de Lilith».

²¹⁶ Para el autor bíblico la serpiente es ciertamente siniestra así como astuta, y con ello se hace eco de una tradición muy popular que cuenta con abundantes testimonios. Los árabes, por ejemplo, sostienen la idea de que todas las serpientes son demonios en potencia, y Mahoma enseñó a sus seguidores a que mataran las serpientes tan pronto como las vieran. Para conocer otras tradiciones que han utilizado la misma figura simbólica ver en Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p.51.

y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió.²¹⁷

Así se desata la crisis interna del Paraíso, en la que Dios, ofendido por el comportamiento humano, expulsa definitivamente de éste a aquellos que habían sido sus únicos moradores. Al hombre le dijo:

Por haber escuchado a tu mujer, comiendo del árbol del que te prohibí comer, diciéndote no comas de él: Por ti será maldita la tierra; con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida; te dará espinas y abrojos. Y comerás de las hierbas del campo, con el sudor de tu rostro comerás el pan. Hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado; ya que polvo eres y al polvo volverás.²¹⁸

He ahí al hombre hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal: que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida, y comiendo de él, viva para siempre. Y le arrojó Yahvé Dios del jardín de Edén, a labrar la tierra de la que había sido tomado. Expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino del árbol de la vida.²¹⁹

El núcleo de la acción se desarrolla en torno a la presencia central en el jardín del *Árbol del bien y del mal*. Desde un punto de vista simbólico, la finalidad de los árboles en general era comunicar a los moradores divinos del paraíso aquellas cualidades de incorruptibilidad y de sabiduría especial de la que estaban dotados. En el Olimpo, por ejemplo, los dioses se alimentaban del néctar y la ambrosía, frutos que les proporcionaban la incorruptibilidad, el conocimiento especial y hasta la omnisciencia.²²⁰

En el caso que estamos tratando, el *Árbol del bien y del mal* no representa, como muchas otras veces se ha defendido, ni a una rama del conocimiento (por ejemplo, la conciencia sexual), ni a la distinción

²¹⁷ Génesis, 3, 1-6.

²¹⁸ *Ibid.*, 3, 17-19.

²¹⁹ *Ibid.*, 3, 22-23.

²²⁰ Aristóteles, en su *Metafísica* (Libro III, 4, 10), invocando la autoridad de Hesíodo, define a los mortales como quienes no participan del néctar ni la ambrosía, y a esta última se le llama algunas veces en la literatura griega con el nombre concreto de *athanasia*, o sea, «inmortalidad». Ver en Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p. 43.

entre el bien y el mal. Se trata, una vez más, del elemento que proporciona al que lo posee las características de los dioses. Así, la prohibición de dicho fruto²²¹ puede interpretarse como la respuesta de un dios celoso de sus propias prerrogativas y alerta ante cualquier posible usurpación debida a la ambición del hombre, quien, una vez que ha comido del fruto prohibido, se puede convertir también en inmortal al disfrutar de los manjares del otro árbol. Para evitar dicha posibilidad no hay más opción que la expulsión para siempre del jardín, y la custodia del preciado alimento.

El punto clave de todo el relato de la caída parece ser un intento de explicar la mortalidad del hombre, de dejar claramente planteado cómo llegó el dolor y la muerte al mundo. Es cierto que no se dice que el hombre haya sido creado inmortal y que perdió su inmortalidad por desobediencia, pero tampoco se dice que haya sido creado mortal. Más bien se nos da a entender que se le ofreció la posibilidad tanto de la inmortalidad como de la mortalidad y que se quedó con aquello que él mismo quiso elegir, ya que el *Árbol de la vida* estaba a su alcance, no le estaba prohibido su fruto, tan sólo tenía que alargar su mano, cogerlo y comer de él para poder vivir siempre. Gaster lanza la siguiente hipótesis:

En el relato original existían dos árboles, uno de la vida y otro de la muerte; que se dejaba elegir al hombre en libertad o bien para comer de uno y vivir para siempre, o bien del otro y morir. Y que Dios, por su buena disposición para con su creatura, aconsejó al hombre que comiera del árbol de la vida y le previno para que no comiera del árbol de la muerte. Y que el hombre, engañado por la serpiente, comió del árbol prohibido y se vio así privado de la inmortalidad que su benévolo creador le tenía preparada.²²²

²²¹ La utilización de la figura de la fruta prohibida como elemento que acarreo la muerte al mundo y todas nuestras penas aparece también en otras tradiciones y leyendas. Así los Efe de África afirman que Dios dejó el encargo al primer ser humano, Ba-atsi (al que amasó de arcilla, revistió de piel e infundió luego la sangre), de que sus hijos podrían comer libremente de todos los árboles del bosque excepto del árbol *Tahu*. Pero un día, una mujer embarazada –de nuevo va a ser la mujer la causante de los males– se vio asaltada por el irresistible deseo de gustar el fruto prohibido y, a su vez, intentó persuadir a su marido para que hiciera lo mismo. Él se resistió en un principio pero al final consintió. La luna informó a Dios de lo que habían hecho y por eso Dios envió la muerte a los hombres. Ver Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p. 47.

²²² Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, p. 49.

6.6. La responsabilidad del *exilio*

Tanto el ejemplo de la mitología griega como el del texto bíblico dejan definitivamente claro cuál ha sido la causa del final de esa época amable en la que el hombre disfrutaba de *un mundo feliz*. Pandora y Eva propician y permiten la entrada del dolor y los males al mundo. Son las dos creaciones simbólicas que consiguen hacer creíble la existencia anterior de esa vida ansiada, de esa época del ser humano en la que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en la que había alcanzado a la vez, en una vida paradisiaca, el ideal de la humanidad.

Pero Pandora y Eva, sin la complicidad de los hombres, no hubieran podido, por sí solas, transgredir las normas establecidas, y el mundo hubiera continuado abrazado a los planes de sus constructores divinos.

Si Epimeteo no hubiese aceptado el regalo de Zeus, tal y como le indicó el gran Prometeo, Pandora no hubiera podido cumplir la función para la que fue creada. Aún más, si los hombres hubieran hecho caso omiso a los planes del japedónida, Zeus habría mantenido las relaciones amistosas con sus criaturas mortales. No fueron Prometeo ni Pandora los últimos responsables de la llegada al mundo del malestar y el dolor. Fue la tentación y ambición de los hombres por llegar a dominar la voluntad divina la que cambió la naturaleza de su existencia, y la que, como consecuencia, le hizo perder todos los privilegios que le habían sido concedidos.

Del mismo modo sucede con los moradores del Paraíso cristiano. Si hubieran aceptado la vida que el creador había diseñado para ellos, la existencia de la humanidad desconocería el dolor y la muerte. La violación del único límite impuesto en el *Edén*, iniciada por Eva y confirmada por Adán, provoca, por su desobediencia, el castigo del creador. De nuevo, la ambición por poseer, tal y como indicó la serpiente, las capacidades divinas, hace perder esa situación ideal que hemos imaginado que existía, dando lugar con su ausencia, a la vida en otro mundo, mundo en el que el hombre ya no encontrará más la paz, y en el que se sentirá para siempre inadaptado, o como hemos dicho a lo largo del trabajo, inundado por ese *sentimiento de exilio*.

Lo que se detecta ante las causas de la pérdida de esos mundos armónicos es una voluntad de situar el inicio de la problemática en manos humanas. Si este mundo no proporciona al hombre aquello que

necesita, si su existencia está cargada de desencuentros y situaciones desagradables, no es un problema del diseño y planificación de sus creadores. Los dioses supieron bien crear un mundo adaptado a las necesidades humanas. No podemos buscar la responsabilidad en ellos. El mundo, antes de las decisiones autónomas tomadas por los mortales, funcionaba tal y como había sido concebido. Lo que se nos está intentando decir es que los culpables de la degeneración no se pueden buscar en los cielos; es más que evidente que sólo hay un responsable de todo el desequilibrio, y éste es, sin lugar a dudas, el hombre:

[...] lo pervertirá
Porque el hombre escuchará sus falsas
Lisonjas y violará fácilmente
El único mandato, la promesa
Única de su obediencia; así caerá
Él, seguido de su desleal descendencia
¿De quién será la culpa sino suya?²²³

La idea en la que se basan las dos explicaciones de los males de la humanidad es la de la total responsabilidad del hombre en la configuración del mundo que le rodea. Un sentimiento de culpabilidad relacionado directamente con aquella ambición de mejora de sus límites y sus fronteras que, por intentar ampliarlas, está sufriendo un largo castigo²²⁴. Límites que nos remiten a la conciencia individual, a ese sentimiento mismo del yo angustiado que reconoce las debilidades de su existencia, y que no puede más que asumir su directa responsabilidad de la pérdida ocasionada, para acabar sintiéndose un ser culpable, indigente y hueco, desheredado y *exiliado* de su auténtico mundo.

A consecuencia de la importante pérdida de condiciones físicas de vida, aparecerá una honda conciencia de fisura y confrontación entre el *yo* y su *creador* que determinará ese sentimiento de culpabilidad, un malestar que permitirá que emane el principal elemento de la inadaptación: la contradicción penosa e insoluble entre *hombre* y *dios*. Mediante un sacrilegio, el hombre conquistó, aunque no

²²³ John Milton, *Paraíso perdido*, libro III, 85-95.

²²⁴ Encontramos una total sintonía entre el modo de entender el mal en estos dos ejemplos simbólicos y la concepción de la cultura como elemento que ha separado al hombre de su naturaleza; véanse las cuestiones a las que en este trabajo se hace referencia con respecto a autores como Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein, etc.

le perteneciera, aquello que deseaba, y por ello precisamente debe aceptar sus consecuencias: el diluvio de sufrimientos y dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano. En ambos ejemplos, mitología y texto bíblico, se considera como origen del mal la curiosidad, el engaño y la facilidad para dejarse seducir.²²⁵

Para poder justificar la existencia del error y el mal en el mundo sin implicar al espacio del cielo, la literatura tuvo que añadir a toda esta situación el concepto de libertad. Era totalmente necesario atribuir al hombre el concepto de *voluntad libre*. La existencia de la voluntad libre es la que permitía hacer responsable directo a la humanidad de los destinos del mundo. Buscando la responsabilidad de los gestos supuestamente consumados encontraríamos verdaderamente a los culpables²²⁶, y la vía del obligado arrepentimiento, del castigo y del pecado quedarían totalmente a disposición de quien las necesitara:

A los seres humanos se los imaginó libres para que pudieran ser juzgados y castigados, para que pudieran ser culpables.²²⁷

Creado ya un hombre libre se habrían resuelto las implicaciones divinas con las problemáticas del mundo. La única responsabilidad caía ahora en la decisión del hombre y, por tanto, las consecuencias de sus acciones personales remitían a su misma decisión. La carga del *exilio* caía en la misma naturaleza humana, a la que, por su propia implicación con el mal, no le quedaba más que un refugio de

²²⁵ La valoración negativa de la curiosidad y ambición humana que aquí se transmite no está nada lejos de la invitación que Rousseau en la página 89 de su texto titulado *Emilio* nos brinda: «Permanece en el lugar que la naturaleza te asigna en la cadena de los seres y nadie te podrá hacer salir; (...) no agotes las fuerzas que el cielo te ha otorgado para extender o prolongar tu existencia, sino solamente para conservarla como a él le plazca y en tanto que le plazca».

²²⁶ Con respecto al sentimiento de culpa, consultar Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, p. 163: «No puede negarse que esta ética reconoce su origen en la conciencia de la culpa debida a la reprimida hostilidad contra Dios. Tiene el carácter de no estar ni poder llegar a ser concluida, que es propio de las reacciones de las neurosis obsesivas; se adivina también que corresponde a los secretos fines del castigo. [...] La conciencia de culpa existente en aquella época, [...] se había extendido a todos los pueblos mediterráneos, como un malestar vago, como un anuncio de desgracia, cuyo fundamento jamás llegó a denunciarse.»

²²⁷ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 74.

resignación necesaria para vivir en un mundo de suspiros y melancolías:

Y lo que espoleó nuestra iniciativa
Vino a fraguar nuestro derrumbamiento.²²⁸

Más allá de la distinta focalización que se le pueda dar al nudo significativo de estos mitos, es indudable reconocer que sus formas simbólicas, nacidas de una profunda necesidad vital, respondían a una verdadera voluntad de explicación de un mundo que situaba a su morador más consciente ante la mayor de las incertidumbres, sospechas e intuiciones. El carácter inasible del entorno, a la vez que su impalpable tangibilidad, sería la condición que provocaría esa continua maniobra de intentos de explicación que ha conformado la línea de pensamiento de Occidente. Ante la incapacidad de dominio de un *mundo real* que se escapaba del control de sus posibilidades surgiría la necesidad del *yo* de proyectarse en otros mundos de los que poder sentirse poseedor y dueño. Desde las posiciones más vitales y poéticas hasta las teorizaciones más sofisticadas, las vías de conocimiento occidental asumirían la presencia de estos mundos que denotaban la confrontación entre el *yo* y *lo otro*, entre el *sujeto* y el *entorno*.

A partir de las propuestas personales que hemos visto inscritas en distintas situaciones históricas podemos pensar que los diferentes acercamientos que ha tomado ese afán de reconstruir un mundo lejano y extraño no son sino reelaboraciones de ese germen de vacilaciones, dudas y desasosiegos que el hombre, desde el inicio de los tiempos, se planteó ante lo ignoto. La búsqueda de geografías propias y la proyección hacia lugares y mundos desconocidos hablarían de ese estímulo que intentaba buscar una posible explicación y, por lo tanto, relación del individuo con su entorno. Sin embargo, nos parece ahora difícil aceptar la afirmación de una existencia firme de tal identificación. La búsqueda en Occidente no habría conseguido reconciliar definitivamente al hombre con su realidad sino mediante el rechazo del *mundo visible*, a través de una enajenación narcótica que,

²²⁸ John Milton, *op. cit.*, libro I, 640-645.

expresada desde distintas terminologías, se relacionaría con *el vivir con Dios*.²²⁹

Si esto lo pudiéramos aceptar, si realmente lográramos identificar la ausencia de dicha reconciliación, estaríamos aceptando en este mismo momento que el tan buscado *sentimiento de exilio* habría tenido una larga historia y existencia, que iría mucho más allá de aquel espacio de la modernidad en el que, en principio, lo habíamos identificado. Es más, podríamos incluso seguir indagando sobre la influencia que tal *sentimiento* habría tenido con respecto a la evolución de nuestra misma cultura. Desde nuestro punto de vista, lo que nos parece mucho más relevante, al margen de confirmar su presencia, es entender que su influjo ha realmente condicionado y estimulado la configuración de nuestro mundo tal y como lo conocemos. Si a nivel personal el *exilio* le ha dado al individuo volumen y fortaleza para seguir aceptando, con esperanza y resignación, sus miserias y dificultades, a nivel social ha permitido, dada su inevitable relación con el *mundo ideal*, ensanchar este universo, tantas veces reducido y agobiante. Teniendo en cuenta lo dicho y en este punto de nuestro trabajo, estaríamos dispuestos a afirmar que sin la conciencia del *sentimiento de exilio* el mundo hubiera sido más plano y reducido, la riqueza conceptual y visual de Occidente más limitada, y hasta el espacio físico carente del reflejo especular de esos mundos imaginados, menos accesible y satisfactorio.

²²⁹ En este capítulo y en el anterior ya hemos hecho referencia a este tema. Para más información, consultar las páginas dedicadas a Heidegger, Wittgenstein y Rousseau.

PUNTO Y APARTE

¿EL ABANDONO DEL *EXILIO*?

7.1. Las discrepancias con lo moderno

Desde 1945 la arquitectura modernista se vio despojada de su visión social y devino, cada vez más, en una arquitectura del poder y la representación. Más que erigirse como presagios y promesas de la vida nueva, los proyectos modernistas de construcción de viviendas se convirtieron en símbolos de la alineación y deshumanización, destino que compartían con las líneas de montaje, ese otro gran agente de lo nuevo que leninistas y fordistas saludaron en los años veinte con el mismo desbordante entusiasmo.²³⁰

El 15 de julio de 1972, a las 15:32 horas, varias manzanas de la Pruitt-Igoe Housing de San Louis realizadas por Minoru Yamasaki son dinamitadas y retransmitidas en el noticiario nocturno. Charles Jencks, uno de los historiadores de la agonía del movimiento moderno y defensor de la arquitectura posmoderna, fijaría en ese instante la muerte simbólica de la arquitectura moderna. La «moderna máquina para vivir», definida así por Le Corbusier desde la euforia tecnológica de los años veinte, se había vuelto inhabitable y aquellos presupuestos

²³⁰ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 320.

que la sustentaban totalmente obsoletos. La utopía modernista de la Bauhaus, defendida por Mies van der Rohe, Gropius y Le Corbusier respondía a un esfuerzo por reconstruir una nueva Europa sobre aquella arrasada por la gran guerra y la revolución rusa, desde un nuevo iluminismo que propusiera un diseño racional para una sociedad racional. Esa innegociable negación del pasado que, como ya hemos visto, habría definido cualquier propuesta que pretendiera ser moderna, continuaría siendo el componente de reafirmación que exigía la estandarización y la racionalización de sus propuestas. Nadie podría haber imaginado en aquel momento hasta donde iba a llegar el naufragio de tales utopías, no sólo a nivel interno, sino, y lo que es más importante, en sus implicaciones políticas e históricas.

Si en la primera parte rastreábamos a través de una serie de creadores y pensadores que habían operado en el contexto de la modernidad, para poder identificar la postura del individuo que consistía en la expresión de una pérdida irrecuperable y un desarraigo íntimo que habíamos denominado *sentimiento de exilio*, ahora, en este otro contexto que parecía confirmar la ya anunciada muerte de la época que había propiciado y hasta exigido dicho *sentimiento*, nos debíamos cuestionar la permanencia o desaparición de aquel síntoma que vertebraba desde el principio nuestra investigación. Vamos a seguir nuestro discurso reflexionando sobre la llamada posmodernidad con el fin de llegar a entender si aquel *sentimiento* que habíamos identificado como actitud intrínseca no sólo de la modernidad, sino de toda nuestra cultura grecolatina y judeocristiana, había desaparecido de mano de la supuesta muerte del proyecto moderno, o si por el contrario, éste seguía condicionando la relación que el hombre establecía con el mundo. Vamos a profundizar tanto en los cambios como en las continuidades que, relacionadas con nuestras preocupaciones, y definiendo esta otra etapa, nos van a permitir tomar el pulso para conocer el estado de salud en el que se encuentra nuestro buscado *sentimiento de exilio*.

En ningún otro espacio resulta tan evidente la ruptura con el modernismo como en el lenguaje arquitectónico. Nada podría estar más lejos de los muros funcionalistas de vidrio y acero de Mies van der Rohe que esa compleja arquitectura norteamericana que se atreve a utilizar recursos tradicionales, abandonados por la estricta militancia vanguardista, para citar de forma ligera y azarosa a la historia. Es el caso de Philip Johnson o Michael Graves.



25. Michael Graves, *Humana Building*, Louisville, Kentucky.

Los edificios construidos por estos arquitectos se nutren de cualquier repertorio formal posible, órdenes de la arquitectura clásica, elementos constructivos barrocos, neoclásicos y hasta soluciones formales de la misma modernidad conviven rompiendo la interna ortodoxia arquitectónica y proponiendo una solución formal que, contextualizada en el seno de la arquitectura que la veía nacer, se llegaría a leer como un atrevimiento incoherente sin ningún sentido:

(...) muestra ese momento marcado no por un renacimiento del estilo, sino por su implosión en pastiche; no por un retorno del sentido histórico, sino por su erosión; y no por un renacer del artista/arquitecto como «auteur» sino por la muerte del autor –como origen y centro del significado. Tal es el presente posmoderno de la retrospección histérica e histórica en la que la historia se fragmenta y el sujeto se dispersa en sus propias representaciones.²³¹

Una creciente nostalgia por el pasado parecía atravesar la cultura de los setenta y los ochenta, y estos gestos que comenzaban a aparecer también en las demás artes, en el cine y en la literatura, lanzarían la mirada hacia esas distantes formas del pasado a las que la modernidad había limitado su acceso. La nostalgia por lo pretérito, la búsqueda de las tradiciones aprovechables y la creciente fascinación por las culturas primitivas y premodernas incitaría a ese eclecticismo que se reafirmaba para denunciar la decadencia de la creatividad en el capitalismo tardío.

El término posmodernismo se utilizaría por primera vez en el contexto de la crítica literaria en los años cincuenta. Irving Howe y Harry Levin se sirvieron de él para lamentar la mediocridad creativa de los estertores del modernismo y para definir aquello que volvía su mirada hacia lo que consideraban un pasado más rico. Sin embargo, sería en los años setenta cuando el término ganaría una presencia más amplia en el mundo de la cultura, primero en la arquitectura y luego en la danza, la pintura, el teatro, el cine y la música. Si bien la ruptura que representaba con lo moderno se mostraba de forma evidente en las artes plásticas, resultaba mucho más difícil su justificación en el plano de la literatura. Sería a principios de los ochenta cuando el dilema modernismo/posmodernismo se habría convertido, tanto en la

²³¹ Hal Foster, *Polémicas (post) modernas*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p. 255.

totalidad de las artes como en la teoría social, en uno de los terrenos más disputados de la vida intelectual de Occidente.

7.2. El posmodernismo incipiente

Andreas Huyssen, en el texto titulado *En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70*, identifica cuatro características que definirían la primera fase del posmodernismo de los años sesenta y que lo separarían de otras actitudes contemporáneas arraigadas aún en el proyecto moderno:

1. Un deseo de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional que hizo posible que se releyeran y asumieran en la memoria colectiva los primeros movimientos de vanguardia, especialmente el dadá y el surrealismo²³². No es casualidad que se presentara a Marcel Duchamp como el padrino de esta generación. Los movimientos pro-derechos civiles, las revueltas en los campus universitarios, el movimiento pacifista, la contracultura, etc., obedecerían a esa necesidad de cambio.

2. Un nuevo ataque iconoclasta con claros antecedentes en los mismos movimientos de vanguardia dirigiría sus energías contra la institucionalización del arte elevado en su condición hegemónica. Si el arte de los cincuenta se había institucionalizado mediante la cultura del museo, las salas de conciertos y exposiciones, para acabar entrando a la Casa Blanca, mediante los *happenings*, el pop, el arte psicodélico, el rock ácido, el teatro alternativo, etc., intentaría recuperar el naciente posmodernismo aquella parte subversiva y resistente que habría definido a las vanguardias. No es necesario incidir en la rápida absorción del pop por una industria cultural mucho más sofisticada que aquella con la que se había enfrentado la vanguardia europea. A pesar de su captura a través de la mercantilización, la vanguardia pop mantuvo cierto activismo en el seno del movimiento de los sesenta.

3. Una destacada atención hacia las nuevas tecnologías caracterizaría a los creadores que operaban en este contexto. Lo que el

²³² Nos recuerda Habermas en su *Modernidad versus posmodernidad* que Octavio Paz a mediados de los sesenta notaría que la vanguardia de 1967 repetía los actos y ademanes de las de 1917. Cfr. Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p. 90.

cine y la fotografía habían sido para Vertov, Brecht, o Benjamin²³³, serían en los sesenta la televisión, el video y el ordenador para aquellos artistas y teóricos que mostraban una identificación con *lo posmoderno*.

4. Una atracción y entusiasmo ante la cultura popular. Si hasta ese momento la teoría artística se había encargado de diferenciar la alta de la baja cultura, sería ahora cuando se reivindicara, desde bases intelectuales y de forma vigorosa, la validez de dicha cultura en cuanto desafío abierto ante el agotamiento del arte elevado. Esta tendencia populista se vería encarnada a través del rock, la música folk y la literatura popular. La contracultura no sería más que el hecho visible que nacía de estas posiciones críticas. El prefijo *post* ofrecía un efecto estimulante y esperanzador: lo posmoderno celebraba la posibilidad de lo post-blanco, lo post-masculino, lo post-puritano.

Las cuatro características del posmodernismo de los sesenta que Huyssen destaca nos recuerdan a buena parte de las propuestas del vanguardismo europeo. Tanto sus intenciones como sus argumentos tendrían claros referentes históricos. Aunque la situación política de Estados Unidos no era comparable a la del Berlín o Moscú de los años veinte, el deseo de reflexión experimental que se enfrentara al arte establecido no estaba tan agotado culturalmente en el nuevo continente como en la Europa de la misma época:

De la misma manera que todas las vanguardias (...), los años sesenta combatieron la tradición, y esta revuelta tuvo lugar en un momento de confusión política y social. Las perspectivas de abundancia ilimitada, la estabilidad política y las nuevas fronteras tecnológicas de la era Kennedy se derrumbaron rápidamente y la conflictividad social surgió con fuerza en los movimientos pro-derechos civiles, en los disturbios urbanos y en el movimiento antibélico. Es desde luego más que una simple coincidencia el hecho de que la cultura de la protesta del periodo adoptara la etiqueta de «contracultura» proyectando así la imagen de una nueva vanguardia que señalaba el camino hacia un tipo de sociedad alternativa.²³⁴

²³³ Al respecto ya hicimos referencia en el apartado 5.2.1.1., *Benjamin y el arte liberador de la decadente experiencia*, p. 110.

²³⁴ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 283.

Si desde una perspectiva histórica el fenómeno podía entenderse más como el final de la vanguardia histórica que como una actitud que podía rastrear nuevos territorios, desde su contexto geográfico, social y político representaría una condición que, cuanto menos, movilizaba su presente. «Mi idea es que el posmodernismo norteamericano de los sesenta fue ambas cosas. Una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo internacional.»²³⁵

Lo cierto es que, aunque con el tiempo se haya podido definir con más claridad lo que significó esa etapa, la incipiente posmodernidad se caracterizaría por una ambigüedad, eclecticismo y confusión que llegaría a afectar a los supuestamente sólidos pilares de la cultura moderna. Aquellas características relacionadas con la discontinuidad, el descentramiento, la indeterminación, etc., que habían sido denostadas por sus detractores, se convertirían, una vez recontextualizadas, en el nuevo marco desde el que los activistas veían la posibilidad de superar el ya obsoleto proyecto moderno.

Lo que desde la práctica artística se estaba conformando de forma incipiente permitiría la aparición del pensamiento débil de Gianni Vattimo, de la *cultura del excremento* de Baudrillard, del *espacio negativo* de Rosalind Krauss, o de *la pura implosión* de Lyotard, posicionamientos teóricos que intentarían entender esa actitud del último tercio de siglo, esa forma de pensar que, pretendiendo desplazar cualquier afirmación de autoridad epistemológica, no podía operar más que en términos de paradoja.

Desde argumentos propios, cada autor identificaba una serie de características que participaban de una misma actitud: un malestar ante la cultura hegemónica y una negación de la mitificación que la modernidad había creado en torno al arte. El creciente escepticismo ante el positivismo y el humanismo marcaban una separación con respecto a los autores adscritos al pensamiento moderno. Los textos teóricos de Derrida, Foucault o los arriba mencionados, al mismo tiempo que se separaban de las bases teóricas del concepto de modernidad, seguían los pasos anunciados ya por Nietzsche o Heidegger. El único espacio posible albergaba el debate, la cita, la traición y la reconciliación, pero excluía la unidad, la coherencia y la eficacia práctica, características de esa cultura de tintes ilustrados que aún mantenía su hegemonía en el ámbito cultural. Las normas se

²³⁵ *Ibid.*, p. 337.

rompían, los límites dejaban de existir y las definiciones fijas, dogmáticas y precisas se disolvían quedando el conocimiento inconcluso. Todo acababa siendo un «simulacro»²³⁶, una fantasía, una continua contradicción.

El pluralismo y la apertura que caracterizaba a la posmodernidad podían ser leídos, y así se haría, desde puntos de vista contradictorios. Si para unos dicha actitud parecía ofrecer una respuesta sincera, espontánea y libre a una situación obsoleta, para otros no sería más que una respuesta ambigua que, transmitiendo una idea de comprensión de todo, respondía simplemente a una ausencia de proyecto y significado. El problema se centraba así en diagnosticar si esa falta de significado era fruto de su propia incapacidad, o si, más allá de las cuestiones metodológicas, el problema se reducía a admitir que ese significado ni existía, ni se buscaba, ni se deseaba.

7.3. Otra semántica de los conceptos

Con el fin de clarificar las características que determinan y diferencian a la posmodernidad de la modernidad, M.^a Carmen África reflexiona sobre cuatro conceptos que, según esta autora, expresan, más allá de los distintos matices que las diferentes escuelas han atribuido y que más adelante veremos, dichas características:

En el concepto que se le atribuye al *yo* se marca de forma contundente dicha diferencia. Si el *yo* entendido por todos los autores modernos hasta ahora mencionados limitaba y se relacionaba con un cierto egocentrismo y narcisismo, en la posmodernidad el *yo* aparecía como algo fragmentario e incoherente:²³⁷

La obsesión por la unidad, el orden y la coherencia aíslan al yo del mundo, y le llevan a un narcisismo y elitismo cada vez mayores. (...) El posmoderno intenta no quedarse en el estadio narcisista de Stephen Dedalus; como Jake Donaghue, el protagonista de *Under the Net*, trata de responder a la vida al

²³⁶ Para profundizar sobre el tema, ver Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*.

²³⁷ Otros autores como Lipovetsky argumentarán que es el individuo de la posmodernidad el que se caracteriza por responder a un narcisismo hedonista. Para profundizar sobre el tema, consultar *La era del vacío*.

darse cuenta de que su egocentrismo sólo le lleva a un deterioro cada vez mayor de sus relaciones con los demás.²³⁸

El artista dejaba de entenderse, al menos en la teoría, como un ser importante para convertirse en un mero intermediario que transmitía hacia la colectividad su interpretación incompleta de los hechos. Su explicación, dejando de ser la única válida, daba paso a un abanico múltiple de lecturas procedentes de cada uno de los lectores. El autor, incapaz de entender su propio *yo* y su propia circunstancia, dejaba de ser un testigo preferente para no ser más que un sujeto que daba lugar a situaciones en la que tantas veces quedaba superado.²³⁹ Ahora las obras ya no podían hablar del yo del artista sino que eran el resultado de un conjunto de aquellos fragmentos inconexos y sin sentido que conformaban la existencia del autor. Este replanteamiento del artista condicionaría la actitud de los creadores hacia su público. En lugar de investigar la realidad y poner a su alcance los resultados finales obtenidos, el artista posmoderno pediría la participación del mismo público para hacerle descubrir, o simplemente darle la posibilidad de interpretar. El misterio oculto relacionado con la génesis del trabajo creativo se desvanecía con el fin de que el público participara de forma activa en la configuración del trabajo creativo. La exhibición ampliaba su espacio para incluir el proceso en su seno y así convertir al espectador en agente activo:

Con la referida muerte del autor (...) lo que está acaeciendo es un desplazamiento de la visión romántica del artista como soberano genio creador, responsable en última instancia del sentido de su obra. Esa visión está siendo reemplazada por el énfasis en el papel del lector o del espectador.²⁴⁰

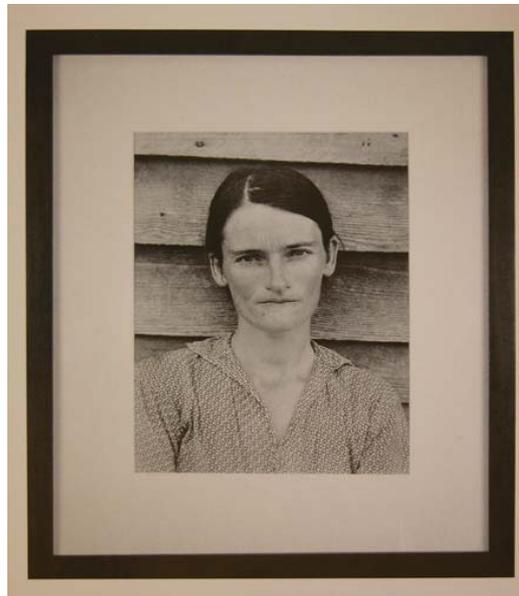
Si la originalidad, basada en el concepto de lo nuevo, había sido el criterio de valoración del artista moderno, en el contexto de la posmodernidad tal concepto sería cuestionado y abandonado para

²³⁸ M.^a Carmen África, *¿Qué es el posmodernismo?*, p. 41.

²³⁹ En el texto de la exposición titulada *Implsión. Una perspectiva posmoderna*, el comisario, Lars Nittve se refiere a esa desaparición de la figura del artista del siguiente modo: «En la jerga teórica, el resultado es que los críticos hablan ahora no sólo de la imposibilidad del sentido, y de la experiencia no mediatizada, sino también de la muerte del sujeto creativo, y por ende, de la del autor», cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 207.

²⁴⁰ Lars Nittve, *Una perspectiva posmoderna*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 207.

enfrentarlo al de copia y simulación, cuyo campo semántico se sentía más cercano a la realidad contemporánea.



26 – 27. Sherry Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp: 1)/After Walker Evans*.

Tal como hemos visto en la primera parte de este trabajo, el artista moderno, obsesionado por el concepto de originalidad, había centrado sus intereses en destacarse de la autoridad de sus precursores. Desde su repliegue interior atacaba contra toda su herencia cultural para imponer su propio criterio creativo. No faltan ejemplos que confirman dicha actitud: tanto los Manifiestos Futuristas²⁴¹, como el cuadrado negro de Malevich o los campos expansivos de Barnett Newman eran gestos que pretendían liberarse de la memoria y de aquella nostalgia que imponía la historia. Ya Baudelaire en *El pintor y la vida moderna* definía la modernidad en función del concepto de lo nuevo, los verdaderos pioneros eran aquellos que permitían al espectador celebrar su advenimiento, pero no vamos a insistir más en el rechazo que el modernismo planteaba hacia la sociedad burguesa que la tradición había creado; lo hemos tratado suficientemente más arriba.

²⁴¹ Consultar el apartado 3.4., *Las paradojas de lo nuevo*, p. 74.

El posmodernismo, sin embargo, iba a rechazar el concepto de novedad y originalidad para desarrollar otro, hasta ahora conflictivo: la copia. Estábamos en la era de la simulación y no había modo de aproximación a ninguna realidad si no era a través de la copia. Una serie de artistas, entre los que destacaba Sherry Levine, cuestionaban de modo radical el concepto de creador y con él el de originalidad. Las reproducciones de fotografías de autores famosos, presentadas como obra personal, cuestionaban y destruían el concepto de autoría para rechazar, como consecuencia, el valor atribuido a la novedad.

Si la modernidad había intentado anular de la memoria la presencia del pasado cultural por ser condición necesaria para la creación del proyecto moderno²⁴², el posmodernismo recuperaría su pasado, no para reconquistarlo de forma nostálgica, sino para parodiarlo y superarlo desde una posición ecléctica. El proyecto utópico heredado ya no era defendible: nadie podía ya creer en los beneficios humanos del progreso, y la fe en la imaginación y en el hombre habían dejado de tener sentido. Ya no era posible el contacto con lo real, cualquier modo de aproximación se materializaba a través del pastiche y la copia. La descreencia en el ego, tratada anteriormente, venía acompañada de la admisión del agotamiento de la imaginación. El arte se creaba ahora de forma paródica mediante la mezcla de estilos, a través de un *collage* que, a diferencia de aquellos modernistas, no se podía leer más que como sucesión de fragmentos inconexos, sin relación coherente, sin estructuras ni argumento explícito que lo justificase.

Mediante esta parodia se dejaba de tener la ilusión de cambiar el mundo pues nada existía más allá de esa *sucesión de simulacros*. Aquel sueño de profundidad, belleza y metafísica que había movilizó a tantos creadores modernos había dejado de tener sentido, ya sólo quedaban sus conceptos para ser parodiados. Baudrillard en *Cultura y simulacro* observaba que la simulación no correspondía a un territorio concreto de lo real sino que invadía su totalidad para transformarlo en lo *hiper-real*²⁴³: «La simulación no corresponde a un territorio, a una

²⁴² Véanse en el capítulo 4, *La inquietante extrañeza*, ejemplos que, ubicados en el seno de la modernidad, ya intentaban recuperar el valor de la historia, tan denostado por las corrientes más ortodoxas del proyecto moderno.

²⁴³ Más adelante veremos cómo Lacan define las influencias que ejerce sobre el individuo este sentido de la hiper-realidad.



28. Juan Muñoz, *La tierra devastada*.

referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiper-real.»²⁴⁴ La verdad, la referencia, la causa objetiva dejaban definitivamente de existir para quedar todo el sistema convertido en un gigantesco *simulacro*. Es evidente que dicho concepto de *hiper-realidad* se presentaba unido a cuestiones de la negación del concepto de autoría y subjetividad, aún vigentes en el mundo artístico. Juan Muñoz centraba la intensidad de su trabajo en la reflexión en torno al lugar de la representación frente a lo real, y viceversa. Describiendo las escenografías espaciales en las que ubicaba la representación de sus personajes, desplegaba la obra de arte como la sustitución de una realidad que no se percibía más que desde la extrañeza.²⁴⁵

Si hay un concepto que desvelaba las diferencias entre modernidad y posmodernidad ese era el concepto de historia. Como ya hemos apuntado, la modernidad en su sentido más amplio rechazaría a sus padres. El sentido necesario de ruptura que parte de la vanguardia propondría con vigor e impediría la aproximación a los datos de la historia. Incluso aquellas referencias que hacia el pasado se lanzaban desde posiciones que divergían del proyecto ortodoxo moderno no eran más que instrumentos que servían únicamente para subrayar ese carácter elitista del arte que buscaba en un pasado grandioso un sistema de valores más seguro y universal.

La utilización que el posmodernismo se proponía hacer de la historia era totalmente diferente. Esa concepción de la historia como unidad lineal iba a dejar de tener sentido. La relación incuestionable que se había establecido entre la historia y el progreso ahora se ponía en tela de juicio. La idea de progreso ya no era creíble, el resultado de sus ansias innovadoras había favorecido su mismo descrédito. La repetición y no el progreso lineal sería la condición posmoderna de la historia. El futuro no podía ofrecer redención alguna; sólo quedaba el presente, un presente sin linealidad a seguir, una superficie creada por nexos, repeticiones e interconexiones de historias fragmentadas y separadas que convivían en un espacio dislocado por el flujo de la conciencia actual:

²⁴⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 9.

²⁴⁵ Véase las conexiones de esta obra con la de los autores tratados en el capítulo *La inquietante extrañeza*. Si bien existe una obvia diferencia formal, el modo de aproximación a la realidad de este autor está íntimamente relacionado con la de los autores allí tratados.

El posmodernismo utiliza la historia de una forma totalmente diferente. Se plantea la imposibilidad de concebir la historia humana como un desarrollo único, y (...) su objetivo es vivir positivamente esta pérdida de unidad como tarea de la cultura.²⁴⁶

La idea que Roland Barthes propone de la imposibilidad del artista para vivir fuera de un texto infinito nos hablaría en este mismo sentido²⁴⁷. Sabiendo que el *yo* ya no es un sujeto inocente y que no es anterior a los textos, él mismo se convierte en una serie infinita de códigos, en texto que no tiene significado sino tan sólo relaciones con otros textos.

Entendiendo que la historia no estaba formada por hechos, sino por sus representaciones, ésta podía ser concebida como un banco de imágenes descontextualizadas y despojadas de su génesis, como un archivo visual que el artista utilizaría para realizar sus creaciones de modo anárquico. El título de la Bienal de Venecia de 1980, *Presencia del pasado*, resume las intenciones del evento. Los artistas seleccionados establecían, desde actitudes irónicas, un diálogo y una interpretación paródica con el material visual que la historia había generado. No se trataba de una vuelta nostálgica al pasado; lo que se proponía era un juego y una vuelta nunca inocente a una historia ya desautorizada.

Ya hemos visto como la arquitectura recuperaba códigos formales que la vanguardia había rechazado para reordenarlos de forma libre y hasta contradictoria. Este concepto de la historia no pretendía ordenar la experiencia, no se ocupaba de justificar el presente a través de las raíces del pasado. Lo que se planteaba era la necesidad de usarla y desmitificarla con el fin de que ella dejase de manipular el presente. Si el concepto de historia, heredado del pensamiento ilustrado, había justificado una linealidad ascendente conectada con el ritmo del progreso que tenía que ser defendida a cualquier precio, con la posmodernidad llegaba el momento de provocar una catarsis que liberara al hombre de sus ataduras innecesarias.²⁴⁸ El pasado se recuperaba desde el presente para vivirlo

²⁴⁶ M.^a Carmen África, *op. cit.*, p. 63.

²⁴⁷ El autor, en *El placer del texto* se sitúa él mismo como un sujeto en descomposición que goza, simultáneamente y a través del texto, tanto de su firmeza como de su vulnerabilidad.

²⁴⁸ Véanse las posiciones marxistas con respecto a la necesidad histórica.

desde su presencia, sin la presión que la construcción de un futuro exigía:

El modernismo siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada y se vuelve la mirada hacia el pasado; hay que aprovechar todo lo que hemos dejado atrás, recuperar elementos, ideas, recoger los aspectos formales de la pintura y la arquitectura, sus técnicas, sus formas.²⁴⁹



29. David Salle, *S/T*.

²⁴⁹ Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, p. 35.

Todo se podía usar, todo se podía parodiar; el respeto jerárquico había desaparecido y la sociedad comenzaba a sanar de aquel mal que ya Nietzsche llamó *enfermedad histórica*, es decir, de esa negativa influencia del exceso de conciencia histórica que había condenado al hombre del siglo XIX y de todo el periodo moderno. Frente a estas interpretaciones sesgadas que la historia había legitimado, las obras de David Salle asumían el pasado como una presencia ausente y disponible que, aún habiendo dejado de existir, sigue latente en nuestra memoria²⁵⁰. El modo de aproximación y las posibilidades para interpretarlo eran infinitas. Salle era capaz de unir en una misma superficie imágenes de un cómic, fotografías de periódicos, motivos afro-cubistas y dibujos a la manera de Magritte o Giacometti. El eclecticismo de nuestra historia había abierto las posibilidades de interpretación, de tal forma que el significado había perdido todo sentido y la verdad de la obra no era más que un sutil sustrato tantas veces impenetrable.

Una de las diferencias más relevantes entre modernidad y posmodernidad se podía observar en la actitud que mantenían ambas posturas con respecto a la idea de coherencia. Si en ambos periodos el artista era consciente de la incoherencia y el caos que le rodeaban, la repuesta que ante este hecho emitían era de naturaleza diferente. Si aquellos creadores modernos visitados en este trabajo luchaban desde posiciones de verdadera militancia contra la realidad caótica que les rodeaba, los artistas posmodernos parecían aceptar e incluso disfrutar de la participación en el caos del mundo. La convicción de la imposibilidad de estructurar un discurso coherente y cerrado sobre la realidad iba a desautorizar al mismo artista. La pérdida de peso de su intencionalidad autorizaría ahora al espectador a ser el verdadero intérprete del trabajo artístico, permitiéndole que sus infinitas lecturas asumieran legitimidad plena.

Nuestro conocimiento se sabía limitado, ya no era posible ansiar la totalidad, el registro había dejado de ser absoluto y nuestra comprensión del mundo siempre resultaría parcial e inacabada. La aceptación de esa incoherencia que tanto malestar creó en el periodo moderno iba a ser posible sólo en un contexto definido por otras estructuras alternativas, es más, exigía la disolución del mismo concepto de estructura, y por tanto, de aquella noción de *centro* que

²⁵⁰ En el capítulo 10.1.1, *La fragmentación en David Salle*, p. 312, nos ocuparemos con más detenimiento a analizar la obra de este artista.

tanto había servido para equilibrar y orientar la cultura heredada. Según Derrida toda la historia del concepto de estructura anterior al posmodernismo se había limitado a la sustitución de un centro por otro, como una cadena que exigía la movilidad de un único centro:

Siempre se ha creído que el centro, único por definición escapa a toda estructura. Esta es la razón por la que el pensamiento clásico en relación con la estructura pudo decir que el centro está, paradójicamente, fuera y dentro de la estructura. (...) El concepto de estructura con centro es, en realidad, el concepto de un juego basado en una inmovilidad esencial y en una certidumbre que dicho juego no es capaz de alcanzar.²⁵¹

En opinión del autor, antes de la crítica a la metafísica nietzscheana, de la crítica freudiana a la presencia del sujeto, y más radicalmente de la destrucción heideggeriana de la misma metafísica, los conceptos de totalidad, límite, estructura definida y cerrada no se habían podido disolver. La historia de la metafísica en Occidente había sido una historia de metáforas en cuya base se encontraba la determinación del ser como presencia. Si el artista occidental siempre había rechazado lo disonante, el flujo y la dispersión, para perseguir la unidad y la coherencia, era porque su concepto del *yo* y del *centro* se lo exigían.

Sería mediante el arte posmoderno cuando el artista llegaría a poder aceptar la incertidumbre para cuestionar sus mismas bases subjetivas, sus proyecciones enmascaradas en una historia encorsetada por una impuesta coherencia. Si la tensión y la contradicción habían sido excluidas de los esquemas heredados del modernismo, ahora se trataba de crear una identidad cultural no discriminatoria y distintamente coherente. Al contrario de lo que ocurría en la modernidad, ahora no se iba a exigir esa noción de *presencia* y de *centro* que obligaba a asumir la existencia de un significado final para trascender la historia personal. La imagen del laberinto sin centro de la biblioteca de *El nombre de la rosa* había sustituido a aquella biblioteca ordenada y lineal tradicional.

²⁵¹ Jacques Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of Human Sciences, Writing and Difference*, p. 279.

7.4. Distintas lecturas de lo posmoderno

Considerando a partir de lo aquí visto que lo que hemos denominado como posmodernidad es un fenómeno ambiguo, ecléctico, confuso y a veces hasta contradictorio, no es difícil entender que en su mismo seno hayan nacido posiciones teóricas encontradas, que, aún partiendo de los mismos hechos e intentando todas ellas argumentar la validez y defensa de las tesis de dicha propuesta, no podían más que mostrar diferencias sustanciales, básicamente ideológicas, con respecto a la concepción y proyección de la misma posmodernidad. Vamos únicamente a fijarnos en tres posiciones representativas que resumen el complejo universo teórico generado desde los años sesenta. Enfrentaremos aquí tres posturas distintas: en primer lugar, la de los conservadores americanos que proponen la posmodernidad como alternativa al nocivo proceso de secularización que la modernidad había impuesto, como intento de recuperación de una tradición perdida; en segundo lugar, la de los des-constructores que, desconfiando de cualquier narrativa emancipadora, apuestan por el juego del lenguaje y la deconstrucción de las estrategias modernas; y en tercer y último lugar, la de los re-constructores reformistas que rechazan los discursos de unos y otros por considerar que la posmodernidad, sin proponer una ruptura con lo moderno, seguía trabajando en la reconstrucción racional para seguir consolidando un proyecto de modernidad realmente emancipador.

7.4.1. El posmodernismo como hedonismo individualista

Las tesis neoconservadoras encabezadas por Daniel Bell²⁵² atribuyen el paso del modernismo al posmodernismo a la repercusión que ha tenido en lo social la transición de un individualismo competitivo a un individualismo hedonista. Si en los presupuestos de la sociedad moderna figuraba la posibilidad de crecimiento y conquista de un futuro basado en la técnica y la ciencia, en la sociedad posmoderna la disolución de la confianza y la fe en ese futuro van a crear un individuo que, incapaz de creer en el porvenir, se va a centrar en el *aquí y ahora*, buscando la calidad de vida y centrando sus intereses en su propio bienestar, difundándose así un narcisismo

²⁵² El autor propone la recuperación de una ética que haga frente al hedonismo y a la que denomina la *moralidad de la diversión*. Para ampliar información, consultar *Las contradicciones culturales del capitalismo*.

individualista que, movido únicamente por los intereses personales, desestimaría el interés por lo social y despreciaría las bases que habían movido al capitalismo competitivo.

Según Daniel Bell el hedonismo que a principios de siglo era patrimonio de un reducido número de artistas anti-burgueses se había convertido en el valor central de nuestra cultura. Hemos entrado en la cultura posmoderna en esa categoría que, según Lipovetsky²⁵³, basa sus estímulos en el placer y la satisfacción de los sentidos convertidos en valores dominantes de la cotidianidad. El individuo, al sentirse acosado por la necesidad de la realización personal, por los mensajes de la publicidad, por los *mass media*, etc., queda incorporado al proceso de la moda y la obsolescencia. La vida como totalidad se fragmenta para convertirse en un contenedor fugaz.

Desde este punto de vista, lo posmoderno no sería más que la continuación de lo moderno en el sentido en que aquél ha prolongado y generalizado el proceso de personalización iniciado por éste. Teniendo en cuenta el estadio peligroso en el que el hombre contemporáneo se encontraba, y localizando claramente las raíces de dicho malestar, Bell consideraría que la modernidad como razón ilustrada había muerto, y que «sus transgresiones, escándalos e intensidades habían erosionado nuestros vínculos sociales tradicionales.»²⁵⁴ El hedonismo había creado una crisis social únicamente superable mediante el restablecimiento de la ética de la disciplina y el trabajo:

Críticos como Bell y Graft veían en la rebelión de fines de los años cincuenta y los sesenta una continuidad con la línea anárquica y nihilista del modernismo; lejos de entenderla como una revuelta posmodernista en contra del modernismo clásico, la interpretaban como una profusión de impulsos modernistas en la vida cotidiana.²⁵⁵

Desde el punto de vista de Foster, los neoconservadores malinterpretaban las consecuencias del proyecto moderno en aras de conseguir beneficio. Al señalar los aspectos negativos de la modernidad cultural y sostener su defensa de la posmodernidad, eludían que tal estructura cultural era la consecuencia de un concepto económico con

²⁵³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*.

²⁵⁴ Hal Foster, *Polémicas (post) modernas*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, p. 252.

²⁵⁵ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 327.

el que los neoconservadores se seguían identificando. La separación entre la modernidad cultural y su origen no se podía leer más que como una estrategia ambigua. En este mismo sentido Habermas argumentaría:

El neoconservador no pone de manifiesto las causas económicas y sociales de las actitudes alteradas hacia el trabajo, el consumo, el éxito y el ocio. En consecuencia, atribuye todo –el hedonismo, la falta de identificación social, la falta de obediencia, el narcisismo, la retirada de la competición por el estatus y el éxito– al dominio de la cultura. Sin embargo, de hecho la cultura interviene en la creación de estos problemas sólo de un modo muy indirecto y mediado.²⁵⁶

7.4.2. El posmodernismo como deconstrucción

También desde las posiciones de los deconstructores la posmodernidad será entendida como la crítica al discurso ilustrado y a su obsesivo intento de legitimación racional. Lyotard en *La condición postmoderna* afirmará que tal condición designa el estado en el que queda la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y del arte a partir del siglo XX. El resultado de estos cambios se ha traducido en una sociedad que, ante la fuerte evolución tecnológica, se ha visto invadida por nuevos juegos y reglas heterogéneas de lenguajes desconocidos que han arrinconado la lineal y tradicional narrativa:

El recurso a los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico posmoderno.²⁵⁷

El gran relato proyectual ha perdido su credibilidad y, ante su deslegitimación y obsolescencia, se abre la tarea de la deconstrucción, una respuesta al fracaso del proyecto moderno que se expresaría rechazando la filosofía occidental, valorando el fragmento y la fractura, y confirmando un compromiso ideológico con las minorías silenciadas por la cultura hegemónica. El gran consenso se convierte en un valor

²⁵⁶ Jürgen Habermas, *Modernidad versus posmodernidad*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, p. 92.

²⁵⁷ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna*, p. 109.

anticuado y sospechoso, y el sistema apunta a una flexibilidad desde la que consiguen convivir espacios hasta ahora contradictorios.

Desde el punto de vista de Joseph Picó el post-estructuralismo nacía de un auténtico rechazo a la modernidad, entendiendo que la posmodernidad no representaba otra crisis interna a la trayectoria de progresión, agotamiento y renovación que había caracterizado a la cultura modernista. Todo lo contrario, su esencia radicaba más bien en la negación absoluta de esa idea de camino único que atribuía el sentido de lo absoluto a un determinado discurso. Sin embargo, si seguimos el razonamiento de Andreas Huyssen, el post-estructuralismo no partiría de tal rechazo hacia el modernismo, sino que, partiendo de él, propondría una lectura retrospectiva de comprensión de las limitaciones y ambiciones políticas fallidas de éste:

[El post-estructuralismo] libera al arte y la literatura de esa sobrecarga de responsabilidades –cambiar la vida, cambiar la sociedad, cambiar el mundo– que hizo naufragar a la vanguardia histórica y que pervivió en Francia en las décadas del cincuenta y sesenta encarnada en la figura de Jean Paul Sartre.²⁵⁸

Considerado desde esta perspectiva, el post-estructuralismo intentaba sanear el proyecto modernista que, más allá de las cuestiones estéticas, sostenía siempre la esperanza de una redención de la vida moderna por medio de la cultura. Podemos entender mejor las características de ese posmodernismo defendido por Lyotard a partir del siguiente texto de Andreas Huyssen:

Ya no es el modernismo de *la época de la ansiedad*, el modernismo ascético y torturado de un Kafka, un modernismo de la negación y la alineación, de la ambigüedad y la abstracción, el modernismo de la obra de arte cerrada y acabada. Es más bien un modernismo de trasgresión alegre, de un ilimitado entretejido de textualidad, un modernismo que confía plenamente en su rechazo de la representación y la realidad, y en su negación del sujeto, de la historia, del sujeto histórico; un modernismo bastante dogmático en su rechazo de la presencia y en sus interminables alabanzas de las deficiencias y las ausencias, aplazamientos e indicios que presumiblemente

²⁵⁸ Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 361.

producen, no ansiedad sino, en términos de Roland Barthes, *jouissance*, goce.²⁵⁹

Según Albrecht Wellmer, y apoyando el texto anteriormente citado, para Lyotard «la posmodernidad sería por tanto, una modernidad sin *tristeza*, sin la ilusión de una posible *reconciliación entre juegos de lenguaje*, sin *nostalgia del todo y del uno*, de la *reconciliación entre concepto y sensualidad*, de una *experiencia transparente y comunicable*, en pocas palabras, una modernidad que cargará, con alegre osadía, con la pérdida del sentido, de los valores de la realidad: el posmodernismo como *gaya ciencia*.»²⁶⁰

7.4.3. El posmodernismo como auténtica modernidad

Contra estas dos posturas Habermas reaccionaría desde la crítica alemana, considerando que era un grave error rechazar el legado del humanismo y la ilustración tal y como proponían las anteriores posiciones. Para este autor el proyecto de la modernidad no era una causa perdida, sino una trayectoria recuperable, necesitada de una revisión que eliminara los elementos patológicos que habían aparecido a lo largo de su desarrollo. Era necesaria la elaboración de categorías y conceptos que examinaran sistemáticamente los distintos modos de racionalidad, que ofrecieran una explicación sobre su influencia en la vida social y cultural:

Creo que en vez de renunciar a la modernidad y a su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad.²⁶¹

Es lo que el autor se propondría en *Conocimiento e interés*. Lo que había sucedido en la sociedad moderna respondía a un abuso desmedido de un proceso de racionalización *intencional-racional* que, marginando otros tipos de razón, habría condicionado e invadido la vida cotidiana. Ahora se trataba de someter a crítica tal proceso de racionalización, de tal manera que nos permitiese entender cuáles habían sido los errores y así poder sentar las bases de una

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 360.

²⁶⁰ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, p. 59.

²⁶¹ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 98.

actualización de la modernidad, renovando un proyecto para que de este modo siguiera teniendo vigencia. Habermas trataba de salvar así la potencia emancipadora de la razón ilustrada, condición intrínseca a la democracia política. La razón comunicativa sería el arma arrojada que el autor iba a lanzar contra todos aquellos que proponían abandonar cualquier tipo de razón con el fin de liberarse de su dominación absoluta:

Habermas criticó tanto al conservadurismo (viejo y nuevo) como al posmodernismo por no hacer frente ni a las exigencias de la cultura en el capitalismo tardío ni al propio fracaso del modernismo. Significativamente, la noción que Habermas tiene de la modernidad –la modernidad cuya continuación y consumación quiere ver– está derivada de la línea nihilista y anárquica del modernismo, de la misma manera que la noción de un (pos)modernismo estético de sus oponentes –por ejemplo la de Lyotard– está decidida a liquidar toda huella de esa modernidad iluminista heredada del siglo dieciocho que funda la idea de cultura moderna en Habermas.²⁶²

Tanto la posición defendida por Bell como la de Lyotard o Habermas comparten un mismo posicionamiento crítico con respecto a la modernidad. Más allá de las diferencias filosóficas e ideológicas existentes entre estas tres posiciones, podemos ver que existe un consenso común respecto al reconocimiento del fracaso del proyecto moderno y a las negativas consecuencias sociales que de éste se han derivado. Tanto los conservadores como los post-estructuralistas coinciden en la necesidad de alejarse de la modernidad. Si los primeros la rechazan por considerarla catastrófica, los segundos la contestan por entenderla superada. Ahora bien, difieren en la estrategia: si la oposición neoconservadora se limitaba prácticamente a una cuestión fundamentalmente estilística, la post-estructuralista plantearía problemas de tipo epistemológico, relacionados directamente con una crítica de la representación. Es con respecto a este concepto donde se desmarcarían claramente las dos posturas. Si los primeros abogan por una vuelta a la representación, asumiendo un estatus referencial y un significado asegurado, los segundos basan sus teorías en la crítica a esa representación, para cuestionar el contenido de verdad de la representación visual y explorar el significado que permiten transmitir los distintos códigos.

²⁶² Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 345.

La postura de Habermas se alejaría de ambas posiciones. Enfrentándose tanto a neoconservadores como a post-estructuralistas no podría aceptar que la modernidad debía ser entendida como una etapa desdichada y superada. La concepción que éste podía tener de la modernidad era sensiblemente diferente a aquella de la que partía el post-estructuralismo de Lyotard. La visión francesa de la modernidad, iniciada por Nietzsche y Mallarmé, va a entenderse, aunque no exclusivamente, con cuestiones eminentemente estéticas relacionadas con la libertad del lenguaje y de las formas de representación. En cambio para Habermas la modernidad se remontaba a la más íntegra tradición de la Ilustración, esa que él intentaba rescatar y reinscribir de forma nueva en su discurso filosófico. Sin embargo, esto no significaba que el autor aceptara el estado en el que ésta se encontraba. Su defensa de la modernidad no se presentaba exenta de una posición crítica que reflexionaba sobre aquellos errores que habrían impedido la materialización del esperado proyecto moderno.

Según Habermas, la separación de la razón sustantiva en tres niveles autónomos –ciencia, moralidad y arte– sería una de las características de la modernidad cultural. Las concepciones unificadas del mundo de la religión y la metafísica se habían desmembrado, ya no era válida esa vieja concepción del mundo como unidad. Ahora, cada fracción específica surgida de la escisión se presentaba autónomamente: el conocimiento, la justicia, la moral, el gusto, poseían su espacio autónomo claramente definido. La institucionalización de tal estructura cultural habría permitido la existencia de profesionales que, desde su especificidad, dominaran su limitado espacio como auténticos expertos. Mediante la labor de control de dichos especialistas había crecido la distancia entre la cultura de los expertos y la del gran público. Aquel esfuerzo formulado en el siglo XVIII por la Ilustración, que pretendía desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y el arte autónomo para fomentar la comprensión del mundo y del sujeto, la justicia de las instituciones y hasta la felicidad del ser humano, había fracasado:

El siglo XX ha acabado con este optimismo. La diferenciación de la ciencia, la moralidad y el arte ha venido a significar autonomía de los segmentos tratados por el

especialista, dejando al mismo tiempo que se alejen de la hermenéutica de la comunicación cotidiana.²⁶³

La separación de los estratos de la cultura y el continuo dominio de los especialistas no había aportado más que desolación cultural. Cualquier sociedad que no consiguiera relacionar en la comunicación cotidiana los significados cognitivos con las cuestiones morales y las valoraciones subjetivas estaba, según Habermas, abocada al empobrecimiento. «El proyecto de la modernidad todavía no ha sido realizado»²⁶⁴, la vida tenía que apropiarse nuevamente de la cultura del experto para que la verdadera modernidad se desarrollara de modo adecuado, se trataba de reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana. El mundo tenía que ser capaz de desarrollar instituciones que pusieran límites a esa dinámica interna que supeditaba cualquier espacio a los dictámenes de un sistema económico casi autónomo.

Sin embargo, su defensa de la necesidad de continuidad de la modernidad no convencería a otros autores. Andreas Huyssen difiere en la valoración que Habermas realiza de la misma modernidad²⁶⁵. Para éste la continuidad del proyecto moderno resultaría problemática, si no indeseable, por reconocer en esta tradición demasiados aspectos dudosos e inviables. Aquella actitud universalizadora enraizada en la Ilustración burguesa y defendida por Habermas no podía sintonizar ya con una realidad social nacida de la abolición de las nociones tradicionales heredadas de identidad social y sexual:

Incluso el componente estética y políticamente más fascinante de la modernidad, el vanguardismo histórico, ya no ofrece soluciones a sectores centrales de la cultura contemporánea, los cuales rechazarían la actitud universalizadora y totalizadora de la vanguardia así como su adopción ambigua de la tecnología y la modernización.²⁶⁶

Según Huyssen, Habermas reduce el proyecto moderno a los componentes de la ilustración racional, rechazando, por considerarlos errores, otros elementos que de igual forma constituían la base de la

²⁶³ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 95.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁶⁵ Ver al respecto su texto *En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta*.

²⁶⁶ Andreas Huyssen, *En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, p. 95.

misma modernidad. La sociedad había evolucionado hacia una compleja heterogeneidad a la que los esquemas de la modernidad no podían dar respuesta. Algunas manifestaciones tan importantes como los movimientos feministas, gays o ecologistas se proyectaban más allá de los espacios que la modernidad había concebido. Sugerir, como Habermas implícitamente lo había hecho, que hasta el momento no había habido intentos de reconducir la modernidad en direcciones alternativas era un síntoma que, según Huyssen, hablaba de la incapacidad de reconocer la heterogeneidad, la alteridad y la diferencia por parte de este autor.

7.5. ¿La superación del sentimiento de exilio?

Ya hemos visto que cualquiera de los argumentos aquí mencionados del contexto de la posmodernidad marcan un mismo posicionamiento crítico con respecto a la realidad social y cultural que la modernidad había permitido crear. El consenso común respecto al reconocimiento del fracaso del proyecto moderno y a las negativas consecuencias sociales que de éste se han derivado sería el punto de partida que había permitido la aparición y difusión de las valoraciones de esos autores que hemos visitado más arriba. Se había dibujado una compleja y hasta contradictoria situación teórica que, generada entorno a la dialéctica modernidad/posmodernidad, habría marcado un innegable cambio de rumbo capaz de trastocar las mismas bases de la cultura hasta ahora aceptada y legitimada.

Conceptos consolidados sobre el yo, la historia, la autenticidad, etc., se habían replanteado para ser desechados y sustituidos al haber perdido vigencia. Aquellas estructuras que habiendo armado el cuerpo del arte y la cultura de los últimos siglos, pasaban a ser entendidas ahora únicamente como erróneos artificios que impedían la verdadera realización de aquellos objetivos que la misma cultura se había impuesto. Cualquier condición admitida como necesaria se pondría en cuarentena para analizar su posibilidad de futuro o para deslegitimar su valía. Se instauraba un contexto de crítica y negación imparable, una situación de vórtice escéptico que arrastraría de forma inevitable a cualquier concepto.

¿Cuál sería entonces la incidencia que todo este contexto habría ejercido sobre aquel *sentimiento de exilio* que justificaba nuestro trabajo? ¿Significaría el hecho de aceptar la posmodernidad la

disolución o el mantenimiento de tal actitud creativa? ¿Esta situación casi consensuada de rechazo a la evolución de la modernidad habría deslegitimado simultáneamente a aquella condición de lejanía y desarraigo intrínseca al proyecto moderno? ¿Incluirían las posiciones críticas de Bell, Lyotard y hasta del mismo Habermas la negación de la actitud *exiliada* de los creadores modernos?

Si en la primera parte de este trabajo habíamos aceptado el *sentimiento de exilio* como aquella característica intrínseca a nuestra cultura heredada, potenciada por los creadores modernos y convertida en una verdadera necesidad del proceso creativo, sería razonablemente admisible plantear la hipótesis de que una postura que se enfrentaba a dicha realidad, por considerarla errónea y obsoleta, y que planteaba la superación de los problemas generados, debiera negar todas aquellas bases que habían conformado la esencia de la misma modernidad. Y entre éstas podría estar el *sentimiento de exilio*.

Planteamos aquí la posibilidad de dicha hipótesis inicial porque, desde nuestro punto de vista, no sólo existía una clara posición de los autores adscritos a la posmodernidad frente a tal actitud, sino que además, consideramos que todos ellos compartían una común intencionalidad crítica que situaba de nuevo a nuestro *sentimiento* en un lugar privilegiado en la reflexión de los discursos de dichos autores. Veamos a qué nos referimos.

Si en principio Habermas podría ser el autor que, por considerar la modernidad como proyecto defendible e inacabado, pudiera mejor defender como actitud aceptable y vigente la posición *exiliada* de los autores modernos, detectamos sin embargo en sus textos un posicionamiento teórico que se alejaría de esas primeras premisas. El siguiente texto nos ayudará a entenderlo:

(...) el sujeto humano no es para Habermas un «yo» individual, aislado, acabado en sí, que accesoriamente se pone en comunicación con los otros «yos», con el mundo social, sino un «yo» que logra su identidad gracias a la mediación con los otros. Para Habermas, pues, el «yo» no es una unidad estática ni acabada, sino un movimiento dialéctico de apertura.²⁶⁷

A partir del texto de M.^a Carmen África podemos afirmar la evidencia de que el concepto que Habermas propone sobre el *yo* niega

²⁶⁷ M.^a Carmen África, *op. cit.*, p. 25.

aquella actitud defendida por los creadores y teóricos de la primera parte de nuestro trabajo. El *yo* del *creador exiliado* era precisamente *un yo individual, aislado, acabado en sí*, que debido a su absoluta integridad lograba mantener y transmitir su propia identidad sin la necesidad de los otros. El creador que se encerraba en su *torre de marfil* presentaba aquellas características que Habermas cuestionaba y entendía como inapropiadas. Si la naturaleza del *exilio* había basado sus raíces teóricas precisamente en la convicción de su necesidad, las exigencias de los nuevos tiempos negaban su misma validez. Nada más lejos de esa condición de *exiliado* que la propuesta habermasiana de la mediación y la apertura hacia los otros. El nuevo concepto del *yo* no podría convivir con el esquema de nuestro *artista exiliado*. El artista posmoderno asumiría, según este autor, una configuración que se opondría radicalmente a aquella que había servido a los artífices de esa modernidad fracasada. La nueva actitud del artista propondría una relación con el mundo que, si bien aún no estamos en grado de afirmar si iba a ser capaz de superar ese *sentimiento de exilio*, marcaba indudablemente una salida de ese aislamiento militante y voluntario que habíamos identificado en aquellos artistas modernos.

La misma desconfianza de Habermas sobre el papel de los especialistas arroja luz sobre este tema: la evolución progresiva, hermética y subjetiva de los lenguajes artísticos que había propiciado ese concepto del *yo moderno*, ¿no era un ejemplo más de esa lejanía entre los especialistas y el gran público que el autor identificaba como el verdadero problema de la modernidad? El artista moderno se había convertido en el especialista responsable de la evolución del arte, en el sujeto activo que había concebido y formulado un discurso estético personal y propio tan letal e improductivo que había propiciado ese alejamiento de la *hermenéutica de la comunicación cotidiana*.

Como planteábamos más arriba, la verdadera modernidad que deseaba el autor sólo podría materializarse cuando esa tendencia a entregar los distintos estratos de la cultura al continuo dominio de los especialistas fuera superada. No existía otra forma de acabar con la desolación cultural existente que no fuera a través del abandono de aquellas actitudes que habían alejado a la cultura de la sociedad. No había otro modo de reconciliarse con la cultura si no era mediante la conexión del creador con su público. Y esa reconciliación entre el emisor y el receptor del producto *cultura*, iba a exigir la aceptación de un *yo abierto*, alejado de aquel *exilio* tan defendido por el creador moderno.

Cuando Bell reconocía que la modernidad había erosionado nuestros vínculos sociales tradicionales, no se alejaba demasiado de las afirmaciones de Habermas. También en el análisis crítico de los neoconservadores se localizaba una depreciación de la cultura y una lejanía y abandono de sus propósitos por parte de un público hedonista. El sujeto, afectado ahora por una falta de identificación social, se desentendía de aquello que quedaba más allá de su propia satisfacción, aceptando una dinámica aislacionista que no era más que la consecuencia directa de la digestión del desarrollo del narcisismo innato al proyecto moderno. La figura del *artista exiliado* ilustraba esa actitud que se denunciaba desde las filas neoconservadoras. El artista moderno encarnaba a ese *narciso exiliado* que, desde el aislamiento de su *yo*, pretendía fundamentar el orden y la coherencia del mundo, consiguiendo, sin embargo, únicamente un elitismo egocéntrico que no proporciona más que un deterioro cada vez mayor de sus relaciones con los demás, y una erosión de la totalidad del sistema social. Desde la posición neoconservadora se apostaría por abandonar esas actitudes que, alimentadas por un concepto narcisista del *yo*, habrían separado al creador de su realidad social.

También desde el post-estructuralismo se propondría una reconciliación del creador y la sociedad y una implicación directa entre el artista y la realidad social en la que se entendía que éste, necesariamente, debía operar. Desde sus posiciones teóricas no es difícil identificar un similar deseo de rechazo y superación del aislamiento que había alimentado a buena parte de los creadores modernos. Se exigía una misma necesidad de superación de modelos caducos, de estructuras aceptadas que no habían más que condenado a la perpetuación de una cultura que impedía la consecución de los fines que ella misma defendía. Era necesario adoptar una actitud reconciliadora que eliminara aquellas tensiones que habían separado al hombre del mundo. Había que proponer una sintaxis diferente, reconciliadora, que acabara con la enemistad heredada entre el creador y su sociedad.

Tal como anunciaba Huyssen²⁶⁸, la sobrecarga de responsabilidades que se le había otorgado al arte y al artista en el seno del proyecto moderno había sido la causa que, bajo el punto de vista del autor, había hecho naufragar los planes ambiciosos de la modernidad. La figura del artista ascético y torturado, consecuencia de

²⁶⁸ Consultar el apartado 7.4.2., *El posmodernismo como deconstrucción*, p. 198.

esas responsabilidades continuamente irresueltas que desde su *exilio interior* pretendía cambiar la vida, la sociedad y el mundo, ya no se podía mantener. La negación y la alineación, el compromiso y la exigencia intrínseca a ese artista inscrito en los esquemas del más ortodoxo modernismo no había dado más que resultados deficitarios.

Era el momento en el que el artista debía abandonar su situación enquistada para abrazar un nuevo *modernismo de trasgresión alegre* que le permitiera, sin dogmas ni posiciones traumáticas, aceptar la negación del sujeto y de la historia. El individuo debía asumir con goce, sin ansiedad, ni lamentos, ni nostalgias, las deficiencias y las ausencias como partes de su realidad. Su trasnochada ambición debía dejar paso a otra actitud que se sabía consciente de sus limitaciones y que no podía ignorar la imposibilidad de hegemonía ante una realidad de la que poco podía conocer. El *yo* se entendía ahora sin complejos como algo fragmentario e incoherente, y esa fragmentación e incoherencia no ocasionaba la aparición de aquellos delirios subversivos que habían atormentado al individuo rebelde de la modernidad.

Ahora todo era más sencillo y la vida más ligera. La pesada incompreensión e inadaptación que había generado el *sentimiento de exilio* del artista moderno parecía desvanecerse en el contexto de la posmodernidad. Si en ambos periodos el creador había permanecido consciente de la incoherencia y del caos del mundo, una diferencia abismal aparecía y se dejaba sentir entre sus distintas respuestas. Aquella militancia asumida desde el *exilio*, aquella lucha y rechazo despectivo hacia el resto de la realidad, parecía ser sustituida por una valoración mucho más equilibrada y positiva del caos y la incoherencia. El individuo posmoderno, al menos teóricamente, aceptaba la realidad para disfrutar de todas las características intrínsecas al mundo, incluidas aquellas que la herencia cultural había rechazado por exceder a sus limitados esquemas. Era en el nuevo contexto cuando el artista parecía reconciliarse con su entorno más próximo, aceptando la incertidumbre y la incoherencia como parte del mundo, gesto que le permitiría resolver aquellos conflictos culturales que le habrían llevado a protegerse en su *exilio*. Si el abandono de las exigencias que el proyecto moderno imponía al individuo había permitido la aparición de una relación más distendida y menos traumática con la contemporaneidad, el final del rechazo a la herencia cultural recibida y la recuperación y valoración del pasado y de la historia ofrecerían, del mismo modo, un marco textual que suplía

aquél vacío de referencias en el que la modernidad había precipitado al individuo.

Si desde el punto de vista social y cultural los nuevos conceptos de historia, del yo, de la coherencia, etc., habían permitido reconciliar al mundo con el hombre y a éste con su historia, ¿estaríamos realmente ante un histórico abandono del *sentimiento de exilio*?, ¿ofrecería realmente la posmodernidad la posibilidad de superar las causas que habían provocado en el artista moderno aquella desazón e insatisfacción que había generado la huida hacia el mundo subjetivo y la desconexión con el resto del mundo? ¿O, por el contrario, la integración y aceptación de aquellos elementos y situaciones que habían resultado traumáticos para el individuo no sería más que otra tentativa teórica que quedaría olvidada en el plano de las buenas intenciones?

JOSEPH BEUYS, ARTISTA POSMODERNO

8.1. El contacto con lo real

Joseph Beuys sería considerado una figura clave del posmodernismo. Sus posiciones y exigencias ante el hecho artístico parecían ajustarse a aquellas características atribuidas a ese arte que alejado de los presupuestos de la modernidad, pretendía responder al vacío que, ésta había dejado. En la obra de Beuys se podían encontrar aquellos mecanismos vistos en el capítulo anterior que, desde distintas formulaciones, habían sido considerados como la expresión de un cambio de paradigma que presumiblemente abandonaba aquella *actitud exiliada* de los creadores modernos.

Lejos de refugiarse en su universo personal²⁶⁹, el artista no sólo mostraba una constante atención hacia los acontecimientos que ocurrían en el mundo que le rodeaba, sino que la propia naturaleza de

²⁶⁹ Su experiencia con la enfermedad le exigiría en 1956 un retiro en Kranenburg, en la casa de sus primeros coleccionistas. El artista se refugia a causa de una grave depresión. Tras su recuperación decidirá buscar con todas sus fuerzas lo que hay de más profundo en la vida, el arte y la ciencia, reconociendo en ese momento la necesidad de intervenir directamente en la sociedad. Sería el propio obligado *exilio temporal* el que le desvelaría la necesidad de abandonarlo.

su propuesta exigía, para formularse, de la interacción con el medio social en el que nacía. La sociedad y los problemas intrínsecos a la naturaleza humana se convertirían necesariamente en el eje central sobre el que giraría su evolución plástica. Todos sus esfuerzos iban a dirigirse hacia la ampliación de nuestra conciencia. Era necesario reforzar nuestro sistema deteriorado de intercomunicación para abandonar ese costoso aislamiento militante y voluntario que habían asumido muchos de los creadores modernos. Si la cultura se había lamentablemente convertido en un reino independiente alejado de la misma sociedad, la acción del arte debía concentrar sus esfuerzos para vencer esa tendencia y conseguir, mediante la interacción entre el artista y su público, un espacio de encuentro y comunicación humana que superara aquella fase de aislamiento y metalenguaje en la que la sociedad seguía encontrándose sumergida. La propuesta del artista rechazaba así aquellas conclusiones de los pensadores estudiados en la primera parte que habían estimulado el refugio y uso del *exilio*. Lejos quedaba aquella actitud de desprecio a la sociedad y al hombre contemporáneo de Dostoievski. ¡Qué inoperante parecía ya aquella huida de *la náusea de la vida* que Schopenhauer nos había aconsejado! ¡Qué ínfima valoración merecía ese *vivir fuera* de un Heidegger o la autoexigida soledad de Wittgenstein!

El artista ya no podía mantener su artificial estatus, la torre de marfil debía ser abandonada con el fin de propiciar el encuentro entre éste y su contexto. Ya no era sostenible el aislamiento del creador en un entorno en el que los problemas crecientes amenazaban a la misma integridad de la naturaleza humana. Era necesario reafirmar los vínculos entre la cultura y la sociedad para superar así aquellos apremiantes problemas que, debido a la repercusión de un proyecto cultural heredado, habían impedido la realización del individuo en una sociedad agónica.

Aunque no sea fácil distinguir entre las muchas áreas de intervención del artista, vamos a incidir sólo en aquellas posturas que denotan ese interés por lo social y esa voluntad de conexión con la sociedad para compartir las esperanzas liberadoras que el arte ofrecía. Veamos a qué nos estamos refiriendo.

El concepto de *escultura social* representa uno de los ámbitos que nos van a resultar más fértiles para acercarnos al trabajo de Joseph Beuys. Es indudable que el artista alemán contribuyó activamente a la difusión de las poéticas más extremas de la

investigación artística de los años sesenta y setenta, desde el *fluxus* a la *performance*, del conceptual al *body art*, del *environment* al *arte de denuncia*. La cuestión de la ampliación de los soportes artísticos y la trasgresión de los modelos convencionales para dar al arte una función social tenía ya claros precedentes. Si su esencia la podemos localizar ya en las primeras vanguardias, en aquellos proyectos globales e interdisciplinarios de los grupos constructivistas soviéticos, la potenciación de tales actitudes se daría de forma evidente en esa línea fronteriza que decíamos que separaba el esquema aislacionista del prototipo de artista moderno de aquel que habíamos identificado con la posmodernidad.

Dos referencias nos parecen fundamentales para la comprensión del punto de partida de la propuesta beuysiana: por un lado la intervención llevada a cabo por la Internacional Situacionista en Europa, por otro las propuestas conceptuales que se fueron generando en la misma década de los sesenta en Estados Unidos.



30. Asger Jorn y Pinot-Gallizio en el *Laboratorio de experiencias imaginarias*, 1956.

Artistas como Asger Jorn o Pinot-Gallizio proponían una intención declarada de subvertir las fronteras establecidas en el mundo del arte de aquel momento. Tanto las *Modifications* de Asger Jorn (utilización de pinturas banales adquiridas en mercados públicos

de fin de semana como soporte en el que introducir su iconografía anterior, traída del grupo Cobra), como la *Pittura industriale* de Pinot-Gallizio (pintura ejecutada manual y mecánicamente en grandes rollos de tela, expuestos y vendidos posteriormente a metros) pretendían cuestionar las mismas bases que mantenían vigente aún al sistema tradicional del arte. Sin embargo, sólo un pensamiento ingenuo podría haber caído en la tentación de creer que mediante estos medios la pretendida subversión conseguiría fusionar el arte y la vida. Sus obras no iban a poder llegar a contactar con otro público distinto. Ambos artistas exponían en galerías tradicionales y su producto quedaba absorbido por el mismo sistema del arte que rechazaban. A todos los efectos, la subversión quedaba neutralizada por el sistema y estos artistas, teóricamente subversivos, quedaban convertidos en protagonistas activos de aquel sistema que habían intentado deslegitimar.

Al percatarse de esta realidad, los situacionistas entrarían en convulsiones internas para radicalizar sus posiciones y transmitir la idea de que el arte no podía seguir siendo una actividad separada de la vida. Los movimientos revolucionarios de 1968 alojarían su ambiciosa transfiguración. Es en este ambiente de experimentación en el que los situacionistas desarrollarían sus conceptos hasta sus últimas consecuencias. Las acciones revolucionarias de estudiantes y trabajadores iniciadas en Nanterre con los miembros de la Internacional Situacionista representarían el modo más eficaz para la difusión y expresión de sus ideas. Sin duda, y aunque pretendieran negar el espíritu de la modernidad, sus propuestas se inscribían en la misma filosofía que había generado la vanguardia utópica: aquella actitud que proyectaba en la creación la posibilidad de establecer una unión del arte con la vida.

Las premisas fundamentales del arte conceptual de los sesenta en Estados Unidos serían de igual modo otro de los referentes que permitirían a artistas posteriores, y a Beuys entre ellos, cuestionar, para ampliar, el espacio de incidencia del arte. Sus críticas a la institución artística y a las estrategias de la estética formalista responderían a una intención deliberada de expandir las fronteras de la intervención estética. La ampliación de las técnicas utilizadas, la fotocopia, la *performance*, y sobre todo, la realización de proyectos que, por su carácter efímero, no se podían encuadrar en el seno de las instalaciones de la institución *arte*, permitirían dar un paso firme en la conquista de esa ampliación buscada. El arte conceptual ofrecía un

nuevo punto de vista del hecho artístico que permitía defender que el significado de una obra de arte no residía en la autonomía del objeto, sino que aquél era consecuencia directa de la relación entre éste y el contexto en el que se insertaba. Nació así la noción de arte público, antecedente indudable de aquellas intervenciones que, como veremos más adelante, Beuys utilizaría para desarrollar su *concepto ampliado de arte*. Si los nuevos intereses permitían la entrada de otros niveles de conocimiento como la política, la sociología o la antropología que fomentaban un intercambio entre las distintas disciplinas, el compromiso de los artistas a abandonar su anterior entorno específico proponía la aceptación de un tipo de actitud colectiva de intenso contacto con lo real. La relación que el artista intentaba establecer entre la cultura y la vida económica y social del hombre contemporáneo nació claramente de la digestión personal de los gestos anteriormente enunciados: la ampliación del concepto de arte, dilatando el espacio estético, se convertiría en la esencia del trabajo beuysiano.

8.2. La creatividad como autorrealización

Quizá por ser consciente de la actitud endogámica del sistema ortodoxo del arte y de la necesidad de salir del aislamiento en el que el artista había permanecido tradicionalmente, Beuys manifestaría en más de una ocasión su mayor interés por proponer un debate público de los temas que a él le interesaban que por realizar una exposición de su obra en un espacio tradicional. Cuando realiza la exposición en el Guggenheim en Nueva York, era la tercera vez que la institución había invitado al artista a participar en su programa expositivo, recibiendo las anteriores ocasiones el rechazo del artista. En una entrevista realizada por Bernard Lamarche-Vadel en agosto de 1979 el autor lo confirma: «(...) no me interesa. (...) Comienzo a pensar en la importancia de hacer o no exposiciones y voy a dejar poco a poco de hacerlas. He rehusado dos veces exponer en el Guggenheim.»²⁷⁰ La legitimación de la obra mediante su incursión en el sistema no era aquello que más posibilidades le ofrecía para la realización del necesario encuentro del hombre con el artista. Había que conquistar otros espacios más fructíferos en los que se materializara el verdadero abandono del *exilio*.

²⁷⁰ Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, p. 76.



31. Joseph Beuys en una de sus conferencias en Estados Unidos.

Nos parece significativo destacar la importancia que el artista confiere al debate público entendido como gesto creativo. La relación del encuentro y la comunicación con el hecho artístico responde a una actitud que atribuye a la palabra un auténtico valor escultórico. La potencialidad creativa que todo individuo poseía debía manifestarse para que el individuo pudiera madurar y actualizarse en el ámbito de la colaboración y de la solidaridad social. Comprender que en la comunicación entre seres humanos se encontraba la potencialidad del trabajo creativo era afirmar la creatividad como valor inherente a cualquier ser humano.

La democratización del gesto creativo deslegitimaba aquella situación privilegiada que el artista había disfrutado en épocas precedentes. Aquel tímido espacio que, como hemos visto en ciertos movimientos de los años sesenta, se le había intentado conferir al espectador tomaba con Beuys plena presencia al manifestar la universalidad del potencial creativo. El único modo de superar la crisis

cultural en la que Occidente se había visto abocado, no podía venir más que del respeto a esa creatividad que convertía al hombre anónimo en sujeto comprometido. Cada individuo era artífice de un microcosmos íntimo, y esa diversidad del elemento humano, generaba la extraordinaria riqueza que el nuevo concepto de arte podía hacer visible. Era necesario el encuentro entre los hombres, era imprescindible hacer uso de las posibilidades creativas en función de una colaboración que recuperara las esencias antropológicas del individuo.

En este sentido, debemos hacer referencia a la famosa frase del autor: «Todo hombre es un artista». Más allá de los malentendidos superficiales que el eslogan ha podido crear, lo que nos interesa destacar es que Beuys reivindicaba la necesidad de recuperación de aquella creatividad anulada que todo hombre posee, imprescindible para materializar un necesario contexto participativo.

(...) cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano.²⁷¹

La universalización de la creatividad llevaba a la valoración del trabajo humano en términos artísticos. El arte dejaba de relacionarse con aquellas determinadas actividades que históricamente se habían ocupado de la especulación estética, para finalmente aceptar aquel concepto ampliado de arte que habíamos apuntado más arriba y que Beuys denominaría *escultura social*. El concepto de la *escultura social* denotaba dos aspectos interesantes a considerar: en primer lugar, la propia actividad del escultor en el seno de una sociedad y una historia de las que era producto y sobre las que ejercía una influencia; en segundo lugar, la referencia al trabajo creativo con la forma en proceso permanente de los vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales y culturales, que fundamentaban la sociedad. La realidad en su infinita extensión era el material que Beuys confiaba a la escultura. Todo hombre se convertía en sujeto activo, responsable de la forma que podía asumir el mundo.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 85.



32. Retrato de Joseph Beuys.

La idea del arte para Beuys se encontraba ligada inevitablemente a la de la vida, se desarrollaban de forma paralela porque, en definitiva, eran una sola cosa. Podríamos decir que él mismo quiso convertirse en una escultura viviente, en un animal caracterizado por una anatomía propia. Esta actitud es la que motivaría al artista a vestir siempre de un modo concreto y reconocible: sombrero, botas, etc. La escultura se materializa en sí mismo para convertir en proposición artística cualquier expresión personal: la palabra y el silencio, el cigarro y el sombrero, o la semilla plantada, eran gestos cotidianos que, enfatizados por el artista, pasaban a ser encuentros de

reflexión creativa. Su *escultura viviente* era el gesto que encarnaba la expresión de la vida cósmica.

Éste era el único modo que poseía el individuo para liberarse de los problemas heredados de aquella tradición moderna que estaba impidiendo la realización personal del individuo libre. El desequilibrio entre las distintas partes que conformaban el amplio espacio de lo real y la discriminación dirigista de un sistema económico inadmisibles habían sido la causa de su castración creativa. La aceptación pasiva y la renuncia a la propia libertad del esquema de sociedad impuesto no habían más que permitido el fomento de la desconexión y la falta de identificación respecto al mismo entorno agresivo. La necesidad de recuperar la creatividad por parte del individuo había sido ya anunciada por Camus, quien, entendiendo como necesaria la democratización de la dignidad del trabajador, podría haber avanzado la esencia de las tesis beuysianas.

La sociedad industrial no abrirá los caminos de una civilización sino volviendo a dar al trabajador la dignidad del creador.²⁷²

¿No estaba ya proponiendo Camus la necesidad de recuperar la creatividad intrínseca al género humano como medio de superar los problemas que el desarrollo económico de la cultura moderna había generado?

8.3. Una nueva economía: Arte=Capital

Parece que ambos autores entendían que una de las causas por las que el proyecto moderno había generado una situación problemática y lejana a aquellas expectativas que la razón y el proyecto ilustrado había conseguido transmitir, se hallaría en el deterioro de la filosofía económica. Enajenada ésta por la ambición de su crecimiento, había potenciado un sistema productivo que, abrazando la evolución indiscriminada de la técnica, favorecía la consolidación de un modelo económico que ponía al hombre a su interno servicio. Si en la sociedad había que realizar el cambio profundo que parecía que necesitaba, éste se debía plantear en la misma raíz en la que se localizaban los

²⁷² Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 305.

problemas. Aquel concepto obsoleto de economía debía ser cuestionado.

Beuys se posicionaba ante este hecho planteando un modelo propio de economía que cuestionaría la misma naturaleza del hecho económico. De su afirmación *Arte=Creatividad* se derivará su lógica consecuencia de *Arte=Capital*. Su acercamiento a la economía se planteaba como una parte más de su *escultura social* y, por tanto, el modelo a conseguir no podía configurarse si no era a través de la conexión con la totalidad del sistema en el que ésta iba a ser inscrita. El patrimonio del que Beuys necesitaba partir para poder hacer su revolución no era el económico. Su propuesta se basaría en la administración de las capacidades humanas, en la recuperación de aquel potencial fundamentado en la creatividad multiforme de los individuos que había sido sofocada por el perfil unilateral del modelo existente.

El concepto de trabajo que se derivaba del sistema alternativo poco tenía que ver con el impuesto por los sistemas socialista y capitalista. El trabajo para Beuys era un componente existencial y un medio de socialización. Éste convertía al hombre en un ser útil hacia el mundo, generando un clima de comunicación y colaboración que favorecía aquel arraigo tan necesario para el hombre contemporáneo. Si los modelos de la economía contemporánea habían aportado un mayor sentido cooperativo que aquellas economías primitivas en las que el hombre producía esencialmente para sí, la pérdida del placer del trabajo que exigían las primeras había ocasionado graves desajustes en la relación íntima entre el sujeto y su capacidad creativa. Era el momento de recuperar el sentido de la autorrealización del individuo, y el trabajo, requiriendo siempre una aportación y colaboración con los otros, era el mejor modo de conseguirlo. Su resultado no permanecía casi nunca en manos del sujeto que lo realizaba, sino que satisfacía las necesidades del grupo social en el que éste se desarrollaba, convirtiéndose así en un elemento de realización personal, en un instrumento de cohesión social.

La economía de Beuys era una economía de las capacidades humanas. Éste era el verdadero patrimonio que permitiría la evolución deseada: la creatividad era para Beuys el verdadero capital: «La rivoluzione siamo noi» será uno de sus eslóganes. Mediante el *concepto ampliado de arte* podíamos llegar a realizar una metamorfosis conceptual que, aplicada a la totalidad de los elementos del discurso

social, despertaría al conjunto del sistema de ese estado de catalepsia al que lo habían llevado los excesos burocráticos y pseudo-democráticos de la sociedad contemporánea.

El *concepto ampliado de arte* incluía al sistema económico con el fin de consolidar esa unión deteriorada del hombre con el mundo. La nueva teoría económica no era más que una consecuencia de la esencia que sustentaba la totalidad de la filosofía beuysiana:

- El hombre es creativo y, por tanto, es artista sea cual sea el espacio en el que opera.
- El hombre creativo siente la necesidad de comunicar con los otros generando así una sociedad productiva.
- La sociedad compuesta por hombres-artistas es una *escultura social*.
- El patrimonio de la sociedad es de naturaleza creativa, es el arte.
- El arte constituye el *capital* definitivo de la sociedad humana.

8.4. Más allá de la utopía

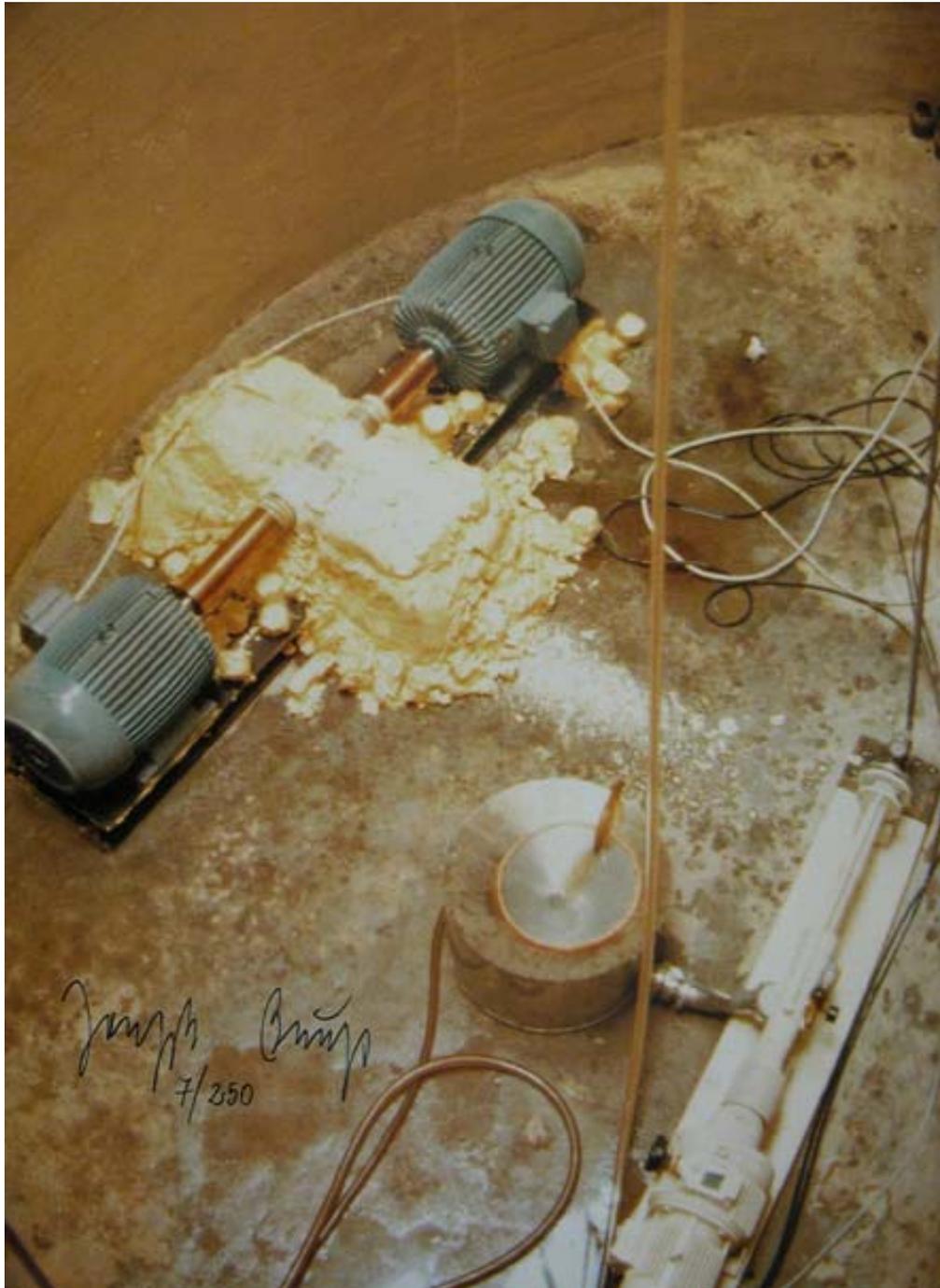
El trabajo de Beuys ha sido tildado frecuentemente de utópico. A la vista de las repercusiones que sus propuestas han tenido, y que veremos más adelante, podríamos estar bastante de acuerdo con dicha atribución. Sin embargo, lo que a nosotros aquí nos interesa destacar es que Beuys no propone sus proyectos en términos de utopía. Si bien no prefigura tiempos para la materialización de su modelo de *escultura social*, entiende como necesaria la articulación de ese nuevo esquema basado en la creatividad individual y pone totalmente en práctica aquello que entiende como hombre-artista. Para Beuys no tiene ningún sentido paralizarse ante la duda e irrealidad de lo utópico: el individuo creativo es siempre para él posibilidad. Las implicaciones activas y reales del artista con la sociedad comenzarían a aparecer bien pronto en sus proyectos e intervenciones. Ya en 1967 propone su primera iniciativa activista: la formación del *Partido Estudiantil Alemán* se realiza en el seno de la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf en la que Beuys era profesor de escultura.

8.4.1. El Partido Estudiantil Alemán

Los problemas relacionados con la enseñanza serían uno de los primeros temas a los que se enfrentará el artista siendo profesor en la Academia. Su pertenencia a la institución pública le había llevado a crear nuevos modelos pedagógicos que, aboliendo cualquier tipo de dogmatismo tradicional, dejaban espacio a las verdaderas exigencias que el alumno contemporáneo expresaba. Para Beuys los alumnos debían tener a su disposición aquellos medios que les garantizaran una maduración y formación de calidad; éste era su derecho fundamental. Si esto no se aseguraba, la institución estaba en crisis. Y ante una estructura que impedía la evolución y el desarrollo intelectual, Beuys no se podía cruzar de manos.

La reivindicación política que realizaría el artista desde el *Partido estudiantil* respondería a una convergencia de intereses: si como artista sentía la necesidad de exigir la potenciación de la libertad humana a través de la evolución de la creatividad, como profesor tenía que ser cómplice de las exigencias de conciencia política de los estudiantes: desarme total, Europa unida, autoadministración de la cultura, desarrollo de nuevos criterios educativos, etc. eran algunas de las ideas que se defenderían desde el *Partido estudiantil*.

La necesidad de mejorar el sistema educativo era uno de los objetivos que Beuys se iba a plantear en aquellos momentos. Sin embargo, la evolución ideológica de parte de los estudiantes no se correspondía con el carácter intransigente de la mayoría de los estamentos que conformaban el colectivo universitario. En aquel clima cargado de tensiones parecía imposible que se lograra un consenso útil para el proyecto común. La universidad se encontraba inmersa en un clima caótico e inoperante que Beuys no identificaría más que como el reflejo de lo que sucedía en la totalidad de lo social. El artista pensaba que la superación de los problemas que acechaban a sus contemporáneos sólo podría conseguirse a través del trabajo y la implicación de grupos e individuos autónomos que transmitieran a la opinión pública un espíritu de tolerancia activa. El *hombre-artista* debía iniciar su actividad, su filosofía debía expandirse, y para ello era necesario el concepto beuysiano de *conferencia permanente*, hecho que indicaba la necesidad social de una continua confrontación libre y creativa. Siendo consciente de estas carencias, en el mes de febrero de 1974, junto al Premio Nóbel Heinrich Böll, daría vida a la *Free International University (F.I.U.)*.



33. Joseph Beuys, *Bomba de miel*.

8.4.2. La *Free International University*

En el ámbito de la *F.I.U.* Beuys investigaría todos los campos susceptibles de necesitar un replanteamiento radical en sus estructuras. Las primeras actividades realizadas desde esta organización se dedicarían a promover y definir aquellas cuestiones relacionadas con el ámbito económico que ya hemos tratado más arriba. Junto a sus colaboradores, en 1978 dedicaría un particular estudio al sistema alternativo al existente que tomaría forma en el documento titulado *Acción tercera vía – Iniciativa Promocional – Idea e intento práctico para realizar una alternativa a los sistemas sociales existentes en Occidente y Oriente.*

En la *Documenta VI* de Kassel, Beuys presenta un proyecto titulado *Bomba de miel*. La escultura está constituida por dos motores de barco (energía propulsora), cien kilos de margarina (calorías necesarias para el desarrollo de la energía) y dos toneladas de miel (la linfa vital que debe recorrer el organismo). El autor pretende representar la fenomenología de la vida animal, en su imagen más primaria, la circulación sanguínea, aquella que permite la continuación de la vida. Sin embargo, su participación en dicho evento no se limita a la instalación de su obra escultórica. Paralelamente a ésta, y en el seno de su discurso simbólico, el *hombre-artista* propone una serie de encuentros y discusiones que nos parece importante destacar. Durante los meses de verano se organizan los famosos *Cien días de la F.I.U.* Cientos de colaboradores de la *Free International University*, provenientes de todas las partes del mundo proponen actividades en las que cualquier visitante de la muestra artística puede participar. Economistas, políticos, filósofos, sindicalistas, abogados, profesores, trabajadores sociales, etc., se unen a actores, músicos, estudiantes y jóvenes artistas para poner en marcha el ambicioso proyecto que Beuys defendía como posibilidad liberadora de una sociedad escéptica y anquilosada.

Las discusiones se referían a la realidad social contemporánea y a la posición marginada de la cultura en una sociedad dominada por un sistema económico hostil. Beuys había propuesto estos encuentros como prolongación de su actividad artística, consiguiendo superar aquella relación unilateral entre el artista y su público que hasta ahora se había visto legitimada por el sistema. Nos parece interesante destacar que con este proyecto el artista conseguía materializar aquel sentido de *escultura social* que más arriba habíamos mencionado: la

presencia escultórica de Beuys y de su arteria de miel quedaba fundida con las obras que los otros hombres habían producido, con sus ideas, sus razonamientos, sus palabras. La utopía daba paso al proyecto realizado.

Con Beuys el arte dejaba de ser entendido como una disciplina limitada a una comunidad de especialistas para transformarse, de modo operativo, en un nuevo espacio interdisciplinar, abierto a todo el ser humano. La materia con la que el arte podía operar se encontraba en un proceso de dilatación constante. El nuevo concepto de actividad artística ofrecía la única posibilidad de seguir manteniendo una actitud de búsqueda para todos aquellos que sentían la necesidad de ampliar los horizontes sociales y culturales:

El desarrollo total del futuro de los hombres, es decir, la futura cultura en su totalidad, sólo puede concebirse a partir del arte. Ahora hablo siempre de una cultura en su totalidad, y no de vida cultural, tal y como se desarrolla en museos, galerías, academias, en el mercado del arte, y como la entienden los historiadores del arte, las ciencias del arte, etc.²⁷³

Era necesario recuperar la interacción del conocimiento mediante un razonamiento interdisciplinar que aportara unidad al fragmentado individuo contemporáneo. ¿No es esta voluntad de unificación de las distintas disciplinas del conocimiento la actitud que Habermas proponía como medio de superación de los problemas de su modernidad inconclusa? En el capítulo anterior, cuando mencionábamos las tres posturas teóricas generadas en torno al tema del posmodernismo, habíamos hecho notar que Habermas, al considerar la modernidad como un proyecto inconcluso, se desmarcaba de las posturas de neoconservadores y post-estructuralistas que reconocían el final del fracaso del proyecto moderno y las negativas consecuencias sociales que de éste se derivaban. Si para el autor era necesario someter a crítica a la modernidad para conseguir una nueva formulación que permitiera hacer efectiva su continuación, ésta no podía venir más que de la unificación de los distintos modos de acceso al conocimiento. La separación de la razón sustantiva en tres niveles autónomos –ciencia, moralidad y arte– era una de las características de la modernidad que

²⁷³ *Joseph Beuys. Aprovechar a las Ánimas*, Joseph Beuys, cfr. Franz-Joachim Verspohl, *Vanguardia y conciencia social: el ejemplo de Joseph Beuys*, p. 91.

había imposibilitado la percepción unificada del mundo. Cada fracción específica surgida de la escisión –el conocimiento, la justicia, la moral, el gusto– poseía su espacio autónomo claramente definido, dominado por una comunidad de auténticos expertos. La separación de los estratos de la cultura y el continuo dominio de los especialistas había impedido que aquel programa de la Ilustración que pretendía desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y el arte autónomo para fomentar la comprensión del mundo y del sujeto no hubiera dado los resultados esperados.

Como ya hemos mostrado, el *concepto ampliado de arte* de Beuys había partido de esa misma valoración negativa de la fragmentación del conocimiento en disciplinas estancas. Si el artista debía abandonar aquellas posiciones *exiliadas* que había mantenido durante la modernidad, era porque se le exigía una reconciliación con el resto de experiencias que le permitiera superar esa separación que Habermas reconocía como el verdadero problema del proyecto moderno. Cualquier sociedad que no consiguiera relacionar en la comunicación cotidiana los significados cognitivos con las cuestiones morales y las valoraciones subjetivas, estaba, según el autor, abocada al empobrecimiento. El *hombre-artista* de Beuys y las propuestas aquí referidas no tenían otro fin que el de hacer de la creatividad algo cotidiano para recuperar esa relación del conocimiento que ayudaría a superar la crisis que el hombre contemporáneo estaba viviendo.

Según Habermas, la vida tenía que apropiarse nuevamente de la cultura del experto para que la verdadera modernidad se desarrollara de forma adecuada. Era necesario crear instituciones que pusieran límites a esa dinámica interna que había supeditado al hombre ante los dictámenes de un sistema económico casi autónomo. La fundación de la *Free International University* y el papel que se le otorgaba a cualquier individuo que quisiera participar en sus programas obedecía de igual modo a esa voluntad de democratización de la hasta ahora *cultura de los expertos*.

Ahora bien, el hecho de que tanto Habermas como Beuys pudieran coincidir en el reconocimiento del origen de los problemas y en la formulación de los métodos para la superación de la crisis contemporánea no nos permitiría establecer mayores identificaciones entre estos dos autores. De hecho, respecto a la defensa habermasiana de la continuidad de la modernidad, el artista se desmarcaría

totalmente. Así lo demuestran unas declaraciones realizadas por el artista en una entrevista:

La época moderna fue un periodo importante pero toca a su fin y en este término despunta el comienzo de un nuevo concepto de arte antropológico.²⁷⁴

Más bien pensamos que la búsqueda de alternativas que Beuys proponía ante los conceptos tradicionales de la sociedad y de la naturaleza harían que la propuesta habermasiana de conclusión del proyecto de la modernidad fuera, si no indeseable, al menos cuestionable e insuficiente.

8.4.3. La formación de Los Verdes

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, y desde la misma *F.I.U.*, se continuaría con el propósito de la *ampliación del concepto de arte*. Beuys se iba a interesar ahora por el incipiente movimiento de *Los Verdes*, su teoría sobre la política podía entrar en sintonía con la opción que proponía dicho movimiento: una nueva posición reivindicativa, no ideologizada, que centraba sus intereses en la defensa del hombre en un contexto ecológico. Quizá en el gesto de aproximación a la política mediante la participación en este movimiento ya se hallara embrionariamente el estímulo que dirigió y caracterizó los últimos años de la producción beuysiana: la defensa de la naturaleza y la denuncia de los problemas ecológicos y medioambientales. Sin embargo, cuando el movimiento se estructuró y se transformó en partido, Beuys retiraría su apoyo y participación, por considerar que había perdido aquella espontánea y autónoma actitud frente a lo social que había atraído al artista. El proyecto del partido de *Los Verdes* limitaba la necesidad creativa del artista; asumiendo una lógica de partido, éstos repetían las metodologías tradicionales y reducían la densidad de esa voluntad de elaborar nuevos modelos de cultura, economía y democracia que había sido precisamente aquello que había motivado a Beuys a tomar contacto con la experiencia política. En una entrevista afirmaría que:

Apenas un movimiento libre se constituye como partido político, tiende automáticamente a transformarse en un partido

²⁷⁴ Joseph Beuys, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 80.

político convencional, sin ninguna diferencia con todos los otros, a menudo, me encuentro en oposición a sus ideas.²⁷⁵

Las organizaciones por él concebidas siempre habían pretendido mantener una total independencia respecto a los sistemas de poder. La primera exigencia a la hora de dar forma a cualquiera de sus proyectos partía de esa idea de autonomía frente a las estructuras existentes del Estado, por ser consideradas éstas complejos instrumentos que minaban cualquier expresión de la verdad y la diferencia. El hecho de participar de un entorno político que le parecía inadecuado le crearía una contradicción interna que propiciaría el abandono del partido.

Aquella aproximación del artista a la política institucional sería justificada por Beuys únicamente como necesidad instrumental, como método de eficacia para transmitir su modelo de *escultura social*. La política no la entendía como institución representacional de un grupo de individuos a través de una serie de personas elegidas, sino como un instrumento a disposición de la comunidad. Ésta no tenía en sí ningún poder, era tan sólo el instrumento que, bien utilizado, podría potenciar el desarrollo de la creatividad. Cualquier tipo de autoridad que intentara minar el potencial creativo y la libertad individual no podía más que valorarse como ilícita. Del mismo modo que, mediante los medios del arte y del pensamiento artístico, Beuys proponía la superación del arte por considerar que éste ya no era más que una serie de variaciones estéticas, el artista participaría de los instrumentos de la política para denunciar su obsolescencia, para manifestar que ésta había quedado reducida al control del individuo por la autoridad, por parte de un sistema ideológico.

En ningún momento Beuys se sentiría atraído por aquel discurso totalitario y sectario que reconocía en el sistema político alemán. Sus múltiples intentos de incidir en la realidad social, política, económica y cultural eran el testimonio de un pensamiento activo e implicado en todos los problemas que, afectando a la cotidianidad, debilitaban las capacidades del individuo. No era una política lo que el artista intentaba instituir, sino la utilización de ésta para transmitir y estimular la propia afirmación de la vida mediante la imaginación creadora. Desde el principio iba a percibir el ocaso de los discursos políticos, al entender que sus propuestas, ya ideologizadas y

²⁷⁵ *Difesa della Natura*. Joseph Beuys, Joseph Beuys, p. 20.

preconcebidas, no respondían a la realidad social en la que intentaban insertarse.

En este sentido podemos entender su implicación con la ecología. Cuando Beuys se aproxima a los problemas de la naturaleza, aparte del hecho de abordar la protección del ambiente de aquellas agresiones producidas por el progreso incontrolado, su actitud revela un planteamiento conceptual que sitúa la dialéctica cultura-naturaleza bajo un punto de vista holístico. La ecología iba a ser para el artista un hecho mental, un soporte creativo, un aspecto más de los muchos que conformaban su *escultura social*. Su aproximación a la naturaleza no se iba a plantear desde ningún fundamentalismo. Al contrario, su visión sobre el tema respondería al resultado de un proceso de sedimentación y armonización de las posturas políticas y económicas que más arriba habíamos enunciado con aquellas enseñanzas que pensadores como Schelling, Novalis o tantos otros inscritos en la estela del Romanticismo habrían transmitido al artista. La actitud de reverencia al lenguaje secreto de la naturaleza que aquellos pensadores y artistas del siglo XIX mantenían sería una de las influencias heredadas que Beuys desarrollaría en sus propuestas.²⁷⁶ A la naturaleza se le otorgaba auténtica autoridad y el hombre no tenía otro medio de aproximarse a ella sino era a través de una humilde actitud de escucha.

Era de nuevo el discurso del otro –en este caso la naturaleza– el que permitía que apareciera un espacio creativo, una intensa relación que permitía renovar la perdida identificación entre el hombre y la naturaleza: el hombre es igual a la naturaleza, la naturaleza es igual al hombre, el hombre es naturaleza.

La relación íntima que aquí se creaba iba a convertirse en la profunda verdad de la etapa final del artista. Sus intervenciones se centrarían en esa necesidad de despertar al hombre de la ensoñación que lo había alejado del contacto con la naturaleza. El rígido proceso intelectual había eliminado las posibilidades de cualquier instrumento de conocimiento que no atendiera a las necesidades de la razón. Sin la intuición no era posible leer el alma de la naturaleza. Es más, el hombre, limitado al proceso intelectual, ya no era capaz de reconocerse

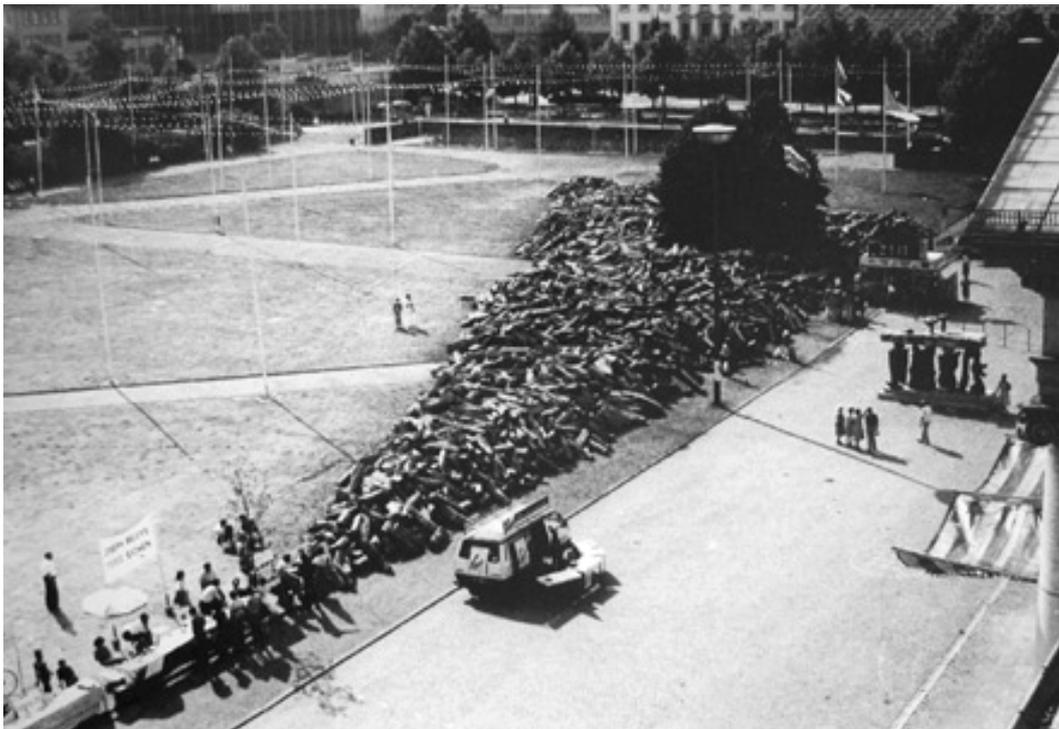
²⁷⁶ Joseph Beuys se inspiraría en las visiones cosmogónicas del romanticismo alemán al considerar que la enfermedad del hombre contemporáneo provenía de la desconexión con la naturaleza. Las influencias de Schiller, Schleiermacher o Novalis, filtradas a través de su pensamiento socialista-anarquista, impregnarían toda su producción.

como naturaleza. Desposeído de aquel modo de aproximación, quedaba perdido en un universo cultural, alejado de su parte más íntima. En una entrevista realizada al artista por Achille Bonito Oliva afirmará:

(...) el materialismo científico con el rigor de las ciencias exactas (...) no lograba abarcar completamente al hombre y a la naturaleza.²⁷⁷

8.4.4. Los 7.000 robles

Podríamos considerar que uno de los proyectos que más repercusión social consiguió fue el titulado *7.000 robles*. Con ocasión de la *Documenta VII*, en 1982, Beuys plantea un ambicioso proyecto que, de manera rotunda, reafirma el *concepto ampliado de arte*, logrando mostrar los resultados positivos que se pueden obtener a partir de la colaboración entre el artista y los espectadores transformados ya en creadores.



²⁷⁷ Joseph Beuys, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 88.

34. Vista de la plaza con los siete mil bloques de basalto antes de empezar la plantación.

El día de la inauguración de la *Documenta*, Beuys planta el primer árbol en la plaza Friedrich frente al Museum Fredericianum, sede de la exposición. El plan del artista enmarca una gran acción ecológica: siete mil robles, acompañados cada uno por una columna de basalto de ciento veinte centímetros de altura, deberían ser plantados en el municipio de Kassel.

Los siete mil bloques de basalto se amontonaron en la plaza formando una estructura piramidal en cuyo ángulo fue plantado un árbol pequeño. Junto a este árbol se situó una de los bloques indicando así el modo de proceder con el resto de éstos. La pirámide de piedras desaparecería de la plaza cuando las siete mil os fueran plantadas en el municipio, tal y como proponía el artista. Beuys invitaba a los ciudadanos a crear la escultura que la organización de la *Documenta* le había encargado a él. Mediante esta intervención ciudadana, la escultura, entendida como intervención efímera y concebida para la duración de la exposición, adquiriría una dimensión duradera.

La coordinación del numeroso colectivo que participaría en el proyecto no sólo conseguiría la desaparición del amontonamiento de las piedras y la plantación de los árboles por la ciudad, sino que, lo que significaría el gesto más importante para el artista, serviría para poner en marcha un proceso de comunicación de gran envergadura raramente realizable. Mediante la propuesta de los *7.000 robles*, Beuys nos estaba planteando visualmente su ya asumido *concepto ampliado de arte*. La escultura tradicional, representada aquí por la pirámide de bloques de basalto, debía desaparecer para que surgiera el verdadero proyecto escultórico: la plantación colectiva de los siete mil robles era la verdadera escultura viva que podía ofrecer energía a la sociedad contemporánea.

La *Oficina de coordinación siete mil robles* podría comunicar con orgullo el éxito de la propuesta. Autoridades locales, asociaciones e iniciativas de ciudadanos se habían añadido al proyecto. No sólo los ciudadanos de Kassel habían apoyado esta iniciativa: la repercusión mediática que había alcanzado Beuys con este gesto habría conseguido que la mayoría de los árboles fueran patrocinados por individuos y colectivos de otros lugares. Como dato anecdótico podemos decir que los japoneses apadrinaron a más de mil ejemplares.

Como es de esperar, las intenciones de Beuys iban más allá de la



35. Joseph Beuys plantando el primer roble en Kassel.

mera mejora de la ciudad de Kassel. La historia de los *7.000 robles* se convertiría en una de las aportaciones más importantes a la realización de su idea de *plástica social*:

Yo pienso que plantar estos robles no es solamente un acto de necesidad ecológica: es decir, una relación puramente material-ecológica, sino un conducto del que ha de resultar un concepto de ecología ampliado que aumente con el paso de los años, porque nosotros no queremos nunca poner fin a la acción de plantar. La plantación de siete mil robles sólo representa un principio simbólico, y para este comienzo simbólico necesito también una piedra milenaria, esta columna de basalto. En una acción como ésta nos referimos a la transformación de la vida de toda la sociedad y del mismo espacio ecológico.²⁷⁸

El gesto colectivo de plantar se había convertido en el elemento principal del proyecto. Si simbólicamente el roble era el árbol cósmico por excelencia de todas las leyendas nórdicas, que indicaba fuerza, espiritualidad y longevidad por su resistencia a las infecciones y al ataque de los parásitos, la columna de basalto acompañaba el crecimiento del vegetal, no siendo más que un testigo cultural pasivo del crecimiento de la naturaleza. La reflexión sobre el tema del tiempo se proponía aquí como contrapunto a una sociedad que había deformado tal concepto para satisfacer a la insaciable búsqueda de resultados inmediatos. Se considera que un roble posee una vida media de ochocientos años; con su presencia constante en el entorno cotidiano, se estaba intentando fijar la atención del ciudadano urbano ante el hecho del desequilibrio que éste había provocado con respecto a los ritmos de la misma naturaleza. La reducida vida del individuo con respecto a la del roble no hacía más que incidir en ese desequilibrio.²⁷⁹

Sin embargo, y aunque reconozcamos la repercusión de este proyecto, no podemos olvidar otras interesantes propuestas que sirvieron de precedente. Ya en 1971 el artista realiza un proyecto cerca de Ostende, en una gran zona donde, por recuperar tierra, se estaba

²⁷⁸ *Joseph Beuys. Operació Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Antonio D'Avossa, *Joseph Beuys, Utopía concreta com a utopia de la terra*, p. 22.

²⁷⁹ El roble es el árbol asociado al culto de Júpiter. Desde siempre se relacionó con el eje del mundo y con la unión del cielo y la tierra. Para ampliar información, consultar en *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant.

realizando un desecamiento que llevaba asociada una fuerte agresión ecológica acuática. Con su *Acción en el pantano* inculcaría ya entonces en la conciencia, de forma eficaz, la protección del medio ambiente, algo que más tarde sería reconocido como tarea social preferente.

También en 1983 introduciría otra iniciativa de protección. Con el proyecto *Spülfeld Altenwerder* en Hamburgo intentaría recuperar unas tierras contaminadas por el barro del Elba y del Mar del Norte, plantando árboles y arbustos que detuvieran las sustancias venenosas. Aunque por razones políticas este proyecto no se pudiera finalmente ejecutar, no podemos dejar de reconocer su interés.

De igual modo, el proyecto realizado en Italia durante los últimos años de la vida del artista, titulado *Operazione Difesa della Natura*, se plantearía como la continuación de estos intentos de recuperar el diálogo que el hombre contemporáneo había perdido consigo mismo y con la naturaleza. «Nosotros plantamos a los árboles, y los árboles nos plantan a nosotros, porque pertenecemos los unos a los otros y debemos existir juntos.»²⁸⁰ A Joseph Beuys la naturaleza le servía de modelo y expresión de los deseos del hombre; la utilizaba de espejo en el que reconocerse, convirtiéndose así en el referente y guía del proceso nunca concluido ni definitivo de la propia vida. La nueva actitud propuesta por nuestro artista parecía finalmente reconciliar aquellas dos lenguas universales que, según Wackenroder, existían en el mundo: la naturaleza y el arte:

Conozco dos lenguas maravillosas que el Creador ha dado al hombre. (...) Una de estas lenguas sólo la habla Dios, la otra sólo unos pocos elegidos. Esas lenguas son la naturaleza y el arte.²⁸¹

8.5. Hacia un arte antropológico

Aquel privilegio del escaso número de elegidos que podían hablar el lenguaje del arte había pasado, mediante la mediación del artista, a ser considerado ahora como una capacidad intrínseca a todo individuo. Si la atención que se le otorgaba a la naturaleza superaba los límites

²⁸⁰ *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Lucrezia de Domizio, *Il diario*, p. 36.

²⁸¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, cfr. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 68.

de una reivindicación ecológica, si sus intenciones iban mucho más allá de un espacio de reivindicación, era porque su defensa respondía a una verdadera inquietud antropológica. La idea de interdependencia de cualquier parte del sistema incluía inevitablemente a la naturaleza, y el arte, como esa *lengua maravillosa*, se convertía en el único medio que ofrecía la posibilidad de reconciliación del hombre con el mundo:

El arte debe comprenderse de modo antropológico como teoría de la creatividad. Esto significa una necesidad que debe ocupar un lugar en mi existencia. No es algo subjetivo. No es una actitud individual. No es una mitología. Es una necesidad y una urgencia para los hombres, los animales, la tierra.²⁸²

Cuando Beuys defiende un arte antropológico está insistiendo en la necesidad de ampliar el concepto tradicional de arte. Era urgentemente necesario abandonar las actuaciones que habían dominado el panorama de la modernidad para poder resolver los problemas que habían inducido a la sociedad a soportar una situación de profunda crisis. Era imprescindible ampliar las áreas de intervención para superar el hermético mundo de la estética e introducirse en lo real a través de la colaboración con lo social. Las áreas de intervención e investigación se debían buscar más allá de los límites que la historia se había encargado de establecer para los espacios del arte y el artista. La nueva lógica encontraba sus estímulos en su supuesta intrusión en las ciencias sociales, sobre todo en la antropología.

Ese carácter antropológico del *concepto ampliado de arte* parecía imposibilitar la vigencia de aquellos conceptos de exaltación del *yo*, de genialidad, de visionarismo, etc., que, como habíamos visto a lo largo del trabajo, habían posibilitado la existencia de un artista ensimismado, apartado en su *exilio*. En el nuevo contexto, aquel error que había conducido al callejón sin salida de la modernidad no era ya sustentable. El *exilio* parecía ya imposible y su demostrada impotencia requeriría una reformulación del espacio artístico.

En el libro titulado *La vuelta a lo real* Hal Foster en 1996 nos presenta una defensa teórica de la necesidad de un nuevo paradigma para la intervención del artista contemporáneo: *el artista como etnógrafo*.

²⁸² Joseph Beuys, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 75.

En mi opinión, en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor»: el artista como etnógrafo.²⁸³

El autor menciona la cuestión de *la alteridad* como exigencia de un arte de características casi antropológicas. El artista como etnógrafo entendería la antropología como la ciencia de *la alteridad*, como aquella disciplina que tiene la cultura por objeto y que, superando y ampliando su reducido concepto tradicional, asume otra naturaleza contextual e interdisciplinar.

El nivel de implicación y los distintos grados de complicidad que se generarían entre las estrategias creativas personales trazadas y la lógica antropológica marcarían las diferentes intensidades de dicho *artista etnógrafo*. Según este criterio, Foster distinguía cuatro actitudes diferentes con respecto a la figura del artista:

En el primer nivel se encontraba el artista *experimentador*. Este artista se colocaba directamente ante la experiencia y, como un antropólogo subjetivo, penetraba en el territorio que se daba frente a él para presentar sus observaciones filtradas a través de su interioridad. De esta forma el artista se convierte en vehículo de los otros y su obra en metáfora de ese encuentro. Desde el punto de vista del autor, este método no era el más eficaz para resolver problemas, se limitaba a dejar un testimonio ante una situación determinada.

En un segundo nivel, el artista se presentaba como *reportero*. En este procedimiento éste no se conformaba con compartir una experiencia, sino que trabajaba investigando y recopilando datos que ponía a disposición de su público. Sin proponer ninguna respuesta definitiva, entendía que su misión era la de compartir los datos de su investigación.

El tercer nivel representaba al artista como *analista*. No había excesiva diferencia entre esta postura y la anterior; sin embargo, mientras que en los dos primeros niveles la actividad partía de las capacidades de observación de un artista intuitivo y experimental, en este tercer nivel el análisis social asumía nuevas formas de intervención más próximas a las ciencias sociales y a la filosofía.

²⁸³ Hal Foster, *El retorno de lo real*, p. 177.

Finalmente, con la figura del artista como *activista* se daría un paso decisivo en esa escala de implicación con el concepto antropológico del arte. El paso del espacio privado de la concepción tradicional del artista a la implicación de éste con lo público exigiría un cambio de comportamiento: en primer lugar, la necesidad de contextualización de sus propuestas con el entorno local, nacional o global; en segundo lugar, la apertura y versatilidad de los proyectos para hacer posible la participación del espectador, convirtiéndolo en elemento activo. Actuando como agente de movilización social, el artista operaría desde la posición de un ciudadano activista que asumía una función totalmente diferente de aquella que había correspondido al artista plástico. El activista, para cumplir su propósito y abandonar el aislamiento estético en el que había permanecido históricamente, necesitaba desarrollar un conjunto de capacidades y herramientas que hasta el momento no habían sido consideradas útiles. Para enfrentarse a ese nuevo reto no le servían aquellos procedimientos que habían alimentado la práctica artística. La necesaria implicación del público obligaría al artista a obtener nuevas estrategias que posibilitaran la difusión de sus proyectos y la implicación de personas sin una preparación específica en arte.

¿No está Foster reconociendo en los años noventa algo que como hemos visto proponía Beuys en los setenta y ochenta? Su concepto de antropología («el arte debe comprenderse de modo antropológico como teoría de la modernidad»²⁸⁴) ¿no quedaría íntimamente ligado al *concepto ampliado del arte*? ¿No se le exige a dicha disciplina la ampliación y abandono de su concepto tradicional del mismo modo que Beuys se lo había exigido a las prácticas artísticas? ¿No será el *artista-etnógrafo* simplemente otro término para referirse a la figura del artista beuysiano? Es evidente que reconocemos en Foster un replanteamiento de muchas de las características que destacábamos cuando hablábamos de Beuys. Si el artista activista encarnaba para Foster el máximo exponente del *artista etnógrafo*, basándose en los ejemplos más arriba expuestos, podríamos afirmar con certeza que Beuys representaría el mayor exponente de dicha categoría.

Desde nuestro punto de vista es incuestionable que Beuys había ejercido una influencia directa, tanto sobre la configuración de estas teorías como sobre las actitudes de muchos de los artistas representativos del final de siglo. También Kathy Halbreich confirmará

²⁸⁴ Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 75.

la incidencia del pensamiento beuysiano sobre aquellos artistas en los que había permanecido una implicación social y una voluntad de trasgresión de los límites del arte:

Siguiendo a Joseph Beuys y sus inspiradoras ideas que aunaban política y arte, (...) algunos artistas prefirieron ver en el arte una fuerza transgresora más poderosa que el mercado.²⁸⁵

8.6. La posibilidad de otra vanguardia

Frente a otros teóricos que se habían posicionado negativamente con respecto a la posibilidad de existencia de una neovanguardia, Foster defendería la total vigencia de una nueva vanguardia que, apropiándose del potencial de ese *artista-etnógrafo*, pudiera abordar aquellos problemas que desde el mundo del arte habían sido desestimados.

No nos interesa desviar nuestra atención profundizando sobre aquellas teorías que habían negado la posibilidad de una neovanguardia. Solamente apuntaremos que autores de filiación ideológica tan distinta como Burger, de procedencia claramente marxista, y Danto, de tendencia liberal, han mostrado la convergencia de sus opiniones relativas a la desautorización de una posible vanguardia contemporánea. Si en el caso de Burger la relación con el pasado se efectuaba de modo nostálgico y la neovanguardia no se contemplaba más que como una repetición patética de la idea de vanguardia desencantada, cuya única propuesta estaba regida por el anatema de que *todo es posible*, la postura de Danto partiría de un posicionamiento claramente crítico, definido en términos de desprecio, que situaría a esa neovanguardia en un espacio ajeno al arte. Si Burger afirmaba que el arte había llegado al estado de la post-historia cuando se había transformado en institución, Danto iba a manifestar su interés por aquel arte que habría sabido evitar el carácter totalitario de la perspectiva vanguardista:

La estructura profunda de la historia del arte en la era contemporánea, tal como la veo, es una clase de pluralismo sin precedentes, entendido precisamente en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo, han servido a las

²⁸⁵ Kathy Halbreich, *Cultura y comentario*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 255.

correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que la narrativa de desarrollo progresivo vaya más lejos.²⁸⁶

Danto hacía referencia a aquellas propuestas que, lejos de estimular una neovanguardia, se posicionaban en el mercado y las instituciones para ofrecer un producto de referentes plurales, libre, a su modo de ver, de aquella carga histórica que tantas veces, imponiendo una serie de códigos formales y conceptuales, había sofocado al artista.

Sin embargo, Foster se distanciaba de estas posiciones argumentando a favor de la posibilidad de existencia de una neovanguardia. Los distintos niveles de participación del artista con respecto al concepto ampliado de antropología marcaban, tal y como hemos visto, el grado de aproximación a la figura del *artista etnógrafo*. Nos parece interesante destacar la relación que el autor establece entre la tipología de ese *artista-activista* con la posibilidad de la neovanguardia. La preocupación por lo social y la implicación con el medio en el que el artista se sentiría inmerso parecerían ser la condición indispensable que aseguraría la buena salud de ésta.

Era necesaria la modificación estructural del pensamiento artístico para que no se repitiera la forma de actuar de los artistas de la modernidad. Se podía continuar planteando la cuestión de la negatividad, postura que había conformado buena parte del mapa de la vanguardia, pero despojada de su componente anárquico y nihilista que tanto había contribuido al fracaso del proyecto moderno. Aquellos momentos en los que la subjetividad individualista regía el proyecto del artista habían podido existir porque el mismo sistema creaba unas plataformas de absorción que incorporaba a las mismas actitudes que voluntariamente se habían ubicado más allá de la frontera establecida. El trabajo a realizar por los artistas contemporáneos se debía regir por posturas distantes a éstas. En vez de repetir las actuaciones de las vanguardias iniciales, se requería invertir todos los esfuerzos para que esa ampliación del espacio de repercusión artística se materializara con éxito. El rechazo a las posturas tradicionales que seguían siendo legitimadas por el sistema era la consecuencia de la convicción de la necesaria defensa de la figura del artista que, dejando atrás todos los esquemas heredados que lo llevaron al creciente ensimismamiento de

²⁸⁶ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 158.

una *situación exiliada*, se responsabilizara socialmente y se implicara en la búsqueda de soluciones a los conflictos reales que amenazan la integridad del individuo.

En la entrevista realizada por Elizabeth Rona a Beuys, cuando le pregunta si él se consideraba un artista de vanguardia, no duda en afirmarlo, aunque matizando el sentido que le atribuye a la palabra vanguardia: la vanguardia se relaciona únicamente con aquellas prácticas que tienen por objeto la vida y la implicación social:

Sí, me considero, por decirlo así, como un vanguardista que interviene respecto a la producción artística, si bien mi concepto de vanguardia esté acaso más ampliamente enfocado de lo que suele ocurrir, por lo general, en las conversaciones periodísticas sobre el arte moderno. Porque mi concepto de la vanguardia se propone, en el seno mismo del arte, la transformación de las relaciones sociales. Es decir: mi concepto de la vanguardia apunta a la vida en su totalidad; no simplemente en el sentido habitual, según el cual se dice que el arte es vida, sino en el sentido en que formulo de modo más exacto los problemas fundamentales que se presentan ante nosotros, la humanidad de hoy, respecto a las cuestiones culturales, a los derechos democráticos y a los modos de acción económicos.²⁸⁷

También en el concepto de vanguardia de Foster reconocemos los ecos de la idea que el artista alemán tenía al respecto. En ambas posturas se identificaba la vanguardia con una actitud comprometida. Si Beuys necesitaba ampliar el concepto de arte para presentar su *escultura social* como un proyecto vanguardista, Foster reivindicaba la función del *artista etnógrafo* como medio de recuperar el pulso que la vanguardia había perdido. «Quien hoy se oponga a la tendencia de destrucción de la vida pertenece a la vanguardia»²⁸⁸, afirmaría Beuys en la misma entrevista. La vanguardia ya no podía consistir en una especulación basada en códigos formales. Del mismo modo que Foster había diferenciado la vanguardia de la neovanguardia, Beuys encontraba una sustancial incompatibilidad entre la vanguardia que él representaba y aquella que había determinado el desarrollo del arte de la primera mitad del siglo:

²⁸⁷ Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 79.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 82.

(...) no bastan los conceptos de innovación y vanguardia de la época supuestamente moderna. Necesitamos aquí, de algún modo, un concepto tautológico del arte que asuma la totalidad de la problemática, de la interdependencia de las problemáticas y que proponga modelos científicos capaces de ayudarnos a superar la crisis.²⁸⁹

A Joseph Beuys se la ha acusado muchas veces de idealista, siendo su propuesta tachada con frecuencia de demagógica. Sin embargo, él siempre se habría defendido de tales acusaciones de un modo coherente respecto a su posición intelectual:

Si soy mal comprendido es porque me refiero a un nuevo concepto en que el verdadero realismo coincide con el idealismo y, viceversa, el verdadero idealismo coincide con el realismo. Hay conceptos de idealismo-realismo y conceptos de realismo-idealismo que existen gracias a un concepto más vasto que defino como fenomenología.²⁹⁰

Los proyectos que el artista había planteado y que hemos mencionado en este trabajo concentraban sus potencialidades y esfuerzos para conseguir la realización práctica de todos ellos. Detrás de la puesta en escena de los distintos elementos que configuraban la propuesta plástica existía, sin lugar a dudas, un pleno convencimiento de sus repercusiones socializadoras en el ciudadano y de la transformación catártica del mismo individuo reconciliado con *lo otro*, con la naturaleza y consigo mismo.

Si por progreso se entiende la expansión de la humanidad en tanto que totalidad humana, sí que creo en el progreso. Es un concepto de finalidad altamente mental y espiritual que reemplaza la creencia en el progreso material.²⁹¹

De ningún modo podríamos aceptar la reducción de las propuestas beuysianas al plano de lo ideal o de lo utópico. El progreso, entendido como el modo de recuperar las posibilidades de evolución y de expansión del hombre a un nivel más alto de conciencia, sería para el artista el único objetivo que debía perseguir aquella vanguardia en la

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

que él se inscribía. La *escultura social* planteaba la superación de la crisis mediante la toma de conciencia, la comunicación y el intercambio creativo interdisciplinar, características todas ellas de esa nueva vanguardia. Aquella distancia que se había establecido, exigido y respetado entre el artista moderno y la sociedad que éste detestaba desaparecía ante la necesidad de actuar con urgencia. La sociedad necesitaba que el artista se reconciliase con ella misma para que desde esa interactiva participación naciera una situación que ayudara a superar aquellas rémoras que habían llevado casi al desahucio.

Se trataba pues de que el artista reconquistara aquel territorio que, como hemos podido ver en la primera parte, había abandonado voluntariamente a favor de su *exilio creativo*. Ahora, la postura de Beuys, reconfirmada por Foster, consistía en eliminar esa distancia entre el autor y el espectador, entre el artista y el mundo.

8.7. La huella de Beuys y el roce con el mundo

Quizá estemos cerca del significado del concepto de *distancia cero* que José Luis Brea introduce en el texto *Año Zero, Distancia Zero*²⁹². Aunque sobre este texto insistiremos más adelante, nos interesa ahora desvelar únicamente el sentido que para el autor tiene este concepto. La *distancia cero* habla de la imposibilidad de ofrecer una perspectiva desvinculada de lo real: «No quedan los observatorios del mundo»²⁹³. La intensidad conflictiva del mundo impide aquel alejamiento y observación desde el *exilio* que en nuestro trabajo habíamos perseguido. El hombre contemporáneo no ansiaba ocupar aquel espacio de la lejanía que otras veces le había ofertado promesas de conocimiento. El artista sólo podía aceptar que «todo pensamiento es solamente el calor rendido en un movimiento abrasivo, el efecto de un roce sin distancia con el mundo.»²⁹⁴

Podríamos considerar que el inevitable *roce sin distancia con el mundo* que identificaba Brea en la situación social que rodeaba al creador del fin de siglo fuera el indicador que marcaría la evolución de aquella voluntad beuysiana de eliminar la excesiva distancia entre el creador y el mundo. Si aquella distancia había desaparecido por

²⁹² Texto publicado en el catálogo de la exposición *Anys 90: Distància zero* realizada en Barcelona en 1994 en el Centre d'Art Santa Mònica.

²⁹³ José Luis Brea, cfr. Anna Maria Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 246.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 248.

completo, tal como nos indicaba el autor, su disipación impediría la propia naturaleza de nuestro buscado *exilio*. Sin la posibilidad de la distancia no era viable concebir el límite, y sin éste el espacio se transformaba en un continuo en el que el artista no podía más que intervenir.

Muchos son los artistas del final del siglo que podríamos mencionar como ejemplos de esta actitud *implicada y abrasiva* con lo real. Otros tantos son los casos que podríamos incorporar a este trabajo para ilustrar esa actitud de abandono en el *exilio* que tantos autores han relacionado con la neovanguardia. Pero lo que aquí más nos interesa destacar es que aquellas propuestas ambiciosas que pretendían ampliar el concepto de arte como medio para salir de la situación anquilosada en la que la cultura se había visto relegada han dejado realmente una huella determinante en la configuración del arte del final y principio de siglo. El testimonio de Beuys y de todos aquellos creadores que intuyeron la necesidad de incorporar la actividad artística a la sociedad ha seguido transmitiéndose hasta nuestros días a través de las distintas generaciones de artistas.

El concepto de colaboración sería el que resumiría, según los autores vistos, aquella naturaleza de ese arte que parecía haber abandonado el *exilio*. El artista descendía desde su posición privilegiada para encontrarse al mismo nivel que el resto de las personas. La voluntad de compartir su proyecto creativo y la implicación activa del artista con lo social nos permiten valorar su obra desde un punto de vista radicalmente diferente. Muchas y variadas han sido las estrategias que los artistas de la segunda mitad del siglo interesados por esta actitud han utilizado para conseguir el acercamiento deseado entre el que propone y el que participa. Sin embargo, basándose en la naturaleza de tal colaboración, podríamos distinguir dos tipologías de aproximación diferenciadas: aquellas en las que el trabajo compartido se desarrollaba en términos individuales (Krzysztof Wodiczko, Jenny Holzer, etc.), u otras en las que el mismo trabajo compartido era desarrollado también colectivamente (Guerrilla Girls, Group Material, etc.).

8.7.1. Wodiczko y el espacio público

Si desde las posiciones activistas que aquí estamos mencionando se había recriminado a aquellos artistas que habían permanecido en la

distancia del *exilio* por mantener una excesiva y exacerbada subjetividad ya impracticable, el caso de Krzysztof Wodiczko representaría la total superación de esta actitud denostada. El artista de origen polaco habría desarrollado una línea de trabajo que, estimulada por los problemas sociales, conseguía proyectar sus propuestas creativas más allá de los espacios reservados al arte. Su formación académica iba a tener gran importancia a la hora de concebir sus proyectos. Su licenciatura en diseño industrial haría más fácil la comprensión de la dirección que tomará su trabajo. Sus proyectos iban a consistir en traer al mundo cerrado del arte algunos de los componentes que él conoce del mundo del diseño, creando muchas veces el malestar de la comunidad artística ortodoxa que lo ha tachado de inventor de productos consumistas, activista político, filósofo perturbador, etc., adjetivos que no distan tanto de aquellos que le habían arrojado mucho antes al mismo Beuys.

Para Wodiczko la calle es un lugar de fuerte y estimulante identidad, susceptible de ser trabajada. El artista no la iba a utilizar como sala de exposición, sino más bien como un lugar de actividad intrínseca a su proceso vivencial, como un espacio donde desarrollar aquella esencia básica que caracterizaba a esa posible neovanguardia: la colaboración. Si además de la ampliación del espacio de intervención, se planteaba como necesaria la utilización interdisciplinar de los medios con el fin de potenciar ese mismo sentido colaborativo, el trabajo de este artista cumplía totalmente las exigencias básicas del activismo, además, sus recursos técnicos fundían el diseño industrial, la fotografía y la alta tecnología con la sociología, la política y la filosofía, gesto que favorecería la materialización de ese deseado arte antropológico.

En sus proyectos de proyecciones sobre edificios y monumentos significativos de distintas ciudades, por ejemplo la esvástica en la embajada de África del Sur en Londres cuando todavía existía el apartheid, las manos con la palabra *glassnot* (transparencia), en la fachada del Whitney Museum, o la proyección de un carro de combate sobre el monumento conmemorativo del Duque de York en Londres, Wodiczko intentaba traer a la calle la discusión sobre una serie de problemas de gran implicación política. Si la modernidad había hecho uso de la negación del pasado y la arquitectura histórica había sido entendida como imaginiería del poder, el artista ahora no sólo desechaba ese pensamiento de destrucción del pasado sino que,

añadiendo significado a esas fachadas o monumentos, traía al exterior lo que *naturalmente* era interior y cerrado.



36. Wodiczko, *Projections*, Whitney Museum of American Art, Nueva York.

La intervención sobre el Whitney era especialmente significativa. Las manos abiertas con la palabra *glassnot* aludían claramente a la opacidad del sistema del arte respecto a la discusión activa sobre los problemas que se generan en lo social. No solamente el público especializado iba a cuestionarse el significado de tal intervención, cualquier transeúnte tenía a su mano el estímulo que le permitía reflexionar sobre lo que el artista planteaba.

La otra gran vertiente del trabajo de este artista ha sido dirigida a los habitantes más intensos de la calle: los *homeless* de Nueva York.

La fabricación de un vehículo/casa para aquellos individuos que ocupaban el espacio público respondía a un proyecto híbrido de diseño, tecnología y política.



37. Wodiczko, *Homeless project*.

No era objetivo del artista construir este objeto para satisfacer la necesidad de estas personas –eran ya más de cien mil los *sin techo* que ocupaban las calles de la ciudad– y era posible que la materialización masiva de estos objetos potenciara aún más el aislamiento social de los *homeless*. El artista sólo se proponía fabricar algunos ejemplares para que, llegando al interior del museo, se consiguiera poner en contacto a la clase media y a la iniciativa privada con la exclusión y la muerte, pero también con la humanidad de un desheredado sin techo.

Al margen de las polémicas suscitadas por la aparición del vehículo, lo que nos interesa destacar es que, lejos de posturas impositivas, el proceso de construcción nacería de una constante colaboración, tanto a nivel de concepto (los *sin techo* ayudaron a configurar formalmente el objeto, probando y dando sugerencias para su perfeccionamiento), como a nivel técnico, que posibilitaría su fabricación. La actitud del artista se enmarcaba en aquel modelo que, relegando las exigencias caprichosas de un individualismo subjetivo, se movía en torno a lo real para encontrar aquellos lugares en los que aplicar su experiencia creativa.

8.7.2. Jenny Holzer y el texto

Tras algunos años de experimentación pictórica, Jenny Holzer se apartaría radicalmente de las convenciones artísticas para implicarse con un arte de intervención en el espacio público. Partiendo del lenguaje de la publicidad y del mensaje político, los *truismos* de Holzer apelaban a la interactividad, a la intervención de un público que quedaba desconcertado ante el inusual mensaje del soporte publicitario. La artista de nuevo se apropiaba de un soporte lejano a los medios tradicionales, en este caso la utilización de la palabra como vehículo privilegiado de la comunicación.

La calle se convertía en estas primeras obras en un laboratorio de experimentación social. Fuera del territorio de dominio de las artes, el artista se enfrentaba de nuevo ante la necesidad de la colaboración para conseguir la transmisión de su propuesta creativa. El hecho de que el público hacia el que iba dirigido el mensaje de la obra no tenía por que ser un público especializado exigía que la artista rechazase los medios específicos del arte y acudiera a la eficacia comunicativa de aquellos códigos del lenguaje desarrollados por el capitalismo avanzado: la publicidad y su inmediatez receptiva.

La introducción en su propuesta de los LED, esos paneles electrónicos que estábamos acostumbrados a ver en centros comerciales, teatros o edificios públicos, a la vez que añadía a su trabajo un nivel de sofisticación que imprimía una nota de marca propia a su obra, conseguía aumentar la buscada interacción potenciada por el crecimiento de la eficacia emisora. Pocos elementos interesaban más a la artista que aquel sentido de intervención social y colaboración pública que habíamos asociado a la neovanguardia.



38. Jenny Holzer, de la serie *Inflammatory Essays*, instalación en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

8.7.3. Grand Fury y la publicidad

En el caso de las actitudes colectivas vamos a destacar aquellos grupos que, interesados igualmente en la interacción real con la realidad circundante, proponían reflexiones sobre aquellos aspectos

más frágiles de lo social. El feminismo, el movimiento gay, la segregación racial, la violencia sexual, el medioambiente, iban a ser los sustratos elegidos para proponer sus acciones creativas.

Grand Fury y Guerrilla Girls serían dos grupos protagonistas en los años ochenta y noventa que dirigirían sus acciones en este mismo sentido. Ambos inician su recorrido periféricamente en el mundo del arte, pero, como ya habría ocurrido tantas veces, su acercamiento al centro iría creciendo en la medida en que se desarrollaban sus acontecimientos.



39. Grand Fury, *Kissing doesn't kill*, 1991

El Grand Fury demostraba desde el principio su apetencia por los medios de comunicación distantes a aquellos que utilizaban los grupos de resistencia que entonces actuaban en Estados Unidos. Sus propuestas asistidas por un glamour mediático se opondrían a la estética deliberadamente pobre y distante de dichos grupos. Ante las fuertes imágenes que desde la sociedad de consumo llegaban habitualmente, se intentaba crear una imagen competitiva que, utilizando los mismo códigos, transmitiera otros contenidos anómalos. Su acción *Kissing doesn't kill* proponía una estructura visual idéntica a

la propuesta por Oliviero Toscani para la campaña publicitaria de Benetton. Esta utilización del mínimo *desvío* planteaba la polémica de lo verdadero y de la copia, potenciando al mismo tiempo una negación del sentido tradicional de autoría. Podríamos decir que con este paso los componentes del Grand Fury, por la vía de la participación y la implicación social, habían conseguido superar aquella figura del artista egocéntrico y genial que, por considerarla inapropiada desde hace ya años, se había intentado desmitificar.

Es importante destacar que el grupo tenía como propósito apoyar desde sus acciones la lucha que se tenía que llevar a cabo contra la crisis que la aparición del SIDA había generado en el tejido social. Tanto desde la calle como desde las instituciones artísticas se propondría la mediación artística como un potencial de acción política. Hay que destacar que, aun cuando el grupo participara activamente en exposiciones, nunca se revelaría la identidad de los artistas involucrados.

8.7.4. Guerrilla Girls y la desigualdad

El anonimato fue también el modo desde el que operaron el grupo de artistas escondido tras el nombre de Guerrilla Girls. Aunque se podría considerar un anonimato parcial por el hecho de que estas artistas únicamente hubieran mantenido su rostro en la clandestinidad, lo cierto es que la ocultación facial conseguía la de la total identidad de la persona. Si tenemos en cuenta que los intereses del grupo se dirigían hacia la discusión de las posibilidades de intervención del sexo femenino, la estrategia de mostrarse bajo la ocultación acentuaba una experiencia fetichista y erotizada de la reflexión creativa. La ocultación producida por una máscara de gorila de gesto agresivo y el cuerpo descubierto de una mujer acompañado de atributos sexualmente sugerentes, joyas, frutas, etc., contextualizaba cualquier acción que se propusiese en un entorno de naturaleza conativa.

La máscara, transformándose en símbolo metafórico, quería marcar la existencia de la agresividad intrínseca y latente a toda sociedad. El militar aterrorizaba con las armas, el hombre violentaba con su fuerza, las Guerrilla Girls imponían respeto con el símbolo del enemigo, con la agresividad del macho. Además de estas intervenciones, el grupo se dedicaría a denunciar mediante carteles

aquellos comentarios y posturas que consideraban sexistas de los individuos que conformaban el sistema del arte institucionalizado.



40. Guerrilla Girl, catálogo editado por el grupo.

8.7.5. El Group Material y la oposición al sistema

Aunque podríamos destacar otros grupos que de forma diferente intentaron aunar esfuerzos para realizar proyectos colectivos que suprimieran también el concepto de autoría, vamos a acabar nuestro capítulo con el Group Material, por considerarlo representativo de otros muchos grupos que, trabajando simultáneamente, fomentaron de igual modo la participación colectiva.

El Group Material estaba formado por un grupo abierto de artistas que iban a producir un trabajo que pretendía rechazar las reglas y las posturas de aquel arte legitimado basado en la figura tradicional del autor. De nuevo, la necesidad de la colaboración y del contacto íntimo con la población en la que el proyecto intentaba insertarse no era compatible con la jerarquía que había marcado el

concepto de autoría. Quizá la manifestación más importante en la que este hecho quedaba totalmente ejemplificado fuera la titulada *The people's choice (arroz o mango)*. En este evento los artistas que participaron intentaron convencer a los vecinos para que trajesen objetos para la exposición. El resultado fue sorprendente y la exposición se consideró todo un éxito. La convivencia de todas las formas artísticas heterogéneas: imágenes religiosas, muñecas, fotos de familia, pinturas de aficionados, etc., revelaba una colaboración activa que modificaba el mismo concepto de galería, siempre asociado a la élite.

Algunos artistas del grupo se desligarían más tarde para desarrollar carreras personales. Aquel rechazo a la institución artística y al sentido de autoría sería absorbido por las plataformas de legitimación del sistema del que supuestamente pretendían huir. No nos interesa en este momento entrar en la discusión sobre el grado de coherencia de la evolución de estos artistas. Si hemos decidido introducir en el final de este capítulo sus propuestas es porque nos parecía interesante mostrar un ejemplo más de esa actitud que, como estamos viendo, se había desplegado con intensidad entre los creadores del final de siglo.

8.8. ¿La reconciliación con el mundo?

Desde los movimientos de los años sesenta que habrían influido en la concepción del proyecto de Beuys, hasta las propuestas de estos últimos artistas, hemos podido dibujar una línea, creciente en intensidad, que pone en tela de juicio aquel concepto de arte legitimado por la tradición. La evolución de la figura del artista y su necesidad creciente de inserir sus proyectos en un contexto marcado por la colaboración provocarían el abandono y rechazo de aquellas posturas heredadas a través de la modernidad. No cabe ninguna duda de que la tipología de los artistas aquí mencionados se alejaba sustancialmente de la de los creadores que estudiábamos en la primera parte. Aquella distancia con respecto a una sociedad en crisis que los artistas modernos defendían como situación necesaria para que surgiera la creación, y que los pensadores habrían argumentado, defendido y avalado, parecía haber quedado deslegitimada.

Pero lo que más nos interesaba destacar de esa línea que habíamos marcado, y que había tomado realmente densidad con las

propuestas beuysianas, es que, independientemente de que mostrara una cierta evolución del lenguaje artístico e ilustrara una real ampliación de los soportes y las intenciones del artista plástico quedaba definida por los sucesivos pasos que parecían haber llevado a la superación y abandono de la situación de *exilio*. A estos artistas no les era posible realizar sus proyectos en ninguna *torre de marfil*; habían salido de aquel aislamiento voluntario y necesario de sus antecesores, para intentar conectar con la sociedad en la que estaban viviendo. Éste había sido su principal objetivo: abandonar el territorio limitado por las musas de su mundo subjetivo para alojarse ahora, a pie de calle, en esa *distancia cero* que permitía una interacción intensa.

Tenemos suficientes datos objetivos como para poder reconocer los éxitos de tal intención. Podemos considerar que nunca el artista se había situado con tal libertad de medios y con tanta cercanía a los problemas de su mundo como en la segunda mitad de siglo, no porque anteriormente no hubiera tenido la capacidad para hacerlo, sino porque, sencillamente, no eran esas sus intenciones. Nunca había existido tanta interacción entre el público y el creador; las mismas instituciones lo habían hecho ahora posible. Sin embargo, el hecho de que físicamente hubiera podido ser abandonada la ubicación tradicional del artista para instalarse en la realidad social y política no nos permitía pensar que tal situación hubiera podido anular toda aquella compleja situación que en la primera parte de nuestro trabajo habíamos relacionado con el *sentimiento de exilio*.

Si, desde una total objetividad, conseguíamos apreciar que la actitud de estos artistas había cambiado sustancialmente en lo que respecta al abandono de la distancia entre ellos y su público, no podíamos deducir por ello que ese acercamiento reflejara mucho más de lo que significaba una proximidad física, objetiva, implicada, colaboracionista con el medio. Nos parecía que teníamos que seguir profundizando sobre este tema para entender si la evolución de ese *concepto ampliado de arte* había permitido abandonar totalmente aquellas características que habíamos relacionado con el *sentimiento de exilio* o, por el contrario, si estos creadores activistas, aun habiéndose intentado reconciliar con su entorno más próximo, seguían siendo artistas en los que tal *sentimiento* continúa manifestándose activo.

LA DEFENSA DE LA NATURALEZA

9.1. *La Operazione Difesa della Natura*

De 1980 a 1985 Joseph Beuys dedicaría toda su energía creativa a promover, con acciones y debates, un ambicioso proyecto titulado *Operazione Difesa della Natura*. Se trataba de una obra global y coherente con aquellas teorías propias enunciadas más arriba que, aunque sea menos conocida, quizá por haber sido realizada prácticamente en Italia, representa un ejemplo incuestionable de la práctica del arte como vía de acceso a una nueva cultura.

En este punto de nuestra investigación, y ante las dudas de las hipótesis lanzadas en el capítulo anterior sobre la posible superación del *sentimiento de exilio* una vez asumida la ampliación del concepto de arte, nos parecía conveniente profundizar en este proyecto que representa la última propuesta del artista alemán, con el fin de contar con más datos que nos permitieran ratificar o desechar aquellas únicas hipótesis que hasta el momento habíamos podido proponer.

La *Operazione Difesa della Natura* representaría la síntesis de aquella filosofía artística y humana de Joseph Beuys que habíamos planteado en el capítulo anterior. Su idea de superación y ampliación del concepto de arte mediante la interdisciplinariedad quedaba perfectamente ilustrada en esta propuesta. La *Difesa della Natura* no

nacía para limitarse a ser sólo un proyecto artístico de implicación ecológica. Sus intenciones, generadas en el seno de la filosofía más profunda del artista, no podían quedarse en un planteamiento unilateral, en una actuación parcial. La naturaleza del proyecto superaba los límites accesorios que la cultura heredada había impuesto al hombre, para reclamar, desde un planteamiento holístico, aquella unidad que la sociedad fragmentada había lamentablemente perdido. La *Difesa della Natura* no debía ser leída únicamente en sentido ecológico, sino desde un punto de vista antropológico: se planteaba la defensa de la naturaleza, pero inevitablemente también la defensa del hombre, de sus valores y de su creatividad.

Aunque la estructura del proyecto no fuera concebida por el artista de forma apriorística y cerrada, y creciera en la medida en que se desarrollaban sus primeras partes, podemos sintetizar la totalidad de la propuesta en las siguientes actuaciones:

- Incontro con Beuys (1974)
- Grassello (1979)
- Piantagioni (1984)
- Olivestone (1984)
- Proyectos inacabados(1985)

La preocupación ante las graves repercusiones de la relación precaria que el hombre contemporáneo era capaz de establecer con la naturaleza sería el punto de partida de este último proyecto beuysiano. Aquella superación de la estructura tradicional del arte, que el autor había defendido como paso previo para conseguir la urgente y necesaria revolución cultural liberadora, se materializaba aquí en un proyecto que centraba sus intereses y posibilidades en la evolución del desarrollo humano en su totalidad. La *Difesa della Natura* proponía la defensa de un organismo vital que armonizara los, hasta ahora, tres niveles interdependientes: la naturaleza, el hombre y el arte. El proyecto no tenía otro fin que desvelar el secreto de las fuerzas generatrices de la naturaleza para integrarlas en la sociedad y conseguir un crecimiento maduro de los individuos que la componían. Se trataba de suscitar el diálogo con aquel fuego cósmico que, debido al mal uso de los instrumentos de nuestra cultura heredada, había dejado de guiar al mismo sentido de la existencia.

9.2. El encuentro con la tierra El encuentro con la gente

Dos fueron los momentos en los que Beuys establece una relación íntima con la naturaleza. El primero tiene lugar en 1956-1957, cerca de la ya citada casa de sus primeros coleccionistas, en Kranenburg, donde el artista, refugiado a causa de una grave depresión, realiza labores agrícolas como método terapéutico. En ese contexto, y después de la experiencia de la guerra, se replantearía aquellos conceptos que le habrían servido hasta ese momento para realizar su producción artística. Ya entonces comienza a intuir la necesidad de búsqueda de una teoría completamente diferente del arte, de la ciencia, de la política:

Durante aquellos tres o cuatro meses he llegado a fijar las líneas de una teoría del arte más amplia, que implicara al cuerpo social en su conjunto y que no quedara limitada al panorama cultural tradicional: el artista como persona aislada, los problemas de la enseñanza del arte, los museos y todo aquello que ya existe en nuestra sociedad.²⁹⁵

En el campo y en contacto directo con la tierra Joseph Beuys iniciaría un proceso de cuestionamiento profundo que daría lugar, ni más ni menos, que a lo que será el elemento esencial de toda su filosofía, su nuevo *concepto ampliado de arte*. El reconocimiento antropológico del potencial de la creatividad humana le llevaba a su manifestación personal más revolucionaria: la formulación de la teoría de la escultura como plástica social.

El segundo encuentro decisivo se desarrollaría en Italia, en Bolognano, una pequeña ciudad enclavada en el corazón de los Abruzos entre el año 1973 y el día de su muerte. En este entorno tomaría contacto con el ambiente y con las partes que más tarde colaborarían en uno de sus proyectos más ambiciosos y maduros: la *Operazione Difesa della Natura*, un verdadero intento de estimular una nueva cultura en la que el arte, alejado ya de las estructuras tradicionales, se convertía en un acto cotidiano, en un compromiso creativo con la vida.

²⁹⁵ *Joseph Beuys. Operació Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Antonio d'Avossa, *Joseph Beuys, Utopía concreta com a utopia de la terra*, p. 12.



41. Bolognano.

Desde 1971 Joseph Beuys había visitado activamente Italia con frecuencia. Son los años en los que el artista intentaba transmitir sus ideas sobre la *plástica social* mediante discusiones, acciones, fundación de organizaciones asociativas, comunicación con otros hombres, etc. No es casualidad que fuera Capri el lugar donde naciera el representativo eslogan que marcaba una auténtica esperanza: «La rivoluzione siamo noi». El lema recuperaba el sentido de la revolución, pero desde una nueva posición antropológica que contemplaba la creatividad como único medio de alcanzar la autodeterminación de los individuos. El hombre era la materia activa de ese proceso revolucionario. El cambio social que éste marcaba no se podía entender si no era a través de la potenciación de la fuerza liberadora que la propia creatividad proporcionaba.

Mediante las experiencias de acercamiento a la naturaleza Beuys había apreciado una profunda identificación, útil para comprender su realidad más íntima. Había sido esa situación la que le había permitido comprender los errores del sistema social, político y cultural. El artista alemán consideraba que a través de ese fructífero diálogo del hombre consigo mismo y con la naturaleza se podía acceder a la verdad; esa había sido su experiencia. No era necesario proponerse otras complejas empresas para descubrirla; aunque enmascarada, estaba ya en el mundo. La tarea del hombre siempre habría consistido en mantener una actitud de escucha que le permitiera entender dicha revelación, y el hombre contemporáneo había perdido tales hábitos.

Las experiencias y los proyectos realizados en Italia perseguirían esa intención. Los encuentros de Beuys con aquellas personas interesadas en su modelo filosófico, político, artístico, en definitiva con la nueva estructura cultural, se organizarían para realizar los proyectos con el artista como prácticas reales de colaboración, mejora y defensa de esa relación deteriorada con la naturaleza y, por tanto, con la verdad.

9.2.1. *Incontro con Beuys*

La posibilidad de llevar a la práctica este proyecto aparecería de la mano de Lucrecia De Domizio. En su espacio expositivo de Pescara organiza el día tres de octubre una conferencia de Beuys sobre el tema de la *democracia directa* y sobre la *libre creatividad*. El evento se titula *Incontro con Beuys*. La discusión trata sobre los conceptos de *creatividad* y de *democracia directa*, dos conceptos fundamentales en las teorías beuysianas, cuya asimilación daría lugar a su rotunda afirmación *Arte=Capital*: la creatividad humana era el verdadero capital de ese concepto nuevo de *democracia directa*.

Podríamos considerar este evento como el inicio de la *Operazione Difesa della Natura*. Durante este acto Beuys interviene sobre dos pizarras, realizando sendos dibujos que simbolizan al hombre-artista en comunicación con otros hombres para debatir todos aquellos problemas que afectan a la cotidianidad. Sin embargo, será con otro trabajo con el que comenzaría la verdadera *Difesa della Natura*. Consideramos a la obra *Cairn* como el primer contacto real con el paisaje de Bolognano. La obra demuestra el interés que para el artista tendrá el elemento tierra como sustrato de germinación, de energía.

Del mismo modo que el árbol encuentra su sustrato energético en la profundidad del suelo para lanzar sus ramas hacia el sol, halla el artista en la tierra el elemento que conformará su propuesta plástica. Beuys encuentra en la finca de los barones Durini una estructura de cemento enterrada y cubierta por vegetación. Interesado por ésta, el artista saca todo el bloque y lo invierte para crear una nueva relación energética, en equilibrio con la estructura del vacío que sobre el terreno ha quedado después de la intervención. *Cairn* se estaba transformando así en símbolo explícito de la fidelidad del artista a aquel lugar que le iba a permitir lanzar luz sobre toda la idiosincrasia de la naturaleza y de su defensa. El favorable contexto italiano propiciaría la continuación de los trabajos que llevarían a la materialización de la *Operazione Difesa della Natura*.

En 1976 Beuys vuelve a los Abruzos para experimentar distintos sistemas de cultivo, abono y plantación en los terrenos de los barones Durini. *L'aratura biológica* será el primer trabajo práctico de la operación, el germen mediante el cual se superaría la práctica tradicional del arte para abrazar esa teórica actitud, tantas veces ya mencionada, de reconciliación de los distintos aspectos de la cultura en un proyecto humanístico. No cabe duda de la influencia que tendría sobre Beuys la antroposofía de Rudolf Steiner; su concepto de *agricultura biológico-dinámica* está en la base de las intervenciones hechas por nuestro artista en los terrenos de Bolognano. No es casualidad que, contemporáneamente al inicio de la *Operazione Difesa della Natura* en 1973, Joseph Beuys se adhiriera a la sociedad antroposófica de Dusseldorf. En el encuentro que tendría lugar el día doce de febrero de 1978 en Pescara en el espacio de la baronesa Durini, Beuys pone a discusión sus ideas sobre la posibilidad de una agricultura alternativa a los sistemas de explotación utilizados. En el acto titulado *Fondazione per la rinascita dell'agricoltura*, realizado en el seno de la presentación italiana de la *F.I.U.*, el artista propone una transformación de la agricultura italiana para conseguir que ésta sea un ejemplo para el futuro del mundo. Aplicando el *concepto ampliado de arte* al tema de la agricultura, se podría conseguir una transformación que hiciera de «Italia aquello que ya es, un paraíso».

El hecho de que la *Fundación para el Renacimiento de la agricultura* se incluyera en todos los programas de la *Free International University* nos permite entender el nivel de importancia que Beuys estaba atribuyendo a este tema. En el buen uso de la agricultura se proyectaban una serie de posibilidades que, más allá de la relación que

necesariamente se debía establecer con el alternativo sistema económico, la convertirían en uno de los verdaderos instrumentos de liberación del hombre. Recordemos que Beuys, utilizándola como medio terapéutico para superar su profunda depresión, había conseguido superar todos aquellos conceptos heredados que le habían impedido establecer el contacto adecuado con la verdad. A partir de esta discusión, en la que Beuys establece un diálogo con los agricultores de la región sobre historia, economía, agricultura, política, etc., las relaciones entre el artista y los barones Durini se intensificarán, no abandonando ya nunca su dedicación y trabajo a los problemas relacionados con la naturaleza, el hombre y su creatividad.

9.2.2. Grassello

En 1979 nace de dicha colaboración uno de los trabajos más interesantes que el artista haría en Italia: el titulado *Grassello*. Beuys pretende utilizar para la restauración de su casa y estudio en Alemania un tipo de cal italiana denominada *Grassello*. Aquel polvo italiano, para mezclarse con el agua alemana y transformar el espacio de creación del artista, había necesitado un viaje. Joseph Beuys iba a tomar tal viaje como esencia de esta nueva obra. El recorrido realizado por el camión desde Pescara a Dusseldorf se plasmaría mediante un reportaje fotográfico que, haciendo visible el pensamiento beuysiano, sería utilizado más tarde en las intervenciones e instalaciones del artista.

Grassello planteaba en sí toda la filosofía del autor, todos los elementos de la *Operazione Difesa della Natura* se mostraban en dicho proyecto: la geografía italiana, la química de los encuentros, el viaje como elemento de comunicación, la colaboración e implicación de distintos grupos de personas y la naturalidad del proceso creativo, lejano ya de los límites impuestos por la historia. En un dibujo realizado para la ocasión, Beuys escribe la palabra *roca*, de la que deriva la cal, y en medio de la fórmula de la reacción química que se genera cuando la cal toma contacto con el agua dibuja el recipiente donde ésta va a tener lugar. Todos esos signos son rodeados por el artista con dos líneas circulares concéntricas que hacen referencia a la circularidad del sistema natural, lugar donde es posible reencontrar el equilibrio cósmico que la naturaleza nos ofrece. Es esta reconciliación, esta falta de conflictividad, la que con *Grassello* Beuys nos intenta transmitir.

La escultura está compuesta por una sencilla caja de embalaje



que contiene los sacos de *Grassello* y los libros que se habían editado para tal ocasión. Cuando el camión llega a Dusseldorf se realiza el encuentro esperado de la escultura con el artista. Junto a sus operarios, éste transporta, al interior del espacio donde tantas de sus propuestas habían nacido, los sacos de esa materia blanca, luminosa, procedente de aquel país que estaba entendiendo el alcance de sus propuestas. El encuentro personal y colectivo con aquella materia que daría luz al estudio, iba a permitir que el *yo* pudiera experimentar, por sí mismo e interiormente, el poder de la misma naturaleza. La misma baronesa Durini, en el texto escrito para la exposición *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, se referiría a esta obra del siguiente modo:

El aspecto quizá más interesante es que la Operazione Grassello no se ha planteado como una intervención pública. La cal, de hecho, no le ha servido a Beuys para actuar sobre un monumento o edificio paradigmático, sino para restaurar su propio lugar de trabajo y de vida. Lo que quiere significar por una parte, que el arte se hace día a día y, por otra, testimonia el aspecto implícitamente subjetivo de esta particular escultura arquitectónica.²⁹⁶

9.2.3. *Piantagione Coconut y Coco de mer*

En el viaje que realizaría el artista durante las navidades de 1980 a las islas Seychelles, en aquel momento prácticamente desconocidas por el turismo, se daría un paso importante para el desarrollo de la *Operazione Difesa della Natura*: es en aquellas islas donde Beuys pone en marcha la práctica de la plantación, actividad que más tarde daría lugar a la ambiciosa propuesta colectiva de los *7.000 robles*.

Los conocimientos que el artista poseía sobre el mundo de la botánica le permitían conversar con los indígenas como si realmente desde siempre hubiera formado parte de su hábitat. Los hombres del bosque lo escuchaban con atención y no podían más que sorprenderse de que un extranjero conociese los secretos de sus islas. Beuys mostraba interés por las costumbres y tradiciones primitivas que se

²⁹⁶ *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Lucrezia de Domizio, *Il romanzo*, p. 25.

realizaban en la isla de forma cotidiana e intentaba asumirlas personalmente para poder contar con ellas en su reflexión constante respecto a la relación hombre-naturaleza.

Es lo que sucedería cuando el artista decide plantar el 24 de diciembre dos palmeras totalmente diferentes respecto a su sistema vegetativo: un *coconut* (*Cocus nucifera*) y un *coco de mer* (*Lodoicea maldivica*). Mientras que el primero crece de forma vertiginosa, alcanzando la altura de dos metros, consiguiendo dar frutos en el periodo de dos años, el segundo, en cambio, necesita seis o siete años para su germinación y veinticinco para ser fértil. Si el *coconut* crecía allá donde se plantaba, el *coco de mer* no germinaba nunca en el mismo sitio donde se había plantado, pudiendo aparecer en cualquier punto que distase seis o siete metros del lugar de la siembra. Precisamente, sería esa diversidad temporal y espacial la que atraería la atención de Beuys. En este caso, elementos supuestamente antagónicos, se armonizaban al participar en el mismo proyecto creativo. Mediante su formulación plástica, el artista conseguía superar esa objetiva oposición entre los dos sistemas vegetativos, para enriquecerse y transformarse en una armónica dialéctica que no hacía más que potenciar a cada ritmo su profundo valor intrínseco. Con la plantación del *coconut* y del *coco de mer*, Beuys hacía posible la identificación del hombre con su particular ritmo evolutivo, con la naturaleza milenaria, encontrando a partir de las diferencias vitales de las palmeras, la unidad ontológica de los elementos aparentemente diversos que componían el universo natural. La movilización cultural que estaba planteando aquí el artista formaría parte de ese eje esencial del gran cuerpo que representaba la *Operazione Difesa della Natura*.

A su vuelta de las Seychelles, y mientras la naturaleza trabajaba en colaboración con las dos semillas plantadas, Beuys retomaría el tema de la plantación de forma intensa y amplificadas, dando lugar a las dos manifestaciones que consolidarían el conjunto de propuestas de la *Difesa*. Ambos proyectos mantendrían unas características análogas a las de la acción de la isla de la Polinesia: la utilización del tiempo real como parte constitutiva de la acción y la naturaleza organizativa y colaboracionista del proyecto, elemento indispensable de las propuestas beuysianas.



43. Joseph Beuys, *Coconut y Coco de mer*.

9.2.4. *Piantagione Paradiso*

El comienzo de la acción *7.000 robles* en Kassel, ya expuesto en el capítulo anterior, y de la *Piantagione* en Bolognano serían una clara consecuencia de la experiencia de la plantación individual del *coconut* y del *coco de mer*. Ambas acciones se basaban en la plantación de árboles; ambos proyectos implicaban a la energía creativa de numerosos hombres y medios. Sin embargo, si las palmas de las Seychelles daban testimonio, desde la misma base de la naturaleza del proyecto, de un total, estable y armónico equilibrio, en los proyectos-plantación que se realizarían en Europa ese equilibrio sería la finalidad que fundamentaba el mismo proyecto. La armonía del sistema no podía ya aparecer si no era a través de la materialización real de la acción proyectada. La suma de las energías creativas de los individuos concienciados ante la necesidad de superación de las trabas del

sistema heredado era el único modo posible de acceso a dicho equilibrio. La organización para intervenir con formas alternativas derivadas de las investigaciones agrarias era la única vía que iba a permitir establecer un estatuto humano asentado en tal equilibrio.

Las dos plantaciones colectivas nacerían como el testimonio de la necesidad de una reorganización mundial de los recursos y los fines. Plantando árboles se denunciaba la soledad del individuo contemporáneo, su situación de hostil aislamiento, la debilidad de aquella pérdida e inconexión con su identificación más profunda, que lo había precipitado a vivir en un universo sin sentido. Reflexionando años después sobre la significación de las plantaciones, Lucrecia de Domizio, parte activa del proyecto, afirmaría:

Con la plantación Coconut y Coco de Mer de 1980 a Praslin, con la famosa acción de los 7.000 robles realizada en Kassel en 1982 y con el otro importante evento Difesa della Natura en Bolognano en 1984, (...) Joseph Beuys consiguió concretar y dar cuerpo a su ideal de siempre: la transmisión de energía y calor, medio de conferir forma y significado a aquello que era indeterminado y caótico. La plantación en las Seychelles, los 7.000 robles en el caso alemán y los 7.000 árboles de especies distintas en Abruzzo, no constituyeron sólo un resultado ecológico, sino principalmente un intento de dar forma al desarrollo de la conciencia y del espíritu, a través de un camino que lleva a los hombres y a la Naturaleza a una relación de mayor solidaridad y responsabilidad individual y social.²⁹⁷

Habiéndonos ocupado ya en el capítulo anterior del proyecto realizado en Kassel *7.000 robles*, nos centraremos a continuación en la *Piantagione* realizada en Bolognano.

Beuys iba a pasar de la operación de las dos palmeras en el jardín ecológico que representaba la pequeña isla de Praslin a la organización agrícola de 15 hectáreas y una vieja masía transformada simbólicamente en estudio del artista en el mismo territorio italiano donde ya Beuys habría fundado en el seno de la *F.I.U.* la *Fondazione per la rinascita della agricoltura*.

La preparación de los terrenos, previamente analizados y enriquecidos con abonos naturales según las experiencias de la escuela de Steiner, se produciría el mismo año que se presentaba y

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 109.

ejecutaba en Kassel la otra plantación. La manipulación colectiva de la tierra formaba parte de aquella *plástica social* que el artista había defendido como alternativa real al sistema social existente. De igual modo que la tierra se enriquecía al entrar en contacto con sustancias naturales apropiadas, el hombre, abrazando el nuevo sentido de la creatividad, y acercándose a la naturaleza, podría crecer y madurar convenientemente. Una vez más, el nuevo *concepto ampliado de arte* se proponía como auténtico medio para superar la situación de crisis y deterioro en la que la sociedad contemporánea se hallaba estancada.

Si el proyecto de Kassel proponía la plantación de siete mil robles, ahora en los terrenos de Bolognano el artista iba a proponer llevar a cabo una plantación de siete mil árboles y arbustos que en aquel momento estuvieran, por cuestiones económicas y comerciales, en vías de extinción:

Nuestro trabajo es el de crear unos modelos, no unos resultados prácticos, y como en Kassel he plantado siete mil robles, he decidido plantar en Bolognano siete mil árboles de especies diferentes. Quiero crear en Bolognano un pequeño paraíso, estudiar las plantas en vías de extinción y crear (...) un banco ecológico en el cual las plantas serán protegidas y conservadas.²⁹⁸

Beuys presenta un documento formado por cuatro páginas con los nombres científicos de las especies que se van a plantar. No vamos a transcribir aquí los detalles de la lista de especies elegidas por Beuys, tan sólo destacar el gran conocimiento que el artista poseía sobre el mundo de la botánica y la agricultura, una acumulación de conocimientos y experiencias personales que no harían más que enriquecer el planteamiento de toda la *Operazione Difesa della Natura*, quizá el más articulado, ambicioso y emblemático de todos los grandes proyectos que ocuparían los últimos diez años de la vida del artista.

Resulta interesante destacar el nombre que Beuys le da a esta plantación: *Piantazione Paradiso*. La referencia al jardín del *Edén* como lugar de armonía entre los elementos que lo conforman es significativa. De momento, habiendo ya dedicado más arriba nuestra atención a la configuración formal y simbólica de tal espacio mitológico, simplemente enunciamos esta referencia beuysiana. Más adelante

²⁹⁸ Joseph Beuys, *Operació Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Antonio d'Avossa, *Utopía concreta com a utopía de la terra*, p. 28.

volveremos sobre este aspecto de la nueva plantación del artista, para intentar reconocer el posible sentido que intentaba transmitir con este preciso título.

En la edición de 1983 de la F.I.A.C. Beuys presenta el proyecto de la *Difesa della Natura*. En el espacio del stand expone un automóvil que lleva el logotipo *F.I.U. Difesa della Natura*. Del portaequipaje del coche salen decenas de palas que se distribuyen por el suelo. Centenares de adhesivos rojos con las palabras *Azione Terza via* invaden todo el stand. En la pared corre una franja de cuatro metros en sentido transversal con la inscripción *Difesa della Natura*. En la otra pared se exponen unas cajas de vino *F.I.U.*, un video, proyectado interrumpidamente, y miles de folletos en color que anuncian la discusión que se llevaría a cabo el 13 de mayo de 1984 en Bolognano sobre el tema *Difesa della Natura*.

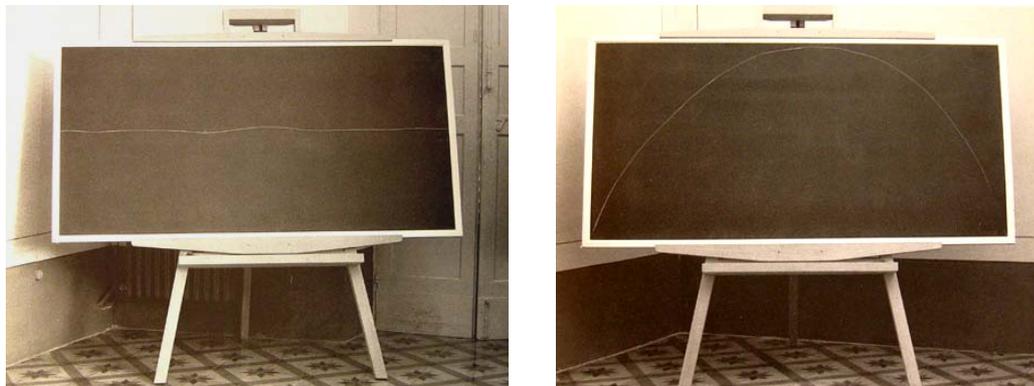


44. Joseph Beuys, stand de la F.I.A.C. 1983.

Es evidente que toda la *Operazione Difesa della Natura* se basa en aquella prometedora comunicación y colaboración activa. Aquellos

incipientes gestos que el artista proponía desde una teoría tantas veces criticada e incomprendida habían madurado para poderse ahora contemplar como una realidad indiscutible. Todos los aspectos que habían configurado las propuestas beuysianas de los años precedentes quedaban ahora reunidos en este gran proyecto que conseguía, a través de sus diferentes fases operativas, una fructífera colaboración y un gesto interdisciplinar que abría el camino a la esperanza del artista.

El día 13 de mayo de 1984 Beuys, acompañado de una multitud de gente llegada desde distintos países, visita por la mañana la *Piantagione Paradiso* donde planta simbólicamente un roble. Por la tarde en la misma ciudad tiene lugar el debate histórico titulado *Difesa della Natura*. Antes de empezar la discusión Beuys dibuja dos líneas en dos pizarras: la primera, horizontal y rectilínea, y la segunda, curva, que, según el artista, hacen referencia al infinito y al amor cósmico. Estas dos pizarras sirven de inicio al acto. Con ellas el artista plantea sintéticamente las líneas de su pensamiento: la naturaleza posee un tiempo y un espacio infinito, continuo y lineal, y una presencia física terrestre que no puede ser ni diferente, ni lejana a una espiritualidad cósmica, curva, infinita, continua y lineal.



45. Joseph Beuys, pizarras para la *Operazione Difesa della Natura*.

La discusión se desarrollaría en torno a los grandes temas del artista: el concepto de libre creatividad, el concepto ampliado de arte, las alternativas al modelo social, la plantación como metodología, etc. Temas que le servirían al artista para contextualizar la verdadera cuestión del encuentro. En la parte central del discurso introductorio Beuys relacionaría con claridad la existencia del hombre con la de un árbol. Si la estructura de un árbol estaba dividida en copa, tronco y

raíces, la creatividad humana mantenía, de igual modo, una división interna representada por el pensar, el sentir y el desear. *La Difesa della Natura* pretendía defender esa integridad de las partes de la naturaleza para preservar la del mismo hombre. De igual modo que el árbol necesitaba de todas sus partes para sobrevivir, el hombre debía recuperar su integridad, perdida y maltrecha por las agresiones de una cultura basada en una racionalidad que se había encargado de anular aquellos soportes de expresión de la creatividad relacionados con el sentir y el desear:

De igual modo que hablamos de una creatividad humana tripartita que se articula en los poderes de pensar, de sentir y de desear, podemos constatar la existencia de estratos similares en un árbol con su copa, el follaje, el tronco y sus raíces. (...) La cultura del pasado se ha acercado siempre más a una suerte de punto crítico, a un punto de crisis: la parte final de su metodología para el desarrollo de la naturaleza del género humano al lado de nuestra capacidad de pensamiento concentrado, no podía más que soportar el colapso que nos implica hacia la compresión de una comprensión materialista del mundo, en la cual no hay ninguna consideración de la plena realidad de aquello que existe, como la verdad central de toda realidad.²⁹⁹

Los objetos y las obras que se realizarían con ocasión de este evento (grabados, pancartas, pegatinas, herramientas de la F.I.U., etc.) serían entendidos como auténtico material propagandístico de una operación que pretendía adquirir una imparable expansión.³⁰⁰

9.2.5. Olivestone

También en 1984 y pretendiendo continuar con el proyecto de la *Difesa*, Beuys propone la construcción de otra obra que en este caso sí puede finalizar. Se trataba del proyecto *Olivestone*, nacido a partir de la discusión que, como ya hemos visto, se había celebrado en Bolognano el mismo año. En la F.I.A.C. se presentaba la totalidad del proyecto. El trabajo se realizó entorno a la utilización de una tina antigua del siglo

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁰ Encontramos en la utilización de estos objetos un claro precedente de aquellos artistas vistos en el capítulo anterior, como Jenny Holzer o Grand Fury, que utilizaron el lenguaje publicitario como forma de expresión activista.

XVI, empleada entonces para la decantación del aceite. El artista había pedido que le tallaran un paralelepípedo de unas dimensiones prácticamente iguales a las del interior del recipiente, de forma que, al introducirlo en el contenedor, quedaran tan solo unos milímetros de espacio entre uno y otro. Una vez introducido, el cuerpo se debía cubrir con doscientos litros de aceite virgen de oliva para que la ligera superficie de aceite que cubría el paralelepípedo creara un efecto especular que reflejara el espacio en el que la escultura estaba ubicada. Mientras que la parte exterior que había servido para la decantación del aceite continuaba impregnada de esta materia, el bloque interno absorbía, debido a su porosidad, una cantidad continua de aceite que disminuía el nivel de la tina hasta anular el efecto de reflexión buscado. Para evitar que tal efecto se perdiese y la escultura pudiera continuar reflejando el ambiente era necesaria la alimentación diaria de varias decenas de litros del mismo aceite.

En la parte central del stand se presenta la escultura descrita; en una pared, una rama de olivo con un lazo en el que el artista había escrito la frase *Difesa della Natura*; recorriendo el perímetro del espacio expositivo botellas de aceite que se utilizarían para la manutención de la escultura, una pancarta con el nombre del proyecto *Olivestone* en verde y un vídeo de una hora de duración titulado *One hour drama*, con una imagen fija de una botella de aceite en la que se aprecia la vibración de la respiración del autor que estaba realizando la grabación.

Antes del evento el artista había preparado un múltiple de doscientos cincuenta ejemplares para la venta, destinándose los beneficios a los fondos de la *F.I.U.* Todos aquellos que compraban aquel trabajo debían sumergirlo en el aceite de la escultura, impregnando el papel con más o menos cantidad, según el deseo de cada individuo. Con este gesto se pretendía sensibilizar al público ante la necesidad de implicación y participación en el proyecto creativo, entendiendo así esta colaboración como la única vía posible de conseguir, con todo lo que esto significaba, la buscada *defensa de la naturaleza*.

En *Olivestone* la piedra y el aceite mantenían una unidad gracias al gesto creativo del artista. Su constante comunicación y su íntima relación nos hablaban de un abrazo entre la parte mineral y vegetal de la naturaleza, de una armonía ejemplar para la filosofía beuysiana.



46. Joseph Beuys, *Olivestone*.

Desde el punto de vista escultórico, *Olivestone*, presentando un contenedor de piedra, buscaba las referencias a la escultura primitiva. De todos los materiales de los que constaba la escultura, la piedra sería el más duradero y el que, por su misma solidez, habría permitido al hombre alzar catedrales y templos. Ahora esa piedra del tiempo pasado, esa misma materia que había sido seno del espíritu recogía, sin conflictos, a la piedra del tiempo presente y, mediante la fluidez del aceite y la creatividad innata ampliada del *hombre artista*, nos permitía proyectar esa fusión ideal hacia un futuro armónico.

No hay ninguna duda de que *Olivestone* superaba en intenciones a lo que podría ser una estrategia minimalista o de presentación objetual duchampiana.³⁰¹ Al margen de que se pudiera encontrar cierto interés en ese objeto de piedra descontextualizado, con lo que realmente el artista conseguía transmitir la riqueza de su pensamiento era con su mediación alquímica, con ese diálogo interno que lograba alzar una voz respetuosa con el pasado y abierta hacia el futuro. La propuesta de *Olivestone* estaba formulada mediante esa capacidad de integrar saltos temporales, materiales y espirituales. Sus elementos, proviniendo del mundo agrícola, asumían una catarsis significativa que los convertía en espejo de la vida, del tiempo y del espacio. No solamente se conseguía la superación escultórica mediante el concepto ampliado del arte, sino que además, eran los conceptos tradicionalmente antagónicos los que perdían sus posiciones enfrentadas para relacionarse de forma dialéctica. No sólo las dualidades sólido/líquido, frío/calor, duro/maleable se complementaban. El evidente enfrentamiento entre la vida y la muerte pasaba a formar parte de un discurso continuo que supeditaba su centralidad ante el potencial del principio fundamental: la creatividad como nexo con la naturaleza.

³⁰¹ Beuys expresará en más de una ocasión, y con contundencia, enérgicas críticas sobre las propuestas de Duchamp. En una entrevista realizada por Bernard Lamarche-Vadel en 1984, cuando éste le pregunta sobre la relación entre su acción titulada *Is it about a bicycle* y la rueda de bicicleta de Duchamp, el autor responde: «Sí, acaso Marcel Duchamp se hubiera interesado por el Vehicle-art, ya que concibió ese objeto que integra una rueda de bicicleta que gira sobre sí misma. Es una excelente imagen de la obra de Duchamp, la de un hombre que se encuentra siempre en el mismo punto, en el mismo estilo y en el mismo comportamiento.» Para ampliar información sobre el tema, ver Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, p. 95.

9.2.6. Proyectos inacabados

La muerte inesperada del artista impidió que se finalizaran dos proyectos íntimamente relacionados con la plantación: al primero, referido a la recolección, le daría el título de *Svecchiatoio*; al otro, relacionado con la siembra, *Semina Montana*.

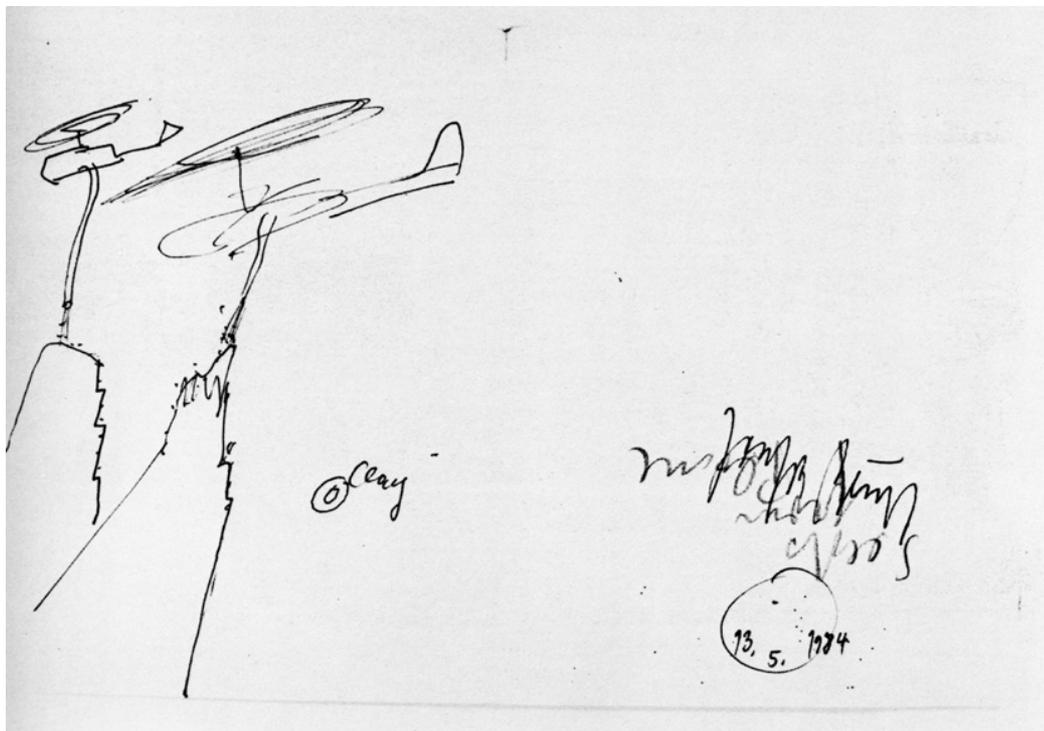
El proyecto *Svecchiatoio* consistía en la utilización de una vieja máquina agrícola que seleccionaba el grano una vez había sido recolectado. La vieja máquina agrícola planteaba una reflexión ante la necesidad de un cambio de relación con la agricultura, entendida ahora por el artista como una actividad sana y productiva. No se



47. Joseph Beuys, *Svecchiatoio*.

proponía una visión nostálgica sobre ninguna era preindustrial –las máquinas agrícolas nunca quedaron al margen de las propuestas de la agricultura biodinámica de influencia steineriana. *Svecchiatoio* no se oponía, por ser máquina, al orden natural, sino que, aliándose con él, lo organizaba para convertir en productiva toda su potencialidad. Quedaba así totalmente justificada la utilización de la máquina como instrumento que en manos del hombre conseguía amplificar el diálogo entre él y la naturaleza.

El concebido bajo el título *Semina Montana*, que estaba previsto realizarlo en el mes de mayo de 1986 bajo el nombre de *Operazione Elicottero*, consistía en la preparación de pequeños envoltorios de gasa con tierra y semillas idóneas para el hábitat de las montañas de los Abruzos, que serían depositados, para que germinasen, en aquellos lugares que, por su inaccesibilidad, impedían la utilización de un sistema de siembra tradicional. En el dibujo que Beuys realizaría para ilustrar tal intervención se indica la palabra *Clay*, que podríamos traducir como arcilla o creta. La teoría steineriana de la agricultura



48. Joseph Beuys, *Operazione Elicottero*.

situaba a dicha materia en el centro de la acción entre la tierra y el cosmos, confiriéndole, por ocupar tal posición, la capacidad de potenciar el acceso hacia la altura. El helicóptero, mediante una especie de cordón umbilical ligado a las cimas de las montañas en las que se deseaba practicar la siembra, permitiría depositar, a través de dicho cordón, aquellas semillas envueltas en la apreciable materia que estimularía su germinación y crecimiento vertical.

Una vez más, aquellas fuerzas intrínsecas a la naturaleza eran potenciadas mediante la intervención creativa del hombre. Los dictámenes inevitables de las leyes gravitatorias y el sofisticado conocimiento de los procesos naturales permitieron que aquel último e incompleto proyecto de Beuys diera los frutos esperados una vez muerto el artista. Mediante la *Semina Montana* nos mostraba los favorables resultados que el hombre podía obtener cuando era capaz de entender el cosmos como una unidad indivisible. Mediante esa acción cargada de erotismo se ponía en contacto el cielo con la tierra, la parte superior con la inferior, para conseguir, mediante ese diálogo, una reciprocidad que convertiría los movimientos iniciales de caída en la energía vital ascendente de las semillas germinadas. La circularidad intrínseca al proceso natural respondía con mayor fuerza ante los estímulos de la acción humana: la tierra aumentaba su energía y el hombre, beneficiado por ella, volvía a sentirse parte del pulso del cosmos. Es sencillo entender ahora la frase aquí ya citada «Nosotros plantamos árboles y los árboles nos plantan a nosotros». La *Difesa della Natura* no era más que la defensa del hombre, en tanto en cuanto significaba su aceptación e integración como parte del conjunto natural. Es imposible una actividad artística sin una toma de conciencia con la naturaleza.³⁰² Con estos dos proyectos inacabados, que hubieran continuado la *Operazione*, Beuys quizá nos estaba ofreciendo el mayor ejemplo de dignidad de toda su propuesta artística.

9.3. El débil lazo con el mundo

No cabe duda de que con la *Difesa della Natura* Beuys había conseguido desmarcar su obra de aquellos espacios y prácticas tradicionales en los que el arte estaba desarrollando sus propuestas. Mediante la evolución de la figura del artista y de su función como

³⁰² *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Italo Tomassoni, *L'orizzonte del mito*, p. 81.

creador había conseguido llevar a la práctica aquellas intenciones teóricas que entendían la colaboración social como auténtico catalizador de su nueva filosofía. Aquella desafortunada distancia entre el creador y su sociedad que la herencia de la modernidad había alimentado, parecía haber desaparecido en pro de una esperanzadora colaboración que tantas posibilidades parecía ofrecer. Como habíamos enunciado en el capítulo anterior, la estrategia planteada y desarrollada por Beuys parecía acabar con aquella compleja estructura cultural que habíamos perseguido a lo largo de todo nuestro trabajo y que identificábamos con el *sentimiento de exilio*.

Los distintos pasos que conformaron la *Operazione Difesa della Natura* ratificarían, en principio, dicha afirmación. Probablemente, en ningún tiempo, ni el artista se habría manifestado con tal cercanía y permeabilidad ante los problemas del mundo, ni habría existido ese espíritu de participación y colaboración del público con un proyecto plástico. Si bien habíamos podido apreciar objetivamente en cada paso de la *Difesa* esa disminución de la distancia entre el artista y su público, simultáneamente habíamos sabido encontrar aspectos genéricos en la obra y en las declaraciones del mismo artista que impedirían asumir la confirmación rotunda de aquella hipótesis lanzada más arriba. La incuestionable proximidad física del artista al medio con el que pretendía interaccionar no nos iba a permitir confirmar mucho más que esa realidad objetiva. Si era totalmente innegable que éste había sido capaz de invertir con sus proyectos esa *energía endotérmica* de las prácticas artísticas tradicionales, nos parecía difícil asumir que tales acciones hubieran conseguido desvincular la subjetividad del artista de las características que en la primera parte del trabajo habíamos identificado con el *sentimiento de exilio*. Las repercusiones de esa intervención creativa en los preocupantes aspectos de lo social no parecía que hubieran despejado el paisaje percibido por el ojo del creador. La sensación de alteridad, de falta de identificación, de no pertenencia, es decir, esos síntomas que en otros momentos habrían sido atribuidas a la decisión inoperante de la actitud exiliada, parecían permanecer en la sombra de esa disponibilidad creativa. Aunque el *concepto ampliado de arte* hubiera posibilitado la cercanía del artista a su medio, no podíamos reconocer una situación en la que el creador se hubiera podido alejar de la atmósfera dibujada por aquel *sentimiento de exilio*. Veamos a qué nos estamos refiriendo.

Cuando Beuys muere el 26 de enero de 1986 el proceso de las plantaciones se hallaba en curso. El artista no había podido ver realizados los que podían ser los ejemplos más emblemáticos de su concepto de *escultura social*. Los siete mil robles, regidos por una asociación privada, se acabarían de plantar para la inauguración de la *Documenta* de 1987. Sin embargo, semejante proyecto no tendría ninguna repercusión ni en los catálogos ni en las críticas que con motivo del evento se publicaron. En cambio, su obra *Rayo con fulgor sobre un ciervo*, un trabajo escultórico en el sentido tradicional de la palabra, recibiría tan grandes elogios que serviría a los organizadores de la exposición como auténtico signo de vuelta al arte museable. La defendida filosofía de intervención en aquellos espacios alternativos, que tan importante había sido para el artista, quedaba ahora silenciada. ¿Respondía esa reacción a un rechazo de la filosofía beuysiana? ¿Había quedado de nuevo anticuado el gesto de Beuys? Una vez más, las propuestas alternativas al sistema quedaban absorbidas por las redes del mundo del arte. Si bien sus obras continuaban cotizándose a precios astronómicos, la continuación de la concienciación social, la que con tanto valor y empeño el artista había estimulado, parecía quedar silenciada.

Una vez desaparecido el creador, pocas fueron las iniciativas que mantuvieron y transmitieron su entusiasmo. Las instituciones públicas y privadas se limitaron a recoger los restos objetuales de sus propuestas, que iban a seguir alimentando a un mercado ávido de fetiches. Era prácticamente previsible que esas mismas instituciones, cuyo motor era únicamente económico, dejaran de preocuparse por aquello que iba más allá de la mercancía artística. Debemos, sin embargo, reconocer la actitud anómala de Lucrecia de Domizio con respecto a este tema. Si ya había demostrado en vida del artista su entera disponibilidad al proyecto beuysiano, este personaje atípico del mundo del arte propondría una labor totalmente generosa y desprendida de continuación y divulgación de la filosofía del maestro. Más allá de promover publicaciones, catálogos, libros, etc. desde su propia editorial, se plantearía con rigor la continuación del proyecto *Difesa della Natura*. Baste como ejemplo la continuación de la plantación en Bolognano y la periódica convocatoria, en la misma ciudad, de un simposio internacional anual en el que, reflexionando sobre la naturaleza del arte contemporáneo, se revivifica la filosofía que Beuys había intentado transmitir desde ese mismo escenario.

No es necesario dirigirse a los acontecimientos que ocurrieron después de la muerte del artista para entender la verdadera debilidad frente a lo social de sus bienintencionadas propuestas. Beuys pudo comprobar directamente esa distancia que, aún intentándola evitar, tantas veces se apoderaba y vaciaba el contenido de sus proyectos. Veamos un ejemplo.



49. Joseph Beuys, *Liebre de la paz con accesorios*.

Como los costos de la plantación en Kassel debían ser sufragados mediante donativos, Beuys tuvo que derrochar buena parte de su energía para conseguir la esponsorización necesaria. Poco antes de la clausura de la *Documenta* de 1983, un famoso gastrónomo de Dusseldorf que había reproducido para fines propagandísticos de su propio restaurante la corona de los zares rusos, se la ofrecería al artista como regalo para la financiación del proyecto. Beuys para ello no vendería esta reproducción sino que la manipularía mutilándola y

transformándola en una nueva obra titulada *Liebre de la paz con accesorios*. Bajo grandes presiones y protestas, el artista ante el Fridericianum retiraría las piedras preciosas de la corona y fundiría el oro en un molde de los que se utilizaban para realizar los conejos de chocolate. Beuys colocaría la pequeña figura, junto a las piedras preciosas y la cruz que habría salvado de la fundición, en un nicho en la pared protegido por un cristal antibalas.

La reacción de la prensa y las protestas del público demostrarían un hecho evidente ante el cual el artista no podría más que conmovirse: la lejanía de lo social ante su ansiado *concepto ampliado del arte* y la indiferencia, tanto del sistema como del individuo, ante la defensa de aquella sensibilidad por la que el autor había dedicado su vida. Aunque mediante la intervención del artista la nueva obra adquiriera un sensible aumento de valor, los rechazos se debían a las ideas convencionales que mantenía el público sobre el mismo concepto de arte. Lo que para Beuys suponía una liberación creativa lanzada al mundo se recibía como una agresión provocadora e innecesaria, hecho realmente frustrante si lo contextualizamos en el seno de su filosofía.



50. Reacciones de protesta del público ante *Liebre de la paz con accesorios*.

Éste no sería más que un ejemplo de tantos otros que iban demostrando a Beuys, día a día, la inevitable dificultad de poner en práctica y dar la trascendencia oportuna a sus proyectos. Contamos con unas declaraciones del propio artista que denotan esta desagradable evidencia:

Me formulo sin cesar una pregunta y quisiera formularla también a los demás: ¿por qué este proceso de liberación, respecto a todos los aspectos negativos de nuestra sociedad, se realiza tan lentamente? ¿Por qué los hombres siempre eligen de nuevo a los mismos candidatos que se vuelven enseguida contra ellos? ¿Por qué los hombres cuando van a votar, siempre votan por la socialdemocracia o por la democracia cristiana u otro modelo caduco del siglo pasado cuyo peso siguen llevando a cuestas? Porque entonces son responsables de su propio dilema y ya no tienen derecho a decir que es culpa del estado. Tal es, a mi juicio, la pregunta psicológica decisiva que atañe a nuestra sociedad. Una pregunta general sobre el alma humana en general: ¿cómo es posible que el proceso de transformación se realice con tanta parsimonia en la mente de la mayoría de los hombres? Y entonces, para la minoría que constituye la vanguardia, ¡qué enorme dificultad entraña la oposición a este conservadurismo!³⁰³

9.4. La persistencia de la escisión

Las palabras de Beuys manifiestan un rechazo y una total falta de identificación con respecto a la sociedad en la que voluntariamente había decidido incidir. Estas declaraciones, realizadas en 1981, transmitían un cierto cansancio y una posible desesperanza ante la posibilidad de materialización de su proyecto artístico. Si ese desacuerdo y rechazo del sistema que albergaba al artista había condicionado la creación de buena parte de los creadores inscritos en el seno de la modernidad, marcando la personalidad tantas veces hermética de éstos, ahora, en un contexto caracterizado por actitudes creativas que estrictamente dirigían sus esfuerzos para promover ese encuentro con lo social y esa complicidad y colaboración con el individuo contemporáneo, la constatación del fracaso de dicha empresa no podía ser más que decepcionante. En una de las muchas entrevistas que le realizaran afirmaría: «No veo las cosas de forma pesimista, pero al mismo tiempo, no tengo motivos para ser particularmente optimista.»³⁰⁴ La existencia de la arritmia y el desfase entre aquellas intenciones revolucionarias y la dinámica general de lo social que, después de tantos años de trabajo, Beuys pudo confirmar frecuentemente, no podría más que provocar en el artista una tensión

³⁰³ Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, p. 86.

³⁰⁴ Joseph Beuys, cfr. *Difesa della Natura. J. Beuys*, p. 20.

y desaliento que lo alejaría tantas veces de esa identificación teórica con la realidad de la que su filosofía había partido. Si la falta de sintonía entre los creadores modernos y el mundo que los rodeaba fue entendida como necesaria y aceptada con absoluta normalidad, si en aquel caso el hermetismo que significaba asumir ese *exilio voluntario* llegaba a funcionar como un verdadero catalizador de las propuestas creativas, no podía ocurrir lo mismo con un artista que se había planteado la superación de aquellas actitudes mantenidas por la modernidad. En el caso de Beuys, aquella lejanía e incompreensión de sus proyectos por gran parte de la opinión pública no podía ser más que frustrante. La inconexión con el público y la indiferencia de la tendencia social ante sus propuestas no hacían más que dinamitar las mismas bases de su filosofía. Aquel *concepto ampliado del arte* que tanto dependía de la participación y la colaboración social quedaba así malherido por la comprobada incompreensión. La invitación liberadora que había sustentado la estructura del pensamiento Beuysiano se debilitaría inevitablemente, dejando al artista ante una realidad a la que difícilmente podría involucrar para formar parte de su proyecto.

Sin embargo, las dificultades que nos impedían confiar en aquella superación del *sentimiento de exilio*, que habríamos identificado como síntoma de diferencia del artista posmoderno respecto a la tradición vista en la parte primera de nuestro trabajo, no se basaban únicamente en la apreciación de los hechos objetivos anteriormente descritos. En la misma esencia de la *Operazione Difesa della Natura* habíamos podido localizar ciertos gestos, recursos, alusiones e incluso declaraciones del mismo artista que nos permitían establecer una identificación entre éstos y las posiciones poéticas que en este mismo trabajo habíamos relacionado con aquel *sentimiento de exilio*. Veamos a lo que nos estamos refiriendo.

Hemos podido conocer en los capítulos inmediatamente precedentes los modos en los que su filosofía tomaba impulso para materializarse en proyectos concretos. Aquellas propuestas que habían conseguido una implicación social permitían considerar que el artista había conseguido infundir en el arte ciertas características que se alejaban de las exigencias aislacionistas del *exiliado moderno*. Pruebas teníamos suficientes como para poder demostrar que la catarsis interna del concepto de arte había situado al artista en una posición totalmente alejada de aquella que habíamos perseguido durante nuestro trabajo. Sin embargo, la compleja figura de Beuys no se rendía a clasificaciones concretas. Su obra, y por tanto su posición ante el

mundo, no la podíamos considerar únicamente desde su vinculación a las prácticas colaboracionistas o activistas. En el catálogo publicado con motivo de la exposición *Diary of Seychelles, Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Lucrecia de Domizio apunta al respecto:

La obra de Joseph Beuys entra conscientemente en el flujo natural, lo prolonga conservando el movimiento sin la necesidad de una relación contextual con lo social.³⁰⁵

En este texto Lucrecia de Domizio reconocía que la esencia y las características intrínsecas del pensamiento beuysiano existían independientemente del espacio limitado por la contextualización social. Aunque tantas veces el artista hubiera provocado, necesitado y permitido la participación y la colaboración en proyectos socialmente implicados, su propia naturaleza creadora poseía aquella virtud que, sin ninguna dependencia hacia el medio, lograba entrar en la sintonía y el ritmo universal de la naturaleza.

Existía, así pues, un espacio anterior e independiente que, habiendo posibilitado la génesis de sus proyectos más ambiciosos, poseía unas características esenciales que iban más allá del planteamiento social o político más arriba estudiado. Era indudable que, sustentando todo su mundo visible, se hallaba un sustrato de valores enigmáticos, culturales y emocionales, elementos que, quedando en la sombra de la interpretación más objetiva y directa, permitían acceder a un universo que nos exigía una interpretación pausada para su comprensión. Si había sido fácil identificar esa implicación social con el abandono del mundo preservado y específico del artista plástico moderno, volvíamos de nuevo a reconocer en el espacio de sugerencias poéticas que se abría paso a través de las estrategias colectivas un determinado *nodo* que, dando fundamento a aquellas partes de la propuesta comunicativa y funcional, nos resultaba tantas veces cercano a esas características que habíamos relacionado con nuestro *sentimiento de exilio*.

³⁰⁵ *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Lucrecia de Domizio, *L'arte come pensiero e come azione*, p. 87.

9.5. El envés del proyecto

Por mucho que se haya insistido en situar la significación de sus propuestas en la concreta repercusión política y social, no podemos considerar que las acciones del artista tuvieran como único objetivo la realización material de unos proyectos con fines exclusivamente intervencionistas; es evidente que las posibilidades del trabajo no se agotaban ni finalizaban en tal materialización. *La Difesa della Natura*, no sólo proponía una acción para modificar físicamente un determinado paisaje. El hecho de que ésta se planteara simultáneamente como defensa del hombre abría un espacio de investigación en el que esos datos a los que nos referíamos anteriormente tomaban protagonismo. Al margen del hecho de la repoblación forestal y de la discusión entorno a los usos que la cultura había practicado con la naturaleza, encontrábamos un cuerpo de preocupaciones que, aflorando sutilmente, invitaba a situar nuestra atención en algún lugar lejano, separado y desvinculado de ese otro mundo cercano, concreto y tangible al que con tanta intensidad el artista habría dedicado su labor. Ante una pregunta que le realiza Clara Bodenmann-Ritter en una entrevista fechada en 1972 el artista responde:

(...) sólo el ser humano que se reconoce a sí mismo como ser espiritual en un contexto más elevado es apto para resolver tareas sociales. Que sólo él puede llegar a reconocer que no es más que una estación terrena, de paso hacia algo mucho mayor.³⁰⁶

Estas palabras confirmarían nuestro argumento. La obra no se limitaría a la mejora del mundo físico y social. Su voluntad se satisfacía sólo cuando a través de su mediación y del reconocimiento de cada hombre como artista lograba establecer un vínculo espiritual que permitiera pasar hacia lo que ambiguamente Beuys definía como «algo mucho mayor». Es más, al reconocer al individuo como una «estación terrena de paso» reafirmaría nuestra posición. Al artista no parece interesarle el mundo tangible más que como preámbulo de un estadio reconocido como mayor. Si esto fuera así, no podríamos más que asociar a esta actitud aquellas características relacionadas con

³⁰⁶ Joseph Beuys, cfr. Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, p. 65.

cierta desvinculación y desarraigo que habían caracterizado al personaje del *exilio*. No cabe duda de que cualquier propuesta de las aquí mencionadas habría sido movilizadora por esa voluntad de distanciarse del mundo real existente y por esa necesidad de trascendencia y superación de «la crisis más grave que el hombre haya conocido en toda su historia.»³⁰⁷

Ahora bien, en la misma entrevista, confirmando esa necesidad de trascender, defendería con mayor exactitud el espacio adecuado para utilizar como medio de acceso a la mencionada trascendencia:

En principio era el verbo. Sólo ahora empieza a aceptarse la tierra como tierra. Y sólo ahora se llega a ser consciente de que la tierra es la única posibilidad para el desarrollo humano.³⁰⁸

Si la tierra era el único medio con el que contaba el hombre para poder desarrollar su potencialidad, las intervenciones sobre el paisaje de ésta, los *7.000 robles*, la *Difesa della Natura*, etc., resultaban expresamente justificadas. El método de intervención activista sobre el mundo cercano y, como consecuencia, el abandono de aquellas voluntarias *condiciones exiliadas* de la modernidad quedaban aquí defendidas y resueltas. Si habíamos ya mencionado la necesidad de recuperar una unidad perdida en el hombre, existente antes de que la Iglesia y al Estado hubieran sido los primeros detractores de ese hombre completo que él pretendía recuperar³⁰⁹, ahora quedaba más claro cuáles eran los medios y los fines de sus propuestas. Si el materialismo no había logrado abarcar totalmente al hombre y a la naturaleza, y el idealismo, por otro lado, no había más que ignorado justamente la validez de esa *tierra* que el artista defendía como medio de desarrollo, Beuys intentaría proponer mediante su nuevo modelo de creatividad un espacio de encuentro basado en dos niveles complementarios que podrían recuperar la unidad íntima del individuo y la reconciliación de lo inmanente con lo trascendente.

³⁰⁷ Joseph Beuys, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, p. 82. Nótese que el autor atribuye a los periodos de crisis un sentido positivo: «puedes llamar a esa época de crisis época de esplendor», p. 77.

³⁰⁸ Joseph Beuys, cfr. Clara Bodenmann-Ritter, *op. cit.*, p. 74.

³⁰⁹ Al respecto, Beuys afirma en la página 75 de la misma entrevista que antes del cristianismo «El hombre vivía más instintivamente con las cosas. Era una unidad. La separación entre sujeto y objeto no existía aún». Sólo mediante el cristianismo el hombre llegaría a estar enfrentado al mundo.

Consideramos que estos aspectos ya los desarrollamos suficientemente cuando intentamos acercarnos a los núcleos de contenido que constituían la filosofía beuysiana. Lo que al hilo de nuestro razonamiento sí que nos interesa reconocer es que esa idea de necesidad de armonización del hombre-ciudadano con otros hombres, del individuo con la naturaleza y de éste consigo mismo, partía de una situación de consciente deterioro del universo humano que no aportaba más que insatisfacción, desazón e intranquilidad al artista:

Porque los abismos que hay hoy entre los individuos nunca fueron tan grandes en toda la historia. Nunca se le puso tan difícil al ser humano vencer el aislamiento.³¹⁰

9.6. El ser aislado

Ante estas declaraciones no podemos mantener ninguna duda sobre el posicionamiento crítico de Beuys respecto a la situación en la que el hombre contemporáneo se encontraba. Los problemas no se reducían a los temas explícitos de su intervención social. Éstos posibilitaban un viable camino de libertad, pero era la misma *alma* la que necesitaba ser vivificada y reconfortada. En una entrevista realizada al artista con motivo de la plantación de Bolognano éste fijará con claridad el sentido de tal acto creativo:

Éste es para mí el significado de las plantaciones: es algo más que una mera cuestión de un trabajo desarrollado en el campo de la biología (...) es una cuestión relacionada con la salvación de nuestras almas. Ésta es nuestra meta cuando nosotros plantamos los árboles.³¹¹

Ahora bien, la ejecución del primer paso no significaría que necesariamente se consolidara el segundo. Ya hemos podido ver que, después de haber trabajado durante años, el supuesto y teórico crecimiento de la sociedad que había recibido los estímulos no siempre estaba a la altura que el artista hubiera deseado.

Nos parece importante destacar que Beuys, cuando reconoce con su rotunda afirmación el aislamiento del hombre contemporáneo, está

³¹⁰ Joseph Beuys, cfr. Clara Bodenmann-Ritter, *op. cit.*, p. 82.

³¹¹ Joseph Beuys, cfr. *Difesa della Natura. Joseph Beuys*, p. 16.

incluyéndose él mismo en esa realidad que impide crear una identificación con el mundo. Las dificultades de establecer una conexión con el entorno y con los demás, habrían sido una de las causas que justificaban y potenciaban aquel *sentimiento de exilio* que ampliamente habíamos estudiado más arriba. Ahora el artista reconocía y desaprobaba la realidad que lo rodeaba. Sin ninguna duda, él se estaba reconociendo en aquel individuo que, condicionado por la estructura cultural heredada, se consideraba incapaz de establecer un lazo afectivo y efectivo con la realidad que lo circundaba. Probablemente fuera esa desaprobación de la situación degradante en la que se encontraba el hombre contemporáneo, esa posición inevitablemente dominada por el mismo *sentimiento de exilio*, la que le llevaría a proponer su personal *concepto ampliado de arte* como medio para desterrar las raíces del mismo. No caemos en ninguna contradicción cuando observamos y mantenemos esa dualidad en el pensamiento beuysiano: su concepto de arte habría permitido el abandono de la posición *exiliada* del artista moderno, hecho que no significaría necesariamente que el creador, como individuo, hubiera podido deshacerse, mediante el gesto creativo, de aquellas características que configuraban la sustantividad del *sentimiento de exilio*.

La superación de ese aislamiento en el que él mismo se encontraba y sufría, ocuparía, sin ninguna duda, las prioridades de su intención creativa. Dirá con rotundidad refiriéndose al entorno en el que necesariamente debe discurrir esa unidad fragmentada y perdida que representaba el hombre contemporáneo: «Todo esto ha resultado muy perjudicado hoy día y debe ser salvado»³¹². Las referencias constantes a esa situación degradada del medio y del individuo estaban dando por hecho la existencia en épocas pasadas de un tiempo favorable, armónico y benévolo, ahora desaparecido. Si bien entendemos que sus intenciones no se limitaban a recordar tiempos pasados -sus intervenciones lo demostrarían con eficacia- también nos parece igualmente destacable la existencia de un cierto tono nostálgico que condicionaría la misma base de toda su filosofía. Para entender mejor a qué nos estamos refiriendo, vamos a centrar de nuevo nuestra atención en la aproximación que Beuys establece con respecto al concepto de naturaleza a partir de la misma *Operazione Difesa della Natura*.

³¹² Joseph Beuys, cfr. *Joseph Beuys. Aprovechar a las Ánimas*, p. 31.

9.7. La cultura frente a la naturaleza

La naturaleza se presentaba para Beuys como un texto descifrable, capaz de mostrar al hombre el lugar de la verdad en el mundo. En el catálogo que se publicaría para ilustrar las acciones realizadas en Bolognano, el artista afirmaría en este sentido: «En el pasado, la naturaleza era un espejo de los poderes de la creatividad.»³¹³ El espejo había ahora perdido su capacidad de reflexión y el hombre no podía ya establecer ese diálogo con aquellas imágenes que provenían del seno de la naturaleza. La imposición histórica de la cultura frente a la naturaleza parecía ser el verdadero inconveniente que impedía el acceso a la verdad. El hombre, si quería superar las negativas consecuencias de ese proceso de eliminación de tal fuente reflexiva, debía replantear todo un sistema social, cultural, político, que permitiera de forma continua el acceso a tal fuente de verdad. Si la cultura había creado toda una estructura basada en dualidades que, relacionándose desde esquemas de oposición significativa, se distanciaban del discurso integrador de los procesos naturales, el artista podía y debía superar mediante su creatividad tal oposición con el fin de encontrar un espacio armónico en el que pudieran convivir con la naturaleza y sin exclusión todos aquellos elementos a los que la cultura había dado luz.

Era imprescindible dirigir las energías creativas que todo hombre poseía a la creación de un sistema que recuperara el diálogo con la naturaleza, para restablecer ese equilibrio perdido por la intervención de las constantes agresiones y excesos de los sistemas productivos. «Podemos aún decidir de alinear nuestra inteligencia con la de la naturaleza.»³¹⁴ Éste sería el mensaje esperanzador que Beuys intentaría materializar mediante la *Operazione Difesa della Natura*.

De nuevo en el catálogo publicado con motivo de la exposición *Diary of Seychelles, Joseph Beuys, Difesa della Natura*, Lucrecia de Domizio se pronuncia en los siguientes términos:

Es el artista de hecho el que, según la visión de Beuys, tiene el poder de prolongar definitivamente con sus obras el ciclo de la naturaleza eliminando el elemento que distancia, representado

³¹³ Joseph Beuys, cfr. *Difesa della Natura. Joseph Beuys*, p. 18.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

por la artificialidad del arte que es inmovilidad, estaticidad, pausa, invención, extrapolación.³¹⁵

Nos interesa destacar la oposición natural/cultural que enfrenta el concepto de arte tradicional a la misma esencia de la naturaleza. Según el texto de la autora, la magnitud del pensamiento de Beuys residía en su posibilidad de potenciar el ciclo natural, superando aquellas condiciones negativas del arte tradicional que habían impedido tal realización. Frente a la naturaleza entendida como fuente de acceso a la verdad se situaba el arte en particular y la cultura en general, como creación artificial que, dotada de unas características nocivas, sólo habría creado confusión. La estaticidad, la inmovilidad, la invención, etc., caracterizarían a una cultura artificiosa que había impedido la evolución necesaria en el individuo. Aquella grave crisis que el mundo entero estaba sufriendo no sería más que la consecuencia directa de los desvaríos perpetrados por esa invención llamada cultura.

Es inevitable reconocer en este planteamiento las alusiones a Rousseau. La penalización por parte de Beuys de la cultura, y la concepción de una naturaleza virgen benigna, previa a las contaminaciones que la estructura del pensamiento humano había provocado, conformaba igualmente la base del pensamiento rousseauiano.

Según Rousseau, el deterioro del hombre contemporáneo no era más que la consecuencia del tipo de educación recibida. La cultura habría iniciado un proceso en el que el lenguaje de la naturaleza se había anulado, confundido y quebrantado, y en el que el individuo, ajeno ya a los procesos naturales, era incapaz de reconciliarse con el mundo y consigo mismo. Si para Rousseau el modelo educativo a seguir debía fundamentarse en la misma naturaleza, entendida como maestra que eliminaría el caos y la degeneración introducidos por aquella cultura desafortunada que aplastaba la propia realidad humana, si la escucha de la naturaleza iba a permitir que el hombre se albergara en su seno materno y que, partiendo de una realidad *expatriada*, reforzara su existencia más íntima para conseguir que ese *sentimiento de exilio* en el que se encontraba sumido se fuera debilitando a favor de su integridad, estaba marcando unas posiciones

³¹⁵ *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Lucrezia de Domizio, *L'arte come pensiero e come azione*, p. 87.

teóricas bien cercanas a aquellas que Beuys había intentado transmitir mediante sus intervenciones.

Ambos autores coincidirían en identificar ese enfrentamiento cultura–naturaleza como base del conflicto generado, como punto de partida desde el que se habría desarrollado la situación de crisis del hombre contemporáneo. La pérdida de la huella natural, silenciada por las arquitecturas que la ambición humana había construido, era el origen obvio de ese *sentimiento de exilio* que, debilitando al hombre, lo engullía y confundía en un mundo del que no se sentía partícipe. Si Rousseau había planteado un nuevo sistema educativo que, basado en la armonía con la naturaleza, permitiera la recuperación del individuo, Beuys, para el mismo fin, ampliaría su concepto de arte por entender que, tras el constante degrado de la situación cultural tradicional, la creatividad era el único instrumento que podría provocar la superación de esa situación desgraciada. Si Rousseau aconsejaría el abandono de la ciudad y defendería el campo como entorno propicio para esa renovación necesaria, Beuys plantaría árboles, fuera y dentro de las ciudades, para potenciar y conquistar de nuevo ese hombre-natural que ambos autores añoraban. Si los motivos de la pérdida de aquel estado integral deseado habían quedado ya identificados por el autor del siglo XVIII, le había quedado a Beuys la tarea de movilizar al individuo fragmentado, mediante su intervención de la *plástica social*, para construir un nuevo sistema de referencias que permitiera vivir la vida de modo pleno en un espacio constituido por el equilibrio entre la cultura y la naturaleza.

9.8. La naturaleza dual

El concepto de naturaleza en Beuys presupone, del mismo modo que en Rousseau, una visión optimista: la naturaleza es bella, buena, perfecta. Sin embargo, no estamos seguros de que el autor se escape de aquellas contradicciones en las que han caído las metafísicas de la naturaleza. El mismo Rousseau caería en cierta contradicción afirmando que ese estado de perfección que ya no existe probablemente no hubiera existido nunca. Encontramos señales en la misma *Difesa della Natura* que veremos que nos hablan en este sentido. Esa misma naturaleza buena, bella y perfecta posee un alma propia que puede desencadenar la tragedia del hombre. A partir de las declaraciones de Beuys en una entrevista publicada en el catálogo

Diary of Seychelles, Difesa della Natura, podemos entender que en su concepto de naturaleza se integra tanto aquella parte relacionada con la bondad, la belleza y la perfección con otra menos solidaria y loable:

Si nosotros no tenemos respeto por la autoridad del árbol, o por el genio del árbol, encontraremos que su inteligencia es talmente enorme que decidirá telefonar para transmitir un mensaje sobre la triste condición de los seres humanos. El árbol realizará su llamada a los animales, a las montañas, a las nubes, a los ríos: decidirá hablar también con las fuerzas geológicas, y si la humanidad falla, la naturaleza se vengará de un modo terrible, una venganza terribilísima que será la expresión de la inteligencia de la naturaleza intentando devolver a los seres humanos a la luz de la razón, a través de los instrumentos de la violencia. Si los hombres no pueden hacer otra cosa que permanecer aprisionados en su estupidez, si rechazan darle consideración a la inteligencia de la naturaleza, y si se niegan a mostrar una predisposición de colaboración con ella, entonces la naturaleza recurrirá a la violencia para obligar a los hombres a tomar otra dirección.³¹⁶

Esa dualidad encontrada en el concepto beuysiano de naturaleza supera a aquella primera aproximación que habíamos identificado con el amable modelo de acceso a la verdad. Una segunda cara furiosa, vengativa, violenta, conformaba igualmente su propia anatomía. La madre que acogía y enseñaba el camino certero al individuo perdido podía modificar su actitud creativa para asumir una transformación en energías violentas y poderes destructivos. Mediante la utilización de terribles métodos violentos se destruirían aquellos instrumentos humanos que habrían perturbado los planes de la misma naturaleza. La bondad se transformaba en venganza, y todo a causa del comportamiento inapropiado y de las acciones indebidas de un individuo estúpido y enajenado.³¹⁷

La comprensión de la naturaleza desde esa dualidad *madre-madrastra* había estado siempre presente en nuestra cultura

³¹⁶ *Diary of Seychelles. Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Italo Tomassoni, *L'orizzonte del mito*, p. 67.

³¹⁷ Ese sentimiento de responsabilidad y culpabilidad ante la degeneración del mundo se ha desarrollado con más detenimiento en el capítulo 6, *Las raíces del exilio*.

judeocristiana y grecolatina.³¹⁸ El mismo romanticismo, que tanto se ocuparía de la relación del hombre con la naturaleza, nos habría dado interesantes ejemplos de dicha dualidad. Si por un lado el artista se asomaba al paisaje para aprender de la naturaleza aquello que no estaba escrito en los libros, obvia relación con Rousseau, por otro lado era consciente de su frágil debilidad: el artista siempre iba a perder el pulso contra la naturaleza, teniendo que resignarse al destino diseñado por ella, postura bien cercana a aquella que nos describe Beuys en el último texto citado.

En realidad, la fascinación del hombre romántico por la naturaleza nacía precisamente de esa dualidad. Si por un lado se sentía atraído por esas promesas de totalidad y armonía que leía en su seno y se sumergía para apoderarse de su misma grandeza, al mismo tiempo se sentía igualmente atraído por aquella capacidad destructora que la naturaleza demostraba poseer. Rafael Argullol confirmaría al respecto:

Junto a la seducción de la «Madre Naturaleza» –de la naturaleza saturniana, evocadora de la mítica Edad de Oro–, el arte romántico recibe la seducción, violenta y fatal, del «padre jupiterino»; es decir, de la Naturaleza desatando todos sus elementos contra la especie humana. Para el romántico no hay una mejor expresión de los poderes adversos que los fenómenos aniquilatorios de la Naturaleza. El destino, el hado, la fortuna, la fugacidad del tiempo, la condición mortal del hombre toman forma cósmica a través del rayo, de la tormenta, del huracán, de las avalanchas o de los naufragios.³¹⁹

9.9. Los ecos del romanticismo

Nos va a resultar interesante estudiar de qué modo se ha traducido la influencia del romanticismo en la obra de Joseph Beuys. Aunque al artista no le gustara que se le atribuyera el calificativo de idealista –«¡jamás he dicho que fuera idealista!»³²⁰– e intentara mediante sus propuestas liberar al arte del *aislamiento místico* al que, según el autor, la cultura idealista lo había relegado, no podía más que

³¹⁸ Piénsese en las manifestaciones coléricas y violentas de los dioses de la mitología griega que ponían a su disposición las fuerzas destructivas de la naturaleza (el rayo, la tormenta, el fuego, etc.) para vengarse e imponer su dominio.

³¹⁹ Rafael Argullol, *La atracción del abismo*, p. 112.

³²⁰ Joseph Beuys, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, p. 88.

reconocer las influencias recibidas de autores como Schelling, Novalis, Goethe, Schlegel, etc. Es un argumento compartido por los autores que han reflexionado sobre el universo beuysiano que el artista acude al pensamiento alemán anterior al positivismo científico para retomar aquellas posiciones que marcaban una dirección de escucha e interacción con la misma naturaleza. Si estuviéramos de acuerdo con Andreas Huyssen cuando afirma que en los años setenta «el arte y la poesía dejaron paso a una nueva subjetividad, un nuevo romanticismo, una nueva mitología»,³²¹ podríamos afirmar que Beuys representaría el mayor exponente de dicha tendencia.

La relación que el romanticismo pudo mantener con la naturaleza condicionaría la geografía de su mismo paisaje. Frente al jardín rococó mesurado y sereno aparecería un paisajismo de características formales totalmente asimétricas. Al escenario controlado, limitado y tranquilizador que permitía el paseo de la mirada serena, se enfrentaba ahora un inconmensurable espacio que, desde su rotundidad, minimizaba e intimidaba al ahora perplejo paseante. No podría haber sido de otro modo: el paisaje romántico tenía que adquirir ese tono desgarrado y trágico, porque no era más que la expresión de la inevitable escisión entre el hombre y la naturaleza.

9.9.1. La escisión hombre-naturaleza

La conciencia de la escisión, que ya habría tomado cierta intensidad en autores como Rousseau, desencadenaría una fuerza tal en el mundo romántico que condicionaría los tonos de cualquiera de sus expresiones. El hombre había perdido definitivamente la centralidad del universo y ya no podía más que sufrir el desgarramiento de tal desposesión. Frente al vacío y a la lejanía aparecerían las referencias y poéticas de una *naturaleza ideal*, de una *Edad de Oro*, en la que el hombre, aliado con la naturaleza, se relacionaba armónicamente con el mundo que le rodeaba. Frente a la idealización de ese pasado y a la constatación de una unidad desvanecida, el hombre romántico lamentaría desmesuradamente dicha escisión.

La naturaleza y el hombre ya no hablaban el mismo lenguaje. Había sido la cultura la que, generando constantemente discursos

³²¹ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 347.

autónomos, habría propiciado esa creciente desmembración de la unidad del mundo. Si el hombre había dado la espalda a los mensajes de la naturaleza, si el individuo racional había construido su arquitectura intelectual, convencido de poseer una hegemonía sobre el resto del universo, ahora tenía que asumir las consecuencias y las repercusiones de ese desdichado desequilibrio. La existencia constatada de una naturaleza inerte, alejada, inaccesible, enajenada, fruto de aquel proceso de desprecio, provocaría irremediabilmente en el individuo romántico un miedo metafísico ante la ilimitada dimensión de su soledad. Si el hombre había ignorado y relegado a la naturaleza en los procesos de sus constructos culturales, ahora era la naturaleza la que, enojada, desarrollaba sus propios ritmos sin tener en cuenta a su frágil morador.

La lejanía y la escisión sin fin en la que el hombre romántico tendría que convivir con resignación delimitaba un espacio de imposibilidad y desasosiego cercano a aquellas situaciones que veíamos que se experimentaban en el *exilio*. Si el proceso cultural había disgregado la armonía del mundo y esa era la realidad incuestionable que el hombre había construido, ahora no quedaba más que observar y celebrar esa «ceremonia de la desposesión».³²²

Aquel tono nostálgico, aquella sensación de alteridad, de falta de identificación, de desarraigo, de no pertenencia y desasosiego que habíamos reconocido en la sombra de toda la filosofía de Joseph Beuys, procedería, según nuestro punto de vista, de las influencias que sobre su pensamiento habría tenido el mundo del romanticismo. Si, como habíamos visto, la constatación de la lejanía del hombre y la naturaleza, la necesidad de reconciliación de las partes escindidas y la focalización de responsabilidades en el proceso cultural habían sido los motivos esenciales que fundamentaron y justificaron la puesta en marcha de la *Operazione Difesa della Natura*, no tenemos ninguna duda al afirmar que dichas causas hubieran podido ser compartidas por cualquiera de los artistas románticos alemanes del siglo XIX.

En cualquiera de las fases que componen la *Difesa della Natura* podemos encontrar gestos, datos y elementos que, confirmando e ilustrando nuestra afirmación, harían clara referencia a los recursos, a las preocupaciones y a los temas del universo romántico. Veamos a qué nos estamos refiriendo.

³²² Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 21.



51. Retrato de Joseph Beuys en los terrenos de la *Piantagione Paradiso*.

No es casual que una de las fotografías que se publicaran en los medios de masas como imagen representativa de la *Operazione Difesa della Natura* mostrara una figura de Joseph Beuys con claras referencias a la obra de Caspar David Friedrich. El autor aparece de espaldas, mirando con concentración el paisaje en el que se estaban realizando las intervenciones del programa de la *Difesa*. La citación a la iconografía del pintor alemán es incuestionable. Si el monje mirando al mar sufre su minimización frente a la inconmensurabilidad del paisaje que le rodea, si el solitario viajero mirando las nubes soporta el impacto de un abismo blanquecino e inmenso, Beuys, absorto en el paisaje de los Abruzos, queda atrapado por el magnetismo de esa naturaleza que, tanto lo eleva y traslada hacia la identificación con lo infinito, como lo devuelve al vacío lacerante de ese otro infinito negativo y desasosegante que supone la inevitable escisión. La ascensión y la caída, el cielo y el infierno, uno y otro infinito van de la mano, del mismo modo que la sombra del *exilio* habría acompañado a todos aquellos gestos de la producción beuysiana que intentaban luchar por reinstaurar el deseado y necesario equilibrio.

9.9.2. La acción del tiempo y la sugerencia de la ruina

Si la atención a la acción del paso del tiempo, encarnado en la atracción por la ruina, había sido uno de los elementos que condicionaron la elección de la temática y el modo de representarla en el romanticismo, también en la *Difesa della Natura* apreciábamos una intensa actitud que, apropiándose del tiempo, lo convertía en agente activo de las mismas propuestas. Las referencias del artista romántico a la ruina, actitud tantas veces tachada de melancólica y anacrónica, no pretendía limitarse a ser representación de un tiempo pasado ya inaccesible. Su interés y eficacia se valoraba desde la posibilidad que ofrecía para expresar la capacidad dual, creativa y destructiva, del paso del tiempo. Era la acción de la naturaleza la que quedaba impresa en la ruina romántica. La ruina interesaba al hombre romántico porque percibía en ella un sentimiento impregnado de la misma dualidad que habíamos observado en la fotografía friedrichiana de Beuys: al margen de la indudable fascinación nostálgica por las grandes obras del genio humano, el individuo presencia el poder constructor-destructor de la naturaleza y el tiempo. La naturaleza crecía y expandía su reino creando una realidad, autónoma,

independiente, imparable, que, a su vez, anulaba y destruía lo mejor de la creación humana.

Siguiendo los ritmos que la naturaleza marcaba y dejando espacio para que ésta se manifestase podríamos conseguir que aquellas penosas estructuras que también la cultura heredada había dado lugar se convirtieran igualmente en ruinas. Si la ambición del hombre había provocado la lamentable escisión con la naturaleza, si él era ya incapaz de generar un discurso reconciliador, era el momento de dar protagonismo a la naturaleza y sus tiempos, con la esperanza de que el deseado acercamiento fuera posible.

El proyecto de las plantaciones necesitaba del tiempo para poder existir, y el artista lo intentaba utilizar como aliado. Contando con su necesidad, Beuys se centraba y limitaba únicamente a alimentar el gesto creativo de una naturaleza que, a fuerza de agresiones, se encontraba debilitada. Si la invasión desmesurada del espacio cultural había fijado límites excesivos al natural, la potenciación de la energía creativa de la naturaleza, por medio de la acción del artista, podría establecer de nuevo ese equilibrio que ahora era ya absolutamente necesario para sobrevivir. Otra vez el artista asumía la dualidad creativa-destructiva de la naturaleza. De nuevo, la minimización del hombre ante las dimensiones infinitas de ésta le reconfortaba a la vez que le conmovía.

La reflexión sobre la acción del tiempo que se deduce de la plantación *Coconut y coco de mer* nos parece significativa. A través de esta acción Beuys establece una dialéctica producida mediante la interacción de tres ritmos temporales distintos: el del *coconut*, el del *coco de mer* y el del mismo artista.

Cuando la naturaleza del *coco de mer* se despertase para dar sus frutos, ni el *coconut* existiría ya, ni tampoco probablemente el artista (de hecho Beuys moriría el mismo año que la planta brotó del suelo). Ninguno de los tres ritmos podía ser la medida de los otros. El hombre aceptaba su propia limitación temporal, entendiendo que no podía disponer de aquellas cuestiones que le superaban por pertenecer al universo de la naturaleza. Él mismo tampoco poseía la capacidad para determinar sus propios ritmos porque, aunque lo hubiera olvidado, era él mismo parte de aquella naturaleza enigmática. La comprensión de su complejidad no podía venir más que de la aceptación de los ritmos naturales y de una escucha que permitiera aprender de ella, para

iniciar esa aproximación que suplantaría la dolorosa escisión que el hombre contemporáneo estaba sufriendo.

La referencia a la acción creativa del tiempo es igualmente explícita en la obra *Cairn*. Como hemos visto más arriba, la acción del artista se limitó a voltear la pieza de cemento soterrada para hacer visible aquella parte que hasta su intervención estaba oculta por tierra y vegetación. Las alusiones a la ruina en este caso son directas. Aquella posibilidad testimonial que, como habíamos comentado, el artista romántico descubriría en la ruina, permitía la existencia de esta obra de Joseph Beuys. Si el arqueólogo dedicaba su trabajo a descubrir los vestigios de otras civilizaciones pasadas y si su excavación tendría por objetivo el estudio y la transmisión del conocimiento sobre las obras creativas que el hombre había realizado en otros tiempos, Beuys seguía sus pasos para transmitir ahora la obra realizada por la alianza de la naturaleza y el tiempo. La acción



52. Joseph Beuys, *Cairn*.

corrosiva de la humedad, la erosión de los agentes vegetales y animales habían contribuido a dar forma a ese bloque de cemento construido por el hombre. Mediante su descontextualización, el artista conseguía mostrar nuevamente la dualidad de la naturaleza, esa energía creativo-destructiva: por un lado la destrucción del elemento humano, por el otro la belleza de tal ruina. Cualquier acción humana quedaría minimizada por su intervención, todo se reducía a una cuestión de tiempo. Si la tierra había podido dar vida al árbol para crecer, ésta poseía igualmente la capacidad de destruir aquello que le era ajeno.

Y así, tanto para los románticos como para Beuys, nada más ajeno a la tierra que ese hombre escindido y alejado de la naturaleza. Si el bloque de cemento de *Cairn* había sido atacado y agredido físicamente por pertenecer a otro orden que no era el natural, esa misma suerte le podría correr al hombre contemporáneo si no conseguía que la madre naturaleza le reconociese como propio. La necesidad de reconciliación con las energías creativas naturales quedaba expresada de este modo de forma contundente.

9.9.3. El viaje catártico

Si la ruina había sido uno de los temas románticos que reconocíamos en la *Difesa della Natura*, el tema del viaje iba a ser también significativo. La *Operazione Grassello* nos hablaba de ello.

Los descubrimientos arqueológicos realizados a lo largo del siglo XIX en el sur de Italia y la simultánea valoración de la historia y de la ruina fomentarían la organización de numerosas expediciones de artistas e intelectuales que se aproximaban desde el norte hacia el sur del continente para beber de las verdaderas fuentes del clasicismo. El artista entendía como necesaria la realización de un largo viaje que personal y artísticamente serviría de experiencia enriquecedora, empresa defendida desde las más altas cotas de la intelectualidad romántica.

Sin embargo, ese nomadismo artístico no se plantearía únicamente desde el punto de vista del conocimiento. La práctica del viaje debía ser ante todo planteada por el artista como una experiencia catártica: el verdadero viajero romántico era un auténtico nómada espiritual movilizadado en busca de sí mismo. Al margen de que el creador rechazara por definición la sociedad acomodaticia que le

rodeaba y necesitara encontrar geografías inhóspitas en las que calmar su desazón, la verdadera justificación del viaje vendría de la necesidad de aprehender la más honda de las experiencias. Dos direcciones opuestas convivirían en el mismo viaje: el artista viajaba hacia fuera a la vez que viajaba hacia adentro, para al final del recorrido encontrarse con su *yo* más profundo.

De igual modo, en la *Operazione Grassello* el artista viajaría del norte al sur del continente para recoger esa materia cálcica que había conocido cuando estuvo destinado en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Si el apasionado viajero del siglo XIX se había deleitado durante su travesía con la grandeza de aquellos paisajes nunca vistos y había fijado su atención y su mirada en los restos de una cultura admirable y grandiosa, Beuys realizaría el mismo viaje para encontrar aquella materia llamada *grassello* que no sería más que la metáfora expresiva del hallazgo del conocimiento. Una vez más, su búsqueda y su encuentro se daban en el seno de la misma naturaleza. Si el viajero llegaba a Italia para enriquecer su experiencia mediante el conocimiento de su pasado cultural, Beuys acudía al mismo país para reencontrarse y crecer a través de su experiencia personal con la naturaleza. Si el artista romántico había intentado interiorizar la experiencia para volver a su estudio con mayores capacidades creativas, Beuys arrancaría de las entrañas de la tierra ese *grassello* que, aplicado después en las paredes de su estudio de Dusseldorf, iluminaría todo su proceso creativo. Las alusiones simbólicas que la materia blanca luminosa poseía eran indiscutibles: mediante la complicidad y la observación de la naturaleza el hombre podía acceder de nuevo a la iluminación del conocimiento verdadero. Si en el siglo XIX los artistas aun mantenían la esperanza de recibir un impulso vivificador desde las mismas bases de la cultura, ahora ya no era posible mantener tal anhelo. La cultura heredada había confundido al hombre con sus constructos desafortunados. Ahora la verdad sólo se volvería a manifestar cuando se superara esa cultura que había generado la escisión entre el hombre y la naturaleza.

9.9.4. El hombre minimizado

En ninguno de los elementos que componen la *Difesa della Natura* Beuys consiguió plasmar con tanto rigor y tanta eficacia la necesidad de complicidad entre la labor del hombre y la naturaleza como en el caso de *Olivestone*. Para que la superficie inicialmente

especular pudiera seguir reflejando el mundo que rodeaba a la escultura, el artista tenía que permanecer atento a los ritmos que la naturaleza imponía. El bloque interno de piedra nueva absorbía, debido a su porosidad, una cantidad continua de aceite que hacía que el nivel del contenido de la tina disminuyera hasta anular el efecto de reflexión buscado. Las posibilidades reveladoras de la pieza nacían de esa propuesta del artista que intentaba armonizar los dos elementos que componían físicamente la escultura. El mundo mineral y el vegetal se reunían para ofrecer al hombre una unidad que revelaba una superficie enigmática en la que el mundo y el individuo podían mirarse cara a cara.

Ahora bien, esa complicidad ideal entre el creador y la naturaleza ni se estabilizaba ni mantenía un equilibrio. La dinámica de la misma escultura nos permitía pensar en una relación desigual y dependiente entre las partes que participaban en dicha colaboración. El artista necesitaba constantemente saciar los deseos de la naturaleza. Esa simple cuestión práctica de la alimentación diaria de la tina con nuevo aceite que supliera el absorbido por la forma interna nos hablaría metafóricamente del tipo de relación que Beuys parecía entender que se podía establecer con la naturaleza. La colaboración entre el hombre y ésta, sería posible siempre bajo las condiciones que ella marcara. Si el hombre debía establecer creativamente vínculos que recuperaran aquella fatal escisión, mediante la acción creativa que unía el aceite y la piedra el artista reafirmaba tal relación necesaria y conseguía así la posibilidad de verse y ver el mundo. Sin embargo, el gesto revelador desaparecería y la acción del artista dejaría de tener sentido, volviendo de nuevo a minimizarse siempre que los deseos de la propia naturaleza no se atendieran adecuadamente.

9.10. La naturaleza insaciable

El artista generaba a través de *Olivestone* una relación de dependencia con respecto a la naturaleza que ya había planteado de modo sutil a lo largo de toda la *Operazione*. Para poder perpetuar su acción sobre el mundo, Beuys necesitaba alimentar a una naturaleza insaciable. Su ritmo no se armonizaba con el del artista sino que era éste el que se supeditaba ante aquel vórtice ambicioso e imparable que marcaba la misma naturaleza.

De nuevo aparecía en la obra de nuestro artista ese otro concepto de naturaleza que, oponiéndose al rousseauniano, no podíamos relacionar más que con la segunda parte de aquella dualidad romántica que habíamos desvelado más arriba. La naturaleza poseía una parte insatisfecha, ambiciosa, egoísta, destructiva, contra la que el individuo era incapaz de luchar. Aquellas condiciones destructivas de la *voluntad* schopenhaueriana se corresponderían perfectamente con las características de este concepto de naturaleza ahora tratado.³²³ La naturaleza poseía una independencia y una imparable fuerza creativa que le permitiría salir siempre victoriosa del enfrentamiento con el hombre. Al artista no le quedaba otra posibilidad que la aceptación de sus propios límites y la absoluta predisposición a la escucha de esas dos partes enfrentadas que componían la esencia de la misma naturaleza.

Aquellas posibilidades de venganza que anunciaba Beuys casi de modo apocalíptico –«la naturaleza se vengará de un modo terrible, una venganza terribilísima que será la expresión de la inteligencia de la naturaleza»³²⁴– no podrían ser creíbles si las relacionáramos con una naturaleza benigna, creativa y serena. Todo lo contrario, la posibilidad de la venganza podía ser defendida por Beuys porque su concepto de naturaleza estaba basado en aquella dualidad creativo-destructiva que había alimentado a todo el genio romántico.

Nos parece interesante destacar el cambio de actitud que encontramos entre el modo de aproximación a la naturaleza que propone Beuys y el que realizarían los artistas del *land art*, pongamos un ejemplo. Si pensamos en la intervención de De Maria con los pararrayos en el desierto y la comparamos con *Olivestone*, podemos sacar importantes conclusiones. Mientras que De Maria intenta y consigue manipular y dominar la energía de la naturaleza, Beuys acude en actitud de dependencia a servir –para servirse– a ésta misma. El gesto, podríamos decir soberbio, de De Maria, deja establecida la jerarquía entre el hombre y la naturaleza. Aquel elemento que en la iconografía romántica representaba a las fuerzas incontrolables de ésta, quedaba, mediante la acción del artista, manipulado y fragmentado en cientos de rayos que hacían enloquecer a la misma

³²³ Para más información sobre la voluntad en Schopenhauer, consultar el capítulo 5.2.5., *Schopenhauer: la voluntad y el arte*, p. 131.

³²⁴ *Diary of Seychelles. Difesa della Natura*, Joseph Beuys, cfr. Italo Tomassoni, *L'orizzonte del mito*, p. 67.

tormenta. La actitud del creador respondería aún a esa estructura cultural que permitía pensar en la posibilidad de un hombre capaz de dominar el universo. Opuestamente, Beuys se pone a disposición de la naturaleza, sabiendo que su poder no puede ni debe competir con la energía universal que ésta representa. El aceite de *Olivestone*, fruto de la tierra, se añade pacientemente al ritmo que marca la piedra. El artista consigue su objetivo, pero sólo a través del respeto y la defensa de la voluntad de la naturaleza.



53. Walter de Maria, *The lightning field*, desierto de Nevada, Nuevo Méjico.

Aunque se haya asociado el gesto de De Maria con el sentimiento de placer que sabían encontrar los románticos en los poderes destructivos de los procesos naturales, consideramos que, desde el punto de vista de la actitud del creador, Beuys representaría una posición que, habiendo dado un giro a la tendencia marcada por la estructura cultural, compartiría buena parte de los supuestos teóricos que sobre la naturaleza se defendieron en el romanticismo.

Respondiendo a sus intentos de saldar esa cultura ambiciosa e irrespetuosa que había generado la escisión hombre-naturaleza, Beuys plantearía una acción eficaz y coherente, liberada ya de aquel desacertado gesto de dominio que reconocíamos en la propuesta de De Maria.

Lo que Beuys estaba proponiendo con sus intervenciones de la *Difesa* no tenía nada que ver con un simple *revival* del romanticismo. Precisamente, la actitud intervencionista defendida por el autor se justificaba por la necesidad de desautorizar aquel concepto idealista del arte, que el mismo romanticismo habría potenciado y legitimado, y aquella figura del genio, ese artista visionario ajeno a su entorno, que habría fomentado la distancia y la incompreensión entre el artista y la sociedad.

9.11. El paraíso inaccesible

«Quiero crear en Bolognano un pequeño paraíso»,³²⁵ afirmaría el artista en una entrevista realizada en torno a la *Operazione Difesa della Natura*. No sería en este caso accesoria la utilización del término *paraíso*. El objetivo del ambicioso proyecto anhelaría la materialización de un estado cuyo modelo bien podría representarse con la imagen del paraíso. El mundo, alarmantemente degradado, debía ser sustituido por un entorno en el que el hombre pudiera desarrollar sus capacidades sin tensiones ni agresiones con la naturaleza. Si el hombre estaba padeciendo los dolores de una escisión que torpemente él mismo habría provocado, era necesario intervenir creativamente sobre el mundo para superar tal estado lamentable. Aquella naturaleza enojada tenía que volver a admitir al hombre en su seno para posibilitar entre ambos, nuevamente, una relación íntegra y satisfactoria. Ningún elemento podría representar mejor la imagen de una naturaleza armónica y amable con sus moradores que el mismo símbolo del Paraíso. Aquel «jardín ameno plantado por Dios y entregado por Él a nuestros primeros padres para que fuera su feliz morada», sería para Beuys la imagen perfecta de aquel mundo que él intentaba crear. El hombre, consiguiendo reajustar su relación con la naturaleza, podría disfrutar de una existencia regida por unas

³²⁵ *Operació Difesa della Natura*, Joseph Beuys, p. 28.

condiciones más placenteras y convenientes que aquellas que se le permitían en el mundo existente.

La hostilidad intrínseca a la realidad que el mismo hombre había creado debía ser sustituida por un modelo paradisiaco que reafirmaría el binomio hombre-naturaleza. La posibilidad de vivir en armonía con la naturaleza, sin esfuerzos ni conflictos y con todas las facilidades, volvía a situarnos en aquella perspectiva rousseauniana que identificaba la naturaleza con el *útero materno*, que acogía a su criatura de forma cordial y amable. Entenderíamos así que Beuys, mediante la plantación realizada en el contexto de la *Difesa*, estaría centrando su atención en aquella primera parte del concepto dual de naturaleza, aquella fuerza creadora que, como estábamos viendo, había regido toda la *Operazione*. Se plantaban árboles para reestablecer justamente aquella relación, ahora deteriorada, con la naturaleza; se proyectaba un espacio reconciliador en el que el hombre podría desarrollar, sin tensiones, sus capacidades creativas; se proponía la construcción de un paraíso nuevamente accesible.

Ahora bien, con aquella obra inacabada titulada *Operazione Elicottero* el artista introducía un matiz importante. Si con la *Piantazione Paradiso* se intervenía en un espacio que, mediante la complicidad con la naturaleza, se convertiría según Beuys en un auténtico paraíso disponible para el disfrute del hombre contemporáneo, con la *Operazione Elicottero* se propiciaba el nacimiento de un espacio abrupto e impracticable que, con la intervención del ritmo propio de la misma naturaleza, acabaría convirtiéndose en una jungla a la que el hombre nunca podría acceder.

Ya hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo las características que en las distintas culturas se le habían atribuido al paraíso. Tal concepto exigía siempre una idea de jardín confortable y ameno –imagen que podríamos relacionar con la *Piantazione Paradiso*– que poco tenía que ver con la representación de una jungla. Mientras que el paraíso requería una precisa disposición formal geométrica y un cuidado que transmitiera orden y bienestar a sus moradores, la jungla escapaba a todo tipo de domesticación, estando su anatomía conformada por redes, texturas y laberintos infinitos que marcaban su impenetrabilidad. Si la organización del paraíso impedía el desorden y la improvisación de cualquier elemento que lo conformara, la jungla se nutría de un aparente caos y espontaneidad. Si el jardín exigía un mantenimiento de la disposición y el cuidado por parte de sus

habitantes, la jungla, mediante la fuerza imparable de la naturaleza, se emancipaba de todo dominio externo para provocar, a través de su exhuberancia, una total inaccesibilidad que impediría el contacto del hombre con su interior.³²⁶

Una vez más podíamos encontrar relaciones entre este paraíso-jungla y las soluciones al paisajismo que se habrían aceptado en el mundo romántico. El jardín romántico se contaminaría de las atmósferas que habían conseguido plasmar los artistas en sus pinturas. Las geometrías y estructuras racionales que habían caracterizado al jardín rococó desaparecerían absorbidas por los gestos que aparentemente nacían de la voluntad de una naturaleza libre. La acción del hombre-jardinero se limitaba simplemente a retocar, de forma leve y discreta, aquello que el azar y sus razones proponían.³²⁷

En el paisaje de Bolognano convivirían, según el proyecto del artista, estos dos espacios antagónicos: el jardín-paraíso y la jungla. La misma naturaleza iba a ofrecer simultáneamente y en el mismo espacio dos manifestaciones propias enfrentadas: la *Piantagione Paradiso* como espacio de integración y la *Operazione Elicottero* como imagen de incomunicación. Dos hechos que nos iban a permitir volver a retomar nuevamente aquel concepto de naturaleza que el autor habría construido a partir de las influencias del romanticismo.

9.12. La paradoja de la naturaleza

¿No estábamos de nuevo ante una representación dual de la naturaleza que permitía simultáneamente verla como posibilidad gestante y amenaza destructiva? Desde nuestro punto de vista, en la *Operazione Difesa della Natura* volvíamos a encontrar los elementos que confirmaban nuestras sospechas: bajo los hechos prácticos de las acciones intervencionistas que el artista planteaba, habitaba una compleja incertidumbre que no era más que el fruto de la consciente y sombría escisión que el artista reconocía e identificaba como el estigma del hombre contemporáneo. Aunque existiera la posibilidad de que el mundo pudiera convertirse en un paraíso, era inevitable pensar que también la jungla, signo de la exclusión y de la amenaza, seguiría

³²⁶ Recordar la representación de los paraísos de Thomas Struth mencionados en el capítulo *A trescientos sesenta grados*, p. 23.

³²⁷ Para más información sobre este tema, consultar *Historia de los estilos en jardinería*, de Francisco Páez de la Cadena.

condicionando el presente del hombre contemporáneo, por ser ésta parte también de la misma naturaleza.

Esta reiterada alusión de Joseph Beuys a la concepción dual de la naturaleza en todo el discurso de la *Operazione Difesa della Natura* nos planteaba una duda significativa. Siempre que el autor se había referido al trabajo de la *Difesa della Natura* lo había hecho relacionándolo, no sólo con la defensa de la naturaleza, sino también con la defensa del hombre. Siempre habíamos entendido que la defensa del hombre venía de la mano de la defensa de la naturaleza, por depender éste directamente de ella. Sin embargo, tras observar esa reiterativa preocupación por señalar aquella parte desenfrenada y violenta de la misma naturaleza, nos planteamos inevitablemente la cuestión sobre la verdadera identidad del defendido y del acusado en esta particular *defensa*. La naturaleza y, como consecuencia, el hombre parecían ser las partes protegidas en un proceso de agresiones producidas por un sistema basado en una especulación económica ajena al equilibrio de los recursos naturales. A su vez, el hombre, como sujeto histórico y cultural que había permitido tales descuidos y agresiones representaría la parte agresora. Hemos conocido suficientes declaraciones del artista que confirmarían estas posiciones. Sin embargo, nos parecía difícil pensar que aquella compleja situación que identificábamos en la base de la *Difesa* pudiera ser reducida a un sencillo esquema de dos defendidos y un agresor.

El mismo título *Operazione Difesa della Natura*, nos daba la clave que estábamos buscando. La locución *defensa de la naturaleza* planteaba, mediante la utilización de esa preposición, una ambigüedad que nos permitía localizar el espacio de la duda. Hasta el momento parecía quedar claro a lo que se refería el autor cuando nos hablaba de su proyecto: se trataba de defender a la naturaleza de las agresiones que la habían debilitado y enajenado. Hasta aquí habíamos llegado sin necesidad de un esfuerzo excesivo. Sin embargo, la misma locución, podía ser interpretada en sentido inverso: ahora se trataría de defender al frágil hombre de las posibles agresiones de aquella parte violenta que, como hemos visto, constituía también la esencia de la misma naturaleza.

Bajo nuestro punto de vista, esa ambigüedad que giraría entorno al sentido que le diéramos a la preposición *de*, permitía entender la complejidad y profundidad de todo el trabajo de la *Difesa*. Su interés se centraba en ese espacio que ahora hacíamos visible. Realmente la

defensa de la naturaleza representaba la defensa del hombre, sin ninguna duda, pero solamente si la entendíamos desde esa encrucijada de oscuras agresiones recíprocas que aquí acabamos de plantear.

Si el concepto rousseauiano de la naturaleza había permitido que el hombre se reconciliara con ésta en un espacio ilusorio gobernado por la nostalgia, el reconocimiento de su parte simétrica dificultaría tal mediación. Si aquella situación ya había hecho visible la llaga de la escisión, ahora, con la certeza de la desaparición de la inocencia, la formulación de la lejanía se transformaba en una realidad de peligrosa agresión. Aquella posibilidad de focalizar las causas de la degradación en las instituciones y la cultura había permitido liberar de responsabilidades al resto del mundo. Ahora, desde la evidencia de la dualidad, la escisión no se podía expresar más que con mayor nivel de preocupación.

9.13. Beuys y su naturaleza *exiliada*

Somos conscientes de la fragmentación y la heterogeneidad de estilos, actitudes e intenciones que conformaron aquel espacio del arte que se acordó llamar posmoderno. De ningún modo podríamos establecer una teoría concluyente que nos sirviera para entender el extenso y complejo panorama artístico que se dio en Occidente a partir de los años setenta. No sería posible extrapolar las consideraciones aquí expuestas para hacerlas extensivas al resto de tendencias o poéticas. Sin embargo decidimos profundizar en el trabajo de Joseph Beuys por ser considerado unánimemente como uno de los artistas paradigmáticos de la llamada posmodernidad. Ya en el capítulo anterior estudiamos la vinculación que podía existir entre el artista y las escuelas teóricas de lo posmoderno. Parecía que realmente no sólo Joseph Beuys había determinado un cambio radical respecto a sus antecesores modernos, sino que además habría influido en una serie de artistas más jóvenes que continuaron desarrollando los aspectos más personales de la filosofía beuysiana. Si la modernidad aparentemente quedaba superada con la nueva actitud posmoderna, aquellos elementos que con la tradición habíamos relacionado quedarían del mismo modo superados.

Esto es lo que parecía que podría ocurrir con el *sentimiento de exilio*. Nuestro trabajo podría certificar la defunción de aquella actitud que tantos creadores habrían mantenido hasta la modernidad –ya lo

habíamos anunciado en el capítulo anterior. Sin embargo, decidimos profundizar en el proyecto de la *Difesa della Natura* por considerar que existían en éste elementos que nos ayudarían a comprender lo que habría ocurrido con tal *sentimiento*. El análisis de las distintas etapas que componían el proyecto, nos había permitido encontrar suficientes elementos que nos impedían confirmar aquella débil hipótesis que anunciaba la desaparición de las condiciones que habrían fomentado *el sentimiento de exilio*.

El concepto de naturaleza heredado y asumido por Beuys localizaba un problema que, no sólo impedía el abandono del lugar incómodo del *exilio*, sino que construía inevitablemente una base argumental condicionada por la conciencia de la escisión entre el hombre y la naturaleza. El artista, aun habiendo salido al encuentro con lo social, no podía liberarse de aquella sensación de distancia y desarraigo que habíamos relacionado con el *sentimiento de exilio*. La escisión, ahora relacionada con la misma naturaleza, tomaba tal intensidad que seguía condicionando la visión y el trato con el mundo.

Nos resulta complicado identificar en Beuys aquellas características de la posmodernidad que, relacionándose con actitudes laxas y ligeras, prometían establecer la reconciliación del hombre con el mundo. Es evidente que los objetivos y estrategias llevadas a cabo por el artista coincidirían con aquellas características que el post-estructuralismo había asociado a la posmodernidad. El artista habría intentado superar los modelos caducos y las estructuras culturalmente aceptadas para conseguir una necesaria reconciliación con la sociedad en la que él entendía que debía operar. Todos los proyectos apuntados en este trabajo confirmarían tal afirmación. Nuestro artista habría entendido que era necesario adoptar una actitud reconciliadora que, acabando con la enemistad heredada entre el creador y su sociedad, eliminara aquellas tensiones que habían separado al hombre del mundo. Era esta actitud la que nos había hecho pensar en la superación del *sentimiento de exilio* por parte de los artistas posmodernos.

Sin embargo, la propuesta de Beuys nunca la podríamos asociar con ese *modernismo de trasgresión alegre*, o con ese *hedonismo feliz* que, como habíamos visto en el capítulo *Abandono del exilio*, tantas veces se había asociado al posmodernismo. Las deficiencias y las ausencias de la realidad no habían sido asumidas por nuestro artista con ese goce libre de ansiedad, lamentos y nostalgias que, como

habíamos visto en el capítulo dedicado a la posmodernidad, parecía ser la respuesta idónea de todo artista posmoderno; su propio concepto de naturaleza anulaba tal posibilidad. Más aún, él nunca se liberaría de aquella carga de responsabilidades con la vida, la sociedad y el mundo, que Huyssen habría relacionado con la misma modernidad.³²⁸ Al contrario, sus proyectos nacerían de la exigencia de responsabilidad con respecto a la realidad en la que el artista debía sentirse insertado.

Aquellas premisas de la posmodernidad, que parecían prometer la superación y el abandono de las cargas que habría generado el *sentimiento de exilio* del artista moderno, no parecían cumplirse en el caso de Joseph Beuys. El hecho de que, a consecuencia de los cambios realizados en el mismo concepto de arte, el artista se hubiera acercado a la sociedad para intentar establecer una reconciliación con el hombre y con el mundo no querría decir que dicho encuentro iba a asegurar una relación más distendida y menos traumática con la realidad exterior que aquella que habría podido establecer con ésta el artista que vivía en la soledad del *exilio*. Si aquella distancia artista-sociedad había quedado significativamente reducida, el aumento de la conciencia de la escisión hombre-naturaleza seguiría generando una desconcertante inquietud interna que nos impediría corroborar aquella anunciada superación del *sentimiento de exilio*. El artista, ya en la calle, y sabiéndose escindido, no podría más que continuar aceptando, con mayor o menor nivel de incomodidad, su *naturaleza exiliada*.

³²⁸ Ver la cita incluida en la página 195 de este trabajo.

LA MANIFESTACIÓN DE *LO SUBLIME*

10.1. El placer de la pérdida

Aunque hayamos hablado ya de ello, para poder seguir avanzando en nuestro estudio, nos interesa ahora volver a centrarnos en las tesis que, con respecto a la posmodernidad, se habrían defendido desde las posiciones del post-estructuralismo.

Los distintos conceptos que la escuela francesa atribuiría a la posmodernidad estaban ligados todos ellos a un campo semántico flexiblemente limitado. Si el proyecto moderno ilustrado se habría caracterizado por la defensa de unas tesis concretas que permitirían la militancia entorno a panfletos y manifiestos bien definidos, la complejidad de la ecléctica realidad social y cultural de la contemporaneidad se escapaba a tales concreciones.

Las aproximaciones y definiciones de la posmodernidad que dará Lyotard en la *Condición posmoderna* estarían siempre relacionadas con un carácter de maleable apertura que negaba cualquier concepto que significara una estricta limitación. *Lo posmoderno* traería, según el autor, la ruptura de las normas que se habían mantenido desde finales del siglo XIX. Ahora, una cultura en transformación, habría sido capaz de modificar incluso las reglas de la ciencia, la literatura y las artes. Cuando el autor reflexiona sobre el problema del conocimiento y de su

legitimación en las sociedades post-industriales, admitiendo la obsolescencia de las grandes narrativas estaba proponiendo un cambio significativo que situaba los conceptos en manos de *juegos del lenguaje*. El mismo conocimiento científico quedaba ahora contaminado de un *conocimiento narrativo* mediante el cual la misma ciencia practicaba su propio juego, al saberse incapaz ya de legitimar otros *juegos de lenguaje*, e incluso de legitimarse ella misma.

El hecho de que la misma ciencia, paradigma hasta ahora de precisión, se situara en el ámbito de la indecibilidad, de los límites de control, de los fractales, de las catástrofes y de las paradojas, nos hablaría de esa apertura, fragmentación, incertidumbre, desintegración, vacilación, fluctuación, etc., que definiría la compleja naturaleza de *lo posmoderno*. En el mismo campo del arte ya no sería posible establecer las reglas de *lo bello*. La ausencia de criterios coherentes totalizadores y apriorísticos abría el espacio a la paradoja, a lo fragmentario y a la ambigüedad de la libre experimentación.

Lo posmoderno sería así una actitud que, sabiendo que ningún sistema era capaz de aprehender la totalidad de un mundo en constante transformación, se negaría a aceptar cualquier convención teórica. La conciencia de la provisionalidad y la heterogeneidad, haría fracasar cualquier intento de alcanzar la unicidad y la coherencia. Los grandes consensos que habían construido la historia se convertían así en un valor anticuado y sospechoso, apuntando el sistema hacia una flexibilidad que, aceptando sin lamentos ni nostalgias la pérdida de sentido, de valores y de realidad, permitía liberarse de aquellos planteamientos que habían condicionado el desarrollo de toda la modernidad.

10.1.1. La fragmentación en David Salle

La obra de David Salle respondería a esta situación. Sus figuras habitan el espacio pictórico de forma fragmentada e inconexa, unidas únicamente por una cohesión momentánea que nunca permitirá que el espectador le confiera mayor densidad significativa. El artista parecía responder como un múltiple creador, en constante proceso de definición y posicionamiento ante el presente, el pasado y el futuro. Frente a las concepciones lineales del espacio y la narrativa de las propuestas modernas, las obras de Salle presentaban una complejidad que impedía establecer un orden de lectura jerarquizado. El artista,

ante la imposibilidad de una historia coherente, introducía al espectador en un relato que, impidiendo una trayectoria discursiva lineal, se desarrollaba en la discontinuidad del espacio y el tiempo, para plantear múltiples preguntas que nunca tendrían una respuesta. Cualquier interpretación era válida al no existir contenido apriorístico alguno. La compatibilidad de referentes formales eclécticos –prensa, cómic, pintura, pornografía, etc.– hacía a la vez incompatible la búsqueda de un sentido y un significado, para situar a las obras en el lugar de lo dispar, de lo fragmentado y de lo enigmáticamente ininteligible.

Perdido el sentido narrativo del *sentido*, lo único que le interesa a David Salle era tomar la historia como fondo de citas, para utilizar de forma arbitraria y azarosa aquellos recursos y referencias formales que habían constituido su mundo imaginario. Mezclando la realidad y la



54. David Salle, *Sextant in Dogtown*.

imaginación, el artificio y la cotidianidad, destruía cualquier posibilidad de certeza para presentar la mentira de cualquier afirmación absoluta. Todo era verdad, pero nada respondía a aquello que como verdad entendía el observador de la obra. Una afirmación contradecía a la siguiente y todos los estilos, todas las técnicas y todas las afirmaciones eran puestas en duda. El eclecticismo en el que se implicaba al arte clásico, al mundo intelectual, a la cultura de masas, a los mitos y a las tradiciones, y hasta a un tono pseudo-dramático de algunas imágenes, confirmaban esa actitud de desconfianza hacia toda verdad que Lyotard había identificado como valor de *lo posmoderno*. David Salle, mediante una imaginación sin límites, y haciendo uso de un flujo infinito de imágenes y de una acumulación desbordada de citas, encontraba así el modo de liberarse por completo de las obligaciones y exigencias de la historia. El vacío que había dejado la pérdida de aquella incuestionable coherencia que todo individuo debía alcanzar se alimentaba ahora del riesgo y de la aventura que permitía disfrutar, para establecer lo único que aún hoy era posible: los juegos del lenguaje.

10.1.2. El derroche y el juego en la transvanguardia

La transvanguardia italiana asumiría una posición cercana a aquella que defendía David Salle. Sus artistas establecerían, de igual modo, una relación subjetiva e imprevisible con los datos de la historia. Era ahora el mismo procedimiento pictórico el que entraría en ese proceso de citación que deslegitimaba aquella idea racionalista del progreso lineal y ascendente. En el catálogo de la exposición *Vanguardia/Transvanguardia*, Achille Bonito Oliva escribiría al respecto:

La idea experimental de los últimos años ha sido sustituida por otra mentalidad más ligada a las emociones intensas de la individualidad y de una pintura que vuelve a encontrar su valor dentro de sus propios procedimientos.³²⁹

La vuelta a la representación, relacionada por Lyotard con el terror y el totalitarismo, presentaba, según Bonito Oliva, un rechazo al

³²⁹ Achille Bonito Oliva, *Vanguardia/Transvanguardia*, cfr. Anna Maria Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 46.



55. Mimmo Palladino, *S/T*.

darwinismo lingüístico que había dominado toda la modernidad, para adoptar una actitud nómada ante los lenguajes del pasado. Las renunciaciones y los posicionamientos excluyentes que el proceso de la modernidad había impuesto al creador serían abandonados para construir un mundo y un espacio de representación opulenta que propondría el derroche y el juego sin ninguna reserva previa.

El artista de la transvanguardia representaría a ese sujeto posmoderno que, sintiéndose ajeno a las exigencias de la cultura heredada, y aceptando con placer la pérdida de las estructuras legitimadas, superaba el miedo a la inactualidad y se sumergía en una experimentación subjetiva e individual, lejana de aquella conceptual e impersonal que había definido la última vanguardia. El pintor

recuperaba así «el placer de la pintura que por fin se ha sustraído a la tiranía de la novedad.»³³⁰

10.2. La inaceptable ligereza

Sin embargo, la estrategia del pastiche y la apropiación no sería aceptada por algunos sectores de la teoría. Si habíamos visto que el fenómeno posmoderno se habría manifestado muy inicialmente en arquitectura, en su mismo seno aparecerían posiciones críticas que no verían en tal gesto más que un posicionamiento nostálgico y superficial. Es el caso de Tadao Ando:

Después del movimiento moderno la arquitectura posmoderna simplemente ha pretendido cubrir la realidad con un barniz de nostalgia por el pasado y con imágenes placenteras que están al servicio de los intereses comerciales. La labor del posmodernismo ha consistido en la transformación de la tediosa realidad del movimiento moderno en una ficción colorista. Pero, en realidad, lo que hemos visto surgir ¿no es acaso un mundo igualmente superficial y carente de riqueza?³³¹

La ligereza adoptada con respecto a la utilización del pasado, de la historia, del mito y del mismo presente, se relacionaría con una actitud de impronta neoliberal que, buscando la satisfacción del mercado, no llevaría más que a la esterilidad. En este sentido José Luis Brea afirmaría:

Es preciso precaverse contra cualesquiera afirmaciones neosubjetivistas, cuya vinculación a las estéticas del genio –y por tanto del símbolo– acaba sentenciando el carácter regresivo, si no abiertamente neoconservador, de estos desplazamientos. En el arte de los ochenta, este giro amparó el desarrollo de investigaciones tan reaccionarias como las del neoexpresionismo y la transvanguardia.³³²

³³⁰ Achille Bonito Oliva, *Transvanguardia: Italia/América*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 38.

³³¹ Tadao Ando, *Pensando en el ma, entrando en el ma*, *El Croquis*, n.º 58, p. 5-7.

³³² José Luis Brea, *Año Zero, Distancia Zero*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 245.

También Andreas Huyssen se manifestaría críticamente ante este tipo de posicionamiento estético por considerarlo anti-moderno y anti-vanguardista. El arte podía manifestar un deseo de recuperación nostálgica de un tiempo ya desaparecido. Era posible solicitar una mirada nostálgica hacia el pasado; Hölderlin, Eliot y muchos otros creadores de la modernidad podían ser el motor de una parte de artistas que consideraban necesaria la recuperación de ese tiempo de la memoria. Sin embargo, el posicionamiento de esos artistas que, por utilizar una serie de recursos estilísticos, fueron elegidos para representar la nueva sensibilidad posmoderna, no respondía a una auténtica y verdadera nostalgia, sino que era una respuesta simulatoria que sustituía ese posible retorno sentimental en una mera expresión estratégica:

(...) pero aquello que impide a esta nostalgia ser *auténtica* y que finalmente la hace antimodernista, es su falta de ironía, reflexión y cuestionamiento, su alegre abandono de una conciencia crítica, su ostentosa seguridad en sí misma y la *mise en scene* de su convicción de que debe haber un reino de pureza para el arte, un lugar más allá de las funestas *presiones y perversiones sociales que el arte ha tenido que soportar*.³³³

El autor consideraría que este tipo de arte no representaba al espíritu de la verdadera posmodernidad. La supuesta actitud liberadora de las preocupaciones innatas al vanguardismo moderno no era más que una posición de agotamiento disfrazada de modernidad. El eclecticismo superficial defendido y la absoluta despreocupación del artista ante las *presiones y perversiones sociales* serían entendidos por el autor como auténticos signos de una posmodernidad domesticada que favorecía la política conservadora de la era Kohl-Thatcher-Reagan.

La misma recuperación de la figura del artista como núcleo egocéntrico del *yo* nos hablaría de ese proceso de despreocupación hacia el exterior y de esa vuelta a la subjetividad que, como hemos visto, representaba uno de los elementos en los que se habría sustentado el grueso de la filosofía artística de la modernidad. Ahora, mediante la exaltación de la figura del creador se estaba produciendo el abandono de aquellas posiciones activistas que habían intentado ganarse un espacio alternativo a aquel convencional. Volvíamos a

³³³ Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 310.

presenciar de nuevo la defensa de una postura individualista que se refugiaba en un tiempo post-histórico para, deliberada y voluntariamente, excluirse de toda contextualización política y social.

Para estos teóricos el posmodernismo no se limitaba a esas posturas que desde la crítica y la práctica artística se estaban defendiendo. Estaba claro que la posmodernidad representaba un cambio de sensibilidad y una transformación cultural. Ahora bien, lo que no se podía afirmar con la misma contundencia es que esas manifestaciones artísticas basadas en el anacronismo, la citación y el pastiche fueran la auténtica expresión del espíritu posmoderno. La superficialidad del gesto nómada y subjetivo de esos artistas representaba para Huyssen una mínima, ligera e insuficiente expresión de la verdadera enjundia de la posmodernidad.



56. Francesco Clemente, *Red (from/da Desert Song)*.

Si el fenómeno de la posmodernidad había llegado a cuestionar las mismas estructuras del pensamiento occidental, marcando una distancia crítica respecto a una serie de situaciones políticas, sociales y culturales heredadas, resultaba difícil a Huyssen imaginar que las expresiones creativas que de éste surgieran pudieran mantenerse en un espacio ajeno a la realidad social, política y cultural que había posibilitado su aparición:

Es fácil observar que una cultura posmodernista que nace a partir de estas constelaciones políticas, sociales y culturales deberá ser un posmodernismo de resistencia, de resistencia incluso a ese posmodernismo fácil al estilo *anything goes*.³³⁴

Esas respuestas autocomplacientes que ocupaban buena parte del espacio artístico de la posmodernidad se encontrarían bien lejos de las intenciones que, según Huyssen, el arte debía asumir. El todo vale no podía ser la respuesta del único posmodernismo posible: el de la *resistencia*. El autor estaba defendiendo así un posmodernismo que, abandonando el callejón sin salida de la dicotomía entre política y estética, aceptaba la realidad problemática de *lo posmoderno* para intervenir en su paisaje.

10.3. Beuys en su contexto

Sin ninguna duda, Beuys representaría aquella actitud del creador que, lejos del narcisismo suave que caracterizaría a los artistas anteriormente citados, decidía implicarse en aquellos aspectos de la vida social, política y cultural susceptibles de modificación. Si habíamos considerado que la figura de Beuys mantenía una posición divergente respecto a aquellas posiciones teóricas que relacionaban el arte posmoderno con una trasgresión alegre y un hedonismo feliz, ahora Huyssen nos mostraba otra cara de la posmodernidad con la que sí podíamos relacionar a nuestro artista. Aquella necesidad de intervención en el espacio social sería para el autor la respuesta esperada de un artista que necesitaba distanciarse de la pseudo-vanguardia agotada que invadía los mercados y exposiciones. La *ampliación del concepto de arte* y la interacción colaboracionista entre el artista y su público serían la vía adecuada para superar los letargos en los que la cultura y el arte se veían sumidos.

Aquellos aspectos que habíamos considerado que marcaban el abandono de la situación aislacionista del artista moderno, y que por lo tanto parecían ser indicadores del rechazo del *exilio*, constituían ahora, según Huyssen, la verdadera naturaleza de la posmodernidad. Mediante la implicación del artista en los temas ecológicos, económicos y políticos, y a través de aquel planteamiento del arte como medio de

³³⁴ Andreas Huyssen, *Cartografía del posmodernismo*, cfr. Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, p. 241.

colaboración e implicación, Beuys parecía haber abandonado el *exilio* para simultáneamente posicionarse en las filas de la nueva sensibilidad posmoderna.

Sin embargo, también en Beuys encontrábamos aquellas características que recuperaban la definición de la figura del artista como fuente de subjetividad. Si la elección de la actitud colaboracionista había marcado una proyección del trabajo creativo hacia la exterioridad, si esa posición nos había permitido pensar en el posible abandono del *exilio* moderno, la constatación de la simultánea preocupación y reivindicación de la figura del creador como ente mágico o chamánico exigía una desvinculación del mundo exterior que volvíamos a relacionar con el mantenimiento del mismo *sentimiento de exilio*.

La situación paradójica que habíamos podido localizar en la *Operazione Difesa della Natura* volvía a plantearse de nuevo. La conservación de la figura del artista como genio corroboraba nuevamente la influencia de la tradición idealista y romántica en la filosofía de nuestro artista. Aunque no nos podía sorprender tal alusión a la figura del artista romántico, después de haber ratificado las múltiples influencias del romanticismo en la base de su obra, era precisamente esa otra dimensión de su trabajo, ambigualmente localizada y que implicaba subjetivismo, la que seguía generando en nosotros mayor interés, por considerar que en su espacio, aún intangible e impreciso, era donde se podría ubicar la auténtica naturaleza de nuestro *sentimiento de exilio*.

El caso de Anselm Kiefer nos podría servir de ejemplo de ese artista posmoderno que conserva y explota la figura romántica del creador. Sus propuestas nacen desde una total subjetividad que se preserva de las influencias inmediatas de lo social. Aunque el artista se enfrentara a lo largo de su trayectoria con conceptos, algunas veces incómodos, relacionados con la historia de Alemania, nunca éstos serían abordados mediante referencias directas y unívocas. Las alusiones al tema tratado iban a permitir que el espectador atribuyera subjetivamente el contenido temático de la obra. La evocación al inconsciente colectivo se realizaba mediante una formulación personalizada y ambigua que impedía atribuir al proyecto cualquier implicación social y toda tentativa de denuncia. Situándose en un espacio filtrado y apartado de los ruidos sociales, el artista como *genio* creaba nuevamente un discurso que recuperaba la jerarquía y, por lo

tanto, la distancia entre el artista y el resto del mundo. El creador volvía a exigir el *exilio* voluntariamente, en este caso la Selva Negra, para rechazar cualquier aparición e implicación con el público. Aquella actitud relacionada directamente con la modernidad, en este caso no sólo se mantenía, sino que se potenciaba y se reivindicaba como auténtica exigencia de la naturaleza del artista.



57. Anselm Kiefer, *La femme de Loth*.

10.4. *Lo sublime* posmoderno

Pero volvamos de nuevo a Lyotard para seguir con nuestro discurso. El autor relacionaría el posicionamiento anti-tradicionalista

de su concepto de posmoderno con una estética de *lo sublime*. Frente a la imposición desde el poder político de las reglas que fundamentaban el carácter de *lo bello*, la nueva situación teórica rechazaba toda convención unificadora y totalizadora para ubicar sus posturas en el campo de la paradoja, de lo fragmentario y de la experimentación. La estética de *lo bello*, que habría permanecido como ejemplo de la unidad moderna, dejaba paso a la estética kantiana de *lo sublime*.³³⁵

Este enfrentamiento entre la noción de *lo sublime* y la de *lo bello*, se habría recuperado en el pre-romanticismo y romanticismo, en un momento en el que se pretendía liberar al arte de las ataduras del intelecto. La superación de las reglas que sustentaban al clasicismo iba a permitir que la estética comenzara a valorar aquello que, denominándose *sublime*, se relacionaba con unos valores basados en la incertidumbre y en la contradicción, características ignoradas por la mentalidad científica y racionalista dominante en la época. Ahora, según Lyotard, la idea de *lo sublime* ampliaba la potencialidad del encuentro con la obra de arte, permitiendo que éste fuera algo más que una experiencia basada en el placer estético. Las obras que habían posibilitado la superación del rango de *lo bello* establecerían un vínculo que permitía percibir simultáneamente el placer y la pena:

(...) es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto.³³⁶

Según Lyotard podríamos entender que la misma naturaleza de la posmodernidad quedaba relacionada íntimamente con aquello que habría marcado la misma esencia del romanticismo. Así, aquellos elementos de la *Operazione Difesa della Natura* en los que habíamos identificado visibles influencias de éste y que nos habían alertado de una cierta arritmia con respecto a las posturas más extendidas de la posmodernidad pasaban a constituir la verdadera esencia de ésta. La figura del artista-genio, las referencias a la ruina y al viaje romántico, la propia visión de la dualidad paradójica de la naturaleza, etc., que habíamos identificado en el trabajo de Beuys, ilustrarían esa relación

³³⁵ Para poder ampliar información sobre el tema de *lo sublime* desde la filosofía kantiana, es interesante consultar, al margen de la *Crítica del juicio*, el ensayo del mismo autor titulado *Lo bello y lo sublime*.

³³⁶ Jean Françoise Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, p. 25.

entre la posmodernidad y el concepto de *lo sublime* que tanto interesaba a Lyotard. Es más, este concepto nos permitía entender la implicación de esa segunda dimensión del trabajo beuysiano que hasta el momento se alejaba de posibles análisis: junto al placer de vivir una *modernidad sin lamentos*, aparecía un espacio dominado por el displacer y la angustia. Aquellos sentimientos que nos habían permitido pensar en la permanencia de ese nudo de ambigüedad que constituía nuestro *sentimiento de exilio* y que quedaban fuera del espacio limitado por las teorías de la posmodernidad hasta ese momento estudiadas quedaban totalmente alojados a través del concepto de *lo sublime*. Veamos más profundamente a lo que nos estamos refiriendo.

Entre la mucha bibliografía que existe sobre el concepto de *lo sublime* existen tres estudios que recogen la evolución del término. Tanto *Crítica del Juicio* de Kant, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke como *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino, serían las referencias ineludibles de las que debería partir cualquier análisis teórico de este término.³³⁷

10.4.1. Lo sublime como tensión divergente

En *Crítica del Juicio*, Kant enfrentaría el placer positivo de *lo bello* al placer negativo de *lo sublime*, refiriéndose a que, a diferencia de *lo bello*, que ofrecía siempre un placer gratificante, el acceso a *lo sublime* sólo podía realizarse a través de un displacer. Esta diferenciación entre ambos conceptos no suponía que *lo sublime* no pudiera ser bello –en realidad, lo que se estaba planteando era la superioridad de *lo sublime* sobre *lo bello*, pues, mientras que todo *lo sublime* era a su vez bello, no todo *lo bello* podía ser considerado sublime.³³⁸ «Lo sublime es, pues, la más grande emoción que un

³³⁷ En nuestro caso, haremos referencia únicamente a los dos primeros, por considerar que ambos recuperan y amplían el concepto que el Pseudo-Longino aplica exclusivamente al mundo lingüístico.

³³⁸ Conviene recordar que Kant daría un nuevo matiz a la definición de *lo sublime*, distinguiendo entre *lo sublime* matemático y *lo sublime* dinámico. Sobre la diferencia entre *lo sublime* matemático y *lo sublime* dinámico, consultar Sergio Givone, *Historia de la estética*, p. 41.

espíritu es capaz de sentir»³³⁹, afirmará Assunto en sus estudios sobre tal concepto.

Si *lo pintoresco* estimulaba la curiosidad hacia el elemento representado, *lo sublime* permitía la elevación del espíritu hacia un sentimiento de grandeza tan inconmensurable que compartía el límite con el peligro y el horror. Era la imaginación, estimulada por tal concepto, la que permitiría acceder a esa experiencia superior, híbrida, que representaba *el placer del displacer*.

Aquella otra paradójica dualidad, intrínseca a la noción de naturaleza que a través del romanticismo habíamos identificado en Joseph Beuys, no podría ser expresada más que a través de un concepto igualmente dual: mediante la dimensión de *lo bello* el artista no podría transmitir esa realidad compleja que ahora tanto le inquietaba. La atracción inevitable del hombre hacia la naturaleza, aún conociendo su parte destructiva, ocasionaba en el individuo una situación de dependencia y desasosiego que sólo podía generar un *placer del displacer*. El artista romántico, y Beuys mediante su rememoración, se sentía cautivado por ese doble sentimiento que despertaba la belleza intrínseca a la ruina, la destrucción de la tempestad y la fuerza aniquiladora del rayo. Era *lo sublime* con su ambivalencia lo que le permitía manifestar esa atracción desesperada. Del mismo modo que tal concepto le permitía acceder a niveles superiores de identificación y conciencia, tal intensidad lo sensibilizaba ante la realidad más adversa, tiñendo inevitablemente la experiencia de *lo otro* de dolor y angustia.

Aquel concepto de la escisión hombre-naturaleza que, como habíamos visto, había condicionado y permanecido de forma insistente en la totalidad del proyecto de la *Difesa*, no podría manifestarse más que desde el lugar de *lo sublime*. El artista se sentía atraído por la madre naturaleza, manifestaba el placer de ser parte de ella; sin embargo, simultáneamente, era consciente de la imposibilidad: la dinámica universal de ésta había expulsado al individuo de sus planes. La ansiedad ante la dificultad de establecer el justo vínculo que se deseaba acababa generando el displacer de sentirse rechazado. La conciencia de esa alteridad, impuesta, sufrida e inevitable, no podía ser expresada más que mediante las posibilidades que ofrecía el concepto de *lo sublime*.

³³⁹ Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, p. 28.

10.4.2. Las fuentes de *lo sublime*

Pero, más allá de ese *displacer*, ¿qué implicaba la presencia de tal concepto? El *displacer* kantiano definía un campo semántico en el que cabían una serie de nociones que otros autores anteriormente habían relacionado con la naturaleza de *lo sublime*. En los distintos tratados siempre se había intentado definir el término mediante la utilización de símiles y situaciones que favorecían la comprensión de tal concepto. No vamos a ocuparnos de describir aquellas características formales que, utilizadas en la representación artística, beneficiaban la dimensión del concepto. Sin embargo, sí que nos interesaría comprender algo más sobre la naturaleza de *lo sublime* para poder situar y localizar ese sentimiento que habíamos identificado, ya desde tiempo, en Joseph Beuys.

En los tres tratados escritos sobre *lo sublime* mencionados más arriba encontrábamos una lista de adjetivos que intentaban definir el espacio semántico, ambiguo y resbaladizo, que representaba dicho término. De entre todas aquellas características que se habrían relacionado con su concepto nos parecía interesante destacar cuatro sustantivos que nos iban a ayudar a comprender el contenido del concepto de *lo sublime*: peligro, miedo, dolor y privación.

En el tratado de Burke se hacía referencia directa al peligro y al dolor como fuentes de *lo sublime*. Las emociones que provenían de su experiencia eran, según el autor, mucho más poderosas que aquellas que procedían de la percepción de *lo bello*. El dolor, la enfermedad y la muerte, las pasiones más intensas relacionadas con la autoconservación del individuo que éste puede sentir podrían ser expresadas únicamente mediante *lo sublime*.

Si como habíamos dicho antes, *lo sublime* era la más grande emoción que un espíritu era capaz de sentir, el peligro y el dolor no podrían ser expresados más que mediante este medio:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al

terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.³⁴⁰

El displacer generado por el miedo, el dolor y el terror formaba parte de la experiencia perceptiva. Ahora bien, mediante la intervención de la imaginación del observador o del artista se conseguía que aquella experiencia negativa y primaria diera lugar a la existencia de una dimensión estética mucho más sofisticada, que transformaba los datos de la percepción en la experiencia superior de *lo sublime*. Assunto haría referencia a ese proceso del siguiente modo:

Lo sublime es la aceptación de que aquello que es de por sí desagradable o incluso doloroso, puede, considerado estéticamente, provocar placer, por ser precisamente desagradable y doloroso.³⁴¹

Era la misma intensidad del dolor la que permitía alcanzar esa elevación del espíritu que se reconocía en la experiencia de *lo sublime*. El razonamiento quedaba colapsado por la pasión que, a partir de la influencia y el efecto del asombro, arrebatava la capacidad racional del individuo que la experimentaba. El dolor y el miedo activaban un mecanismo mediante el cual el sujeto, enfrentado a *lo sublime*, no podía ya establecer una distancia que lo liberara del magnetismo y la intensidad de tal experiencia.

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime.³⁴²

La relación de Joseph Beuys con el dolor y la enfermedad ha podido comprobarse de forma manifiesta tanto en su obra como en sus declaraciones a lo largo de su carrera artística. Ya hicimos referencia a su experiencia con la depresión y a la dimensión que el artista consiguió darle a ese trance doloroso. De momento no nos vamos a

³⁴⁰ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 29.

³⁴¹ Rosario Assunto, *op. cit.*, p. 34.

³⁴² Edmund Burke, *op. cit.*, p. 42.

detener más en este tema, insistiremos en ello más adelante.³⁴³ Sin embargo, aquello en lo que ahora sí nos interesaría insistir es en la actitud que habría condicionado la relación establecida con la naturaleza

El caso de la *Operazione Difesa della Natura* nos había ofrecido suficientes datos como para comprobar que en sus argumentos se manifestaba una actitud de miedo, y desconfianza ante la propia naturaleza, condición que, inevitablemente ahora nosotros, no podíamos relacionar más que con esas fuentes que estábamos viendo que nutrían la experiencia de *lo sublime*.³⁴⁴

En las declaraciones de Joseph Beuys se manifestaba la existencia de un temor real ante la posible violencia destructiva que la naturaleza podía imponer, si el hombre no recuperaba el equilibrio y el respeto que ésta merecía. Sus intentos de diálogo y aproximación a ese mundo, distante y enajenado, siempre partirían de una situación debilitada por las amenazas destructivas de la propia naturaleza. Esa *venganza terribilísima* no podría más que fomentar un sentimiento de temor ante lo terrible y lo doloroso que debería potenciar la experiencia de *lo sublime*. El hombre había perdido la amistad con el mundo, y la certeza de ese desencuentro provocaba una situación ambivalente de constante paradoja, de inevitable atracción y desconsolador rechazo que hacía aparecer la experiencia de *lo sublime*.

10.4.3. Lo sublime y el desasosiego

Si, según Burke, «todas las privaciones generales son grandes porque todas son terribles»,³⁴⁵ y *lo terrible*, también siguiendo al autor, había sido considerado como una de las fuentes de *lo sublime*, aquella falta de unidad entre el hombre y el mundo que tantas veces Beuys habría lamentado y denunciado no haría más que fomentar el efecto de *lo sublime*. El posicionamiento militante y activista ante las carencias de esa relación deteriorada entre el individuo y su entorno, ante la ausencia de identificación con la cultura legitimada y ante la evidencia de las penurias, miserias e insuficiencias de aquella actuación humana

³⁴³ Debido a la implicación directa que existe respecto a nuestro argumento, el tema de la enfermedad lo retomaremos en el siguiente capítulo, *El exilio inevitable*.

³⁴⁴ Recordar la cita de Joseph Beuys incluida en el capítulo 9.8, *Naturaleza dual*, p. 290, en la que se anuncia una respuesta vengativa de la naturaleza.

³⁴⁵ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 52.

descompensada, habría sido el móvil generado a partir de la experiencia de tal concepto.

Si la consideración de aquellas privaciones había fomentado directamente el espacio de *lo sublime*, éste, mediante su intensidad, actuaba poniendo en movimiento todo el motor creativo de intervención del artista en el mundo. La dualidad implícita a la naturaleza de *lo sublime* permitía generar las dos dinámicas que, desde el principio, observábamos en la dimensión del trabajo beuysiano: una centrífuga que se proyectaba hacia el exterior y una centrípeta que se replegaba en la misma interioridad. Ahora entendíamos que ese *placer del displacer* generaba simultáneamente una dimensión introspectiva, de búsqueda y proyección en aquellos territorios que escapaban a cualquier control especulativo, y una actuación inmediata y proyectiva que se nutría de las mismas intensidades de tal inconmensurable sentimiento. Aquel nodo que habíamos sido incapaces de localizar durante nuestro estudio quedaba ahora identificado en el seno de esa compleja dualidad que representaba *lo sublime*. Aquella parte visible activista a la que habíamos dedicado buena parte de nuestra atención venía a ser la consecuencia de esa otra parte que, por su ambigua e indecible naturaleza, quedaba siempre en la sombra de cualquiera de las propuestas creativas del artista. Aquella oscura intuición que nos había permitido posicionarnos siempre en defensa de la existencia de una dualidad intrínseca al pensamiento beuysiano parecía haberse despejado ahora. Pero vamos a dar un paso más en nuestro argumento.

10.4.4. *Lo sublime* y el desprecio al mundo

Si seguimos con el tratado de Burke, encontramos un apartado titulado *Sociedad y soledad* en el que el autor afirma:

(...) la sociedad sin ningún incentivo particular no nos hace gozar de ningún placer verdadero. Pero la más absoluta y total soledad, esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad es el mayor dolor que puede llegar a concebirse. Por consiguiente, en la balanza entre el placer de la sociedad general y el dolor de la absoluta soledad, el dolor es la idea predominante.³⁴⁶

³⁴⁶ Edmund Burke, *ibid.*, p. 32.

El autor está relacionando en este texto la soledad con *lo sublime* en función de la intervención del dolor. Si el dolor actuaba, como hemos visto más arriba, de estímulo que hacía crecer la intensidad del sentimiento de *lo sublime*, ahora, atribuyendo a la soledad y a la exclusión del mundo la mayor intensidad de dolor que el hombre podía llegar a sentir, Burke estaba definiendo claramente la fuente incondicional y preferente en la que se abastecía la naturaleza de *lo sublime*. La soledad quedaba, a partir de esta asociación del autor, íntimamente relacionada con la naturaleza más íntima del concepto que estamos estudiando.

Más tarde, Immanuel Kant, en su ensayo titulado *Lo bello y lo sublime*, atribuiría al sentimiento que nos ocupa una serie de connotaciones verdaderamente interesantes para la continuación de nuestro estudio:

(...) las naturalezas que poseen un sentimiento de lo sublime, serán poco a poco arrastradas a sensaciones de enemistad, de desprecio del mundo y de eternidad.³⁴⁷

Según el autor, aquel individuo que contaba con una naturaleza tendente a experimentar el sentimiento de *lo sublime* adoptaría una actitud creciente y precisa que le llevaría al abandono del mundo más próximo, en virtud del acercamiento a otra dimensión relacionada con el concepto de *eternidad*. No se especifica mucho más sobre las características de dicha eternidad –de momento esto no nos preocupa. Nuestro interés, sin embargo, se dirige totalmente hacia esa enemistad y desprecio hacia el mundo que todo individuo acabará asumiendo como consecuencia de la experiencia de *lo sublime*.

Si hasta ahora habíamos visto los elementos que permitían que el sentimiento de *lo sublime* apareciera con mayor intensidad, en este último texto de Kant se presentaban las consecuencias de la experimentación de dicho sentimiento. Desde nuestro punto de vista, esto nos permitía plantear que el destino de aquel individuo que, sufriendo el peligro, el miedo, el dolor, la privación y la soledad habría reconocido la experiencia de *lo sublime* no sería más que el alejamiento inevitable del mundo, movido por el disgusto y el desprecio ante el resto de la realidad. Si *lo sublime* nacía de una tensión y un desencuentro, su vivificación devolvía al sujeto que lo experimentaba

³⁴⁷ Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime*, p. 14.

nuevamente a la soledad, alimento insustituible de su propia naturaleza.

¿No estábamos describiendo en este momento las mismas características que habíamos asociado al *sentimiento de exilio*? ¿No habría experimentado la misma dinámica aquel creador moderno que se refugiaba en el *exilio* que el sujeto teórico que poseía una naturaleza influenciada por *lo sublime*?

10.4.5. Lo sublime y el sentimiento de exilio

Según nuestro punto de vista, existiría una total identificación entre las causas y las consecuencias de *lo sublime* y aquellas que relacionábamos con el *sentimiento de exilio*. La enemistad y el desprecio del mundo que, según Kant, produciría el sentimiento de *lo sublime*, correspondería a aquella actitud que, como vimos en la primera parte de nuestro trabajo, provocaba la huida y la protección en los personales mundos subjetivos de cada creador. Así también las causas de ambos procesos seguían participando de la misma naturaleza: el dolor ante la soledad y la incompreensión del mundo; esas características catalizadoras de *lo sublime* habrían sido las causas de aquel desalojo y huida del artista moderno.

La complejidad del proceso que se vinculaba a la experiencia de *lo sublime* dependía directamente de ese carácter dual que definía su propia naturaleza. El circuito que generaba su estructura ambivalente introducía al individuo en una dinámica dominada por una fuerza centrípeta. Si el *displacer* asumía una dimensión estética que permitía desviar el espíritu de tal fuente, este alejamiento volvía a nutrir el germen desplazante del que había partido todo este impulso. Los efectos de su dominio volvían a ser admitidos como nuevas causas que reiniciaban el proceso, creando así una sucesiva e infinita repetición que se autofagocitaba para aumentar constantemente las dimensiones de su alcance. «Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica»³⁴⁸, afirmará Kant en el texto ya citado. La transformación de esa soledad profunda en experiencia sublimada siempre iba a ir acompañada de la presencia de *lo terrorífico*, alimento, a su vez, del sentimiento de *lo sublime*, que volvía a poner en circulación esa dinámica de la que el individuo atrapado ya no podría escapar.

³⁴⁸ Immanuel Kant, *ibid.*, p. 14.

Cuando Lyotard introducía en *La posmodernidad (explicada a los niños)* la referencia al sentimiento de *lo sublime*³⁴⁹ estaba afirmando, desde nuestro punto de vista, la existencia en la naturaleza de la misma posmodernidad, de ese nodo problemático que, desde el principio de nuestro estudio, habíamos denominado *sentimiento de exilio*. El estudio de *lo sublime* nos permitía ahora identificar con mayor certeza el objeto de nuestra investigación. Si su aspecto más visible nos había inducido a pensar en *exilios geográficos*, sin lugar a dudas motivados por agentes externos, ahora, entendida su oscuridad, desplazábamos nuestro punto de mira hacia esa compleja dualidad que inherentemente el mismo concepto de *lo sublime* poseía.

El abandono posmoderno de la opción *exiliada* del artista que se desconectaba del mundo para poder gestar su propuesta creativa nunca nos pareció suficientemente significativo como para afirmar que tal gesto habría sido capaz de superar aquellos síntomas que definían al *sentimiento de exilio*. Si bien habíamos observado en la base de las propuestas creativas de Beuys un insondable aspecto que nos alentaba a seguir reafirmandonos en nuestras dudas, la profundización en el caso de la *Operazione Difesa della Natura* nos permitió acercarnos al núcleo de nuestros problemas. Aquella intencionalidad intervencionista que había generado tantos proyectos ejecutables era la consecuencia de esa dinámica que ahora ya podíamos considerar identificada. La naturaleza dual de *lo sublime* exigía la implicación del artista en ese ritmo centrípeto que ocasionaría la compleja situación *del sentimiento de exilio*. Joseph Beuys recibía el impulso para intervenir con sus acciones en el mundo desde la experiencia estética de *lo sublime*. Era ésta la que generaba la tensión suficiente y necesaria para movilizar tal energía. El artista proyectaba su gesto hacia el exterior, embriagado por el dominio de tal experiencia. Sin embargo, las consecuencias de la embriaguez, obligaban a asumir de nuevo la situación conflictiva de la que tal dinámica habría partido.

En ningún momento habíamos considerado que aquella actitud intervencionista del artista posmoderno anulaba el *sentimiento de exilio*; más allá de la evidencia obvia del abandono físico de la *torre de marfil* del arte tradicional, tal argumento no parecía sustentarse en base sólida. Si bien era cierto que esa actitud socialmente implicada había generado la dinámica que marcaba la distancia de aquellos

³⁴⁹ Con respecto al uso que de este término realiza el autor, consultar su texto *¿Qué es lo posmoderno?* disponible en Web: <http://es.geocities.com/nayit8k/biblioteca/posmo/html>.

artistas modernos instalados en su destierro, esto no parecía aminorar la presencia del *sentimiento de exilio*.

10.5. El artista a la intemperie

Ahora, una vez localizada y despejada esa situación que creaba la presencia de tal sentimiento, estábamos en condiciones de avanzar hacia un punto más concluyente: la movilización centrífuga que la fuerza de *lo sublime* habría ocasionado en el seno de la posmodernidad habría incrementado esa otra fuerza centrípeta que iba a someter al individuo todavía con mayor crudeza. Si nuestra afirmación la pudiéramos considerar válida, si nuestra intuición nuevamente se corroborara, significaría que el *sentimiento de exilio* no sólo habría permanecido como parte constituyente de la naturaleza de la posmodernidad, sino que habría asumido en su contexto una magnitud nunca hasta el momento alcanzada. La constatación de la continuación *del sentimiento de exilio* por parte de aquellos artistas que habían abandonado el refugio privilegiado y legitimado que la historia les había otorgado podría haber exaltado las consecuencias habituales de tal situación. El artista, habiendo abandonado su *exilio* voluntario, como medio que le iba a permitir consolidar su relación con el mundo, volvía a identificar en su mismo seno aquellos síntomas que habían definido al sentimiento del que había deseado escapar. El resultado de tal recurrencia no podría más que generar una decepcionante potenciación de la distancia, el deterioro y el rechazo que ya había sufrido ante el mundo.

Si en la modernidad el artista había establecido una distancia que le permitía crear un mundo propio, ordenado respecto a sus criterios subjetivos, y este espacio lo separaba y protegía de ese otro mundo externo caótico y engañoso que despreciaba, ahora, con la eliminación de la distancia, el artista se hallaba sin protección ante los azotes de la exterioridad. Burke afirmaría:

Cuando el peligro y el dolor se nos presentan demasiado próximos son incapaces de provocarnos ningún placer y son, simplemente terribles; pero vistos a cierta distancia y con pequeñas modificaciones pueden ser y son agradables.³⁵⁰

³⁵⁰ Edmund Burke, cfr. Rosario Assunto, *op. cit.*, p. 34.

Esa distancia que se necesitaba mantener ante el peligro y el dolor para que su percepción perdiese aquello que tenía de terrible había sido voluntariamente anulada por las estrategias activistas de la posmodernidad. La distancia que el creador había mantenido con respecto a su entorno había sido denostada por aquellos artistas que veían en tal actitud el motivo de la imposibilidad de reconciliación entre el hombre y el mundo. Ahora el artista debía bajar a la arena y, eliminando ese filtro que la tradición le había permitido mantener, tenía que enfrentarse sin protecciones ante los problemas que existían en la sociedad. Era justo en ese momento cuando se perdía la distancia respecto al mundo y a sus agresiones. El límite ya no existía y, perdiéndose la percepción de lo agradable, el peligro y el dolor adquirirían la dimensión de *lo terrible*.

Ante las ideas que relacionaban la posmodernidad con una «modernidad sin lamentos» y una «aceptación positiva de la pérdida de unidad», M.^a Carmen África haría notar la existencia de otros datos que, matizando tales argumentos, confirmarían el aumento del malestar en las posiciones de la sociedad contemporánea:

Los modernos se comportaron como si mañana fuese a aparecer una nueva era, y como si eso fuese el objetivo primordial del progreso. Hoy tenemos un sentido más trágico de las cosas. Sabemos que el progreso no existe, que una nueva era puede ser peor que la nuestra, y que, al no ofrecer el futuro redención alguna, es mejor fijarse en el presente. (...) [Q]ueda la huella de la melancolía y la tristeza; ya no quedan más Bastillas por asaltar.³⁵¹

Aquella distancia que el artista moderno había mantenido con respecto al mundo le había permitido creer y crear otros espacios que ahora se consideraban desaparecidos. Si la valoración del presente y la desconfianza ante cualquier plan de futuro situaba al individuo ante una realidad sin proyecto, el *sentido trágico* que hoy teníamos ante la vida no era más que la consecuencia de esa percepción del mundo sin distancia espacial ni temporal. El mundo existía, el hoy existía, y en esa realidad, desbordante e inmediata, quedaba el artista inmerso.

³⁵¹ M.^a Carmen África, *¿Qué es posmodernismo?*, p. 64.

10.6. La falta de exterioridad

Ya hemos hecho referencia en la página xxx del capítulo *Abandono del exilio* a la idea de *distancia cero* que José Luis Brea había introducido en el texto del catálogo de la exposición *Anys 90: Distància zero*. Desde nuestro punto de vista, el autor habría utilizado ese descriptivo concepto para abordar el mismo problema que nosotros habíamos ahora tratado. La *distancia cero* hablaba de la imposibilidad de ofrecer una perspectiva desvinculada de lo real. El individuo no podía ya desligarse del mundo que le rodeaba, y aquellos elementos que en otras ocasiones le habrían servido de referencias ajenas e indicativas no eran ahora más que órganos de su misma anatomía:

No quedan los observatorios del mundo. No hay el lugar al que encaramarse y desde el que administrar alguna visión global. El viejo sueño moderno de los panoramas se desvanece. La economía de la visión se ha vuelto micrológica, inevitablemente micrológica –y todo pensamiento es solamente el calor rendido en un movimiento abrasivo, el efecto de un roce sin distancia con el mundo.³⁵²

El artista participaba ahora de la intensidad conflictiva del mundo. La imposibilidad de la distancia impedía que aquél pudiera obtener una imagen desligada del ámbito en el que se encontraba. Aquel espacio ubicado en la lejanía que tantas veces le había ofrecido promesas de integridad y conocimiento, había dejado de existir. Ya no era posible mirar ni hacia atrás, hacia algún remoto y rousseauiano origen, ni hacia algún utópico y redentor final. «Se acabó el tiempo de los transmundanos», dirá en el mismo texto Brea. La conciencia, ahora sin aquella distancia que Burke entendía como necesaria, no podría más que habitar el dolor, el miedo, la barbarie, la injusticia, dentro de ese ahora, dentro de esa relación abrasiva con el mundo.

A *distancia cero* de lo real ya no era posible recomponer ningún puzzle con los microfragmentos en los que el mundo había quedado diseminado. El mismo concepto de unidad no era ya creíble, y aquella esperada reconciliación del hombre con el mundo quedaba sujeta a la misma desintegración. El individuo quedaba disperso en un disgregado

³⁵² José Luis Brea, *Año Zero, Distancia Zero*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 246.

paisaje; ésa era la única identificación lograda mediante la estrategia de la pérdida de distancia:

Desde esta caída en el tiempo que nos tiene atados a distancia cero de nuestro presente, no podemos dejar de proyectarnos como anhelo y tránsito, como ocaso hacia un futuro que no tiene otro lugar que la decidida y violenta negativa nuestra a aceptar que esto que se nos entrega tenga la dignidad suficiente para ser llamado vida.³⁵³

Ya no era posible pensar en ninguna noción de exterioridad. Si en otros momentos de la historia, las proyecciones hacia geografías utópicas habían permitido la ensoñación y el reconocimiento en mundos separados de las geografías conocidas³⁵⁴, ahora, esa ausencia de posibilidad externa generaba una hermética dinámica en la que la mirada se perdía en el presente, para percibir un paisaje habitado por sujetos sin dimensión ni duración.

Enfrentado irrevocablemente a su propia efimeridad –y no ya en algún remoto más allá de la muerte, sino en cada instante de su desvaneciente existir– ese sujeto que se constituye en el espacio de la alegoría es un sujeto sin duración, sin espesor, irremediabilmente contingente.³⁵⁵

10.7. La interioridad del *sentimiento de exilio*

Las afirmaciones de Brea respecto a la *distancia cero* corroborarían aquella idea que habíamos introducido más arriba mediante la cual la ausencia de distancia con el mundo quedaba asociada al incremento de aquella fuerza centrípeta, innata al sentimiento de *lo sublime*, que subyugaba al hombre posmoderno. Aquel artista que había abandonado el *exilio* físico para implicarse con la sociedad y la actualidad, era ahora ese «sujeto sin duración, sin espesor e irremediabilmente contingente» que se sentía inexorablemente inmerso en una situación sin la «dignidad suficiente para ser llamado vida».

³⁵³ *Ibid.*, p. 234.

³⁵⁴ Para más información, ver el capítulo 6.4, *La idealización del mundo*, p. 152.

³⁵⁵ José Luis Brea, *op. cit.*, p. 195.

No nos parece que se pudiera encontrar una definición más escueta y precisa del *sentimiento de exilio* que ésta que ahora hemos formulado a partir del texto de Brea. El *exilio* continuaba existiendo en lo más íntimo del individuo. Ni el abandono de la situación voluntariamente *exiliada* que aquellos creadores defendieron desde su propia militancia, ni la imposibilidad de exteriorización que el autor apuntaba como condición del mundo posmoderno habrían podido crear la situación o la dinámica adecuada para que tal *sentimiento* desapareciera del mapa de la subjetividad.

La falta de exterioridad nos permitía entender la autonomía del *sentimiento de exilio*. Ya no existían aquellos límites que habrían permitido la existencia de vidas *exiliadas*, sin embargo, tal imposibilidad parecía haber generado mayor intensificación de dicho *sentimiento*.

Tenemos ahora datos suficientes como para entender que las causas de aquella constante presencia *del sentimiento de exilio* no las podíamos focalizar en la exterioridad. Ni se podían atribuir a la conciencia de un alejamiento físico, ni a la desvinculación de un proceso cultural. Si hubiera sido así, las actitudes activistas del artista posmoderno habrían dado fin a su existencia. Sin embargo, el hecho de comprobar que éste seguía manteniendo e incrementando su identidad, nos obligaba a pensar que su origen no habitaría más que en la misma interioridad del individuo que lo experimentaba. No quedaba ya otro espacio. El *sentimiento de exilio* aparecía como consecuencia de la interacción con el mundo, no cabía la menor duda, pero no había habido mundo conocido que a éste lo pudiera calmar. No podíamos seguir localizando nuestra búsqueda en aquellos elementos externos que parecían haber intervenido en su activación. Su verdadero motor y su auténtica esencia debía pertenecer inevitablemente a la estructura más íntima de la geografía humana. Su constante presencia a lo largo de cualquier situación externa y su inquebrantable avidez no nos podían ahora hacer pensar más que en su posible inevitabilidad.

**PUNTO Y FINAL
A MODO DE CONCLUSIÓN**

EL *EXILIO* INEVITABLE

11.1. La ambigua posmodernidad

En el contexto de ese espacio sociológico dual y hasta contradictorio que se había permitido englobar bajo el término no menos problemático de posmodernidad, habíamos podido comprobar que la naturaleza de las propuestas artísticas que en ese entorno se generaban no respondían a un único posicionamiento teórico. Pocas similitudes podíamos encontrar en común entre artistas como Salle o Clemente y Beuys. Veíamos que aquel *posmodernismo sin lamentos* ni proyectos revolucionarios se contestaba desde otras posiciones que, igualmente admitidas como parte de esa misma posmodernidad, buscaban una implicación directa con lo social. El que habíamos llamado *posmodernismo de resistencia*³⁵⁶ ampliaba sus instrumentos para superar las limitaciones que identificaba en esas otras posturas que se seguían reconociendo en un espacio narcisista ubicado en el seno de la cultura aceptada.

Sin embargo, ese enfrentamiento no era sólo consecuencia de una disparidad en la ubicación del límite de la intervención artística. La disensión no sólo aparecía entre aquellas posturas que defendían

³⁵⁶ Expresión de Andreas Huyssen en su texto *Cartografía del posmodernismo*, recogida en el capítulo 10.2, *La inacceptable ligereza*, p. 316.

una modificación y ampliación del concepto de arte y aquellas otras que mantenían el espacio definido por la tradición, son obvias las diferencias existentes entre el planteamiento de Wodiczko y el de Kiefer. Bajo las mismas elecciones procedimentales se podía encontrar una auténtica disparidad en la base de las filosofías que condicionaba la actitud y las respuestas de los creadores ante la realidad del mundo. Las exposiciones *Post-Human* y *Desordres* podrían servirnos de ejemplo.

*Post-Human*³⁵⁷ representaría un claro ejemplo de esas posiciones posmodernistas que marcaban una regresión hacia el sujeto. Si el espacio de lo social determinaba la postura en la que el artista se posicionaba, dicho espacio no tomaba otro protagonismo que el de ser mero escenario que el individuo utilizaba y manipulaba para la consecución de sus propios fines. El universo de preocupaciones se limitaba a la satisfacción de ese sujeto hedonista y radiante que se servía de aquellos elementos que la sociedad había creado para su disfrute. Era ya posible conseguir mediante la ingeniería, la psicotropía, la quimio-electrónica, etc., un sujeto poseedor de un cuerpo bello, delgado, sexualmente satisfecho y supuestamente feliz. Las tesis de aquellos autores como Baudrillard y Lipovetsky que identificaban lo social como un espacio *hiper-real*, consecuencia de un proceso simulatorio, quedarían aquí ilustradas.³⁵⁸

Ahora bien, aquel territorio premeditadamente construido en el que había desaparecido toda huella de desatino e inconveniencia no se podía relacionar más que con aquel universo del *mundo feliz* de Huxley. La construcción artificial de un yo satisfecho impregnaba al individuo de un olor a probeta y laboratorio que nos parecía tan engañoso como artificial. El sujeto se convertía así en otro producto más del sistema de mercado capitalista, involucrado en un orden despótico sin alternativa alguna:

Esa imagen feliz del sujeto *post-humano* producto de las nuevas ingenierías, no hace servicio sino a la propaganda explícita de las supuestas bondades –más acertado que de *post-*

³⁵⁷ *Post-Human. Nuevas formas de figuración en el arte contemporáneo*, exposición itinerante (1992-1993) comisariada por Jeffrey Deitch y que incluyó a Damien Hirst, Cindy Sherman, Tomas Ruff, Fischli&Weis, Martin Kippenberger, Jeff Koons, entre otros.

³⁵⁸ En los capítulos 1.2, *El enfermo social* (p. 26), y 7.3, *Otra semántica de los conceptos* (p. 186), se ha hecho ya referencia a los conceptos de *simulacro* e *hiper-realidad* en estos dos autores.

humanas sería tildarlas de *inhumanas*– del capitalismo avanzado, de las opulentas sociedades de la comunicación.³⁵⁹



58. Vista parcial de la exposición. En primer término obra de George Lappas; al fondo, *Untitled (Lilac Woman)* de Pia Stadtb Umer.

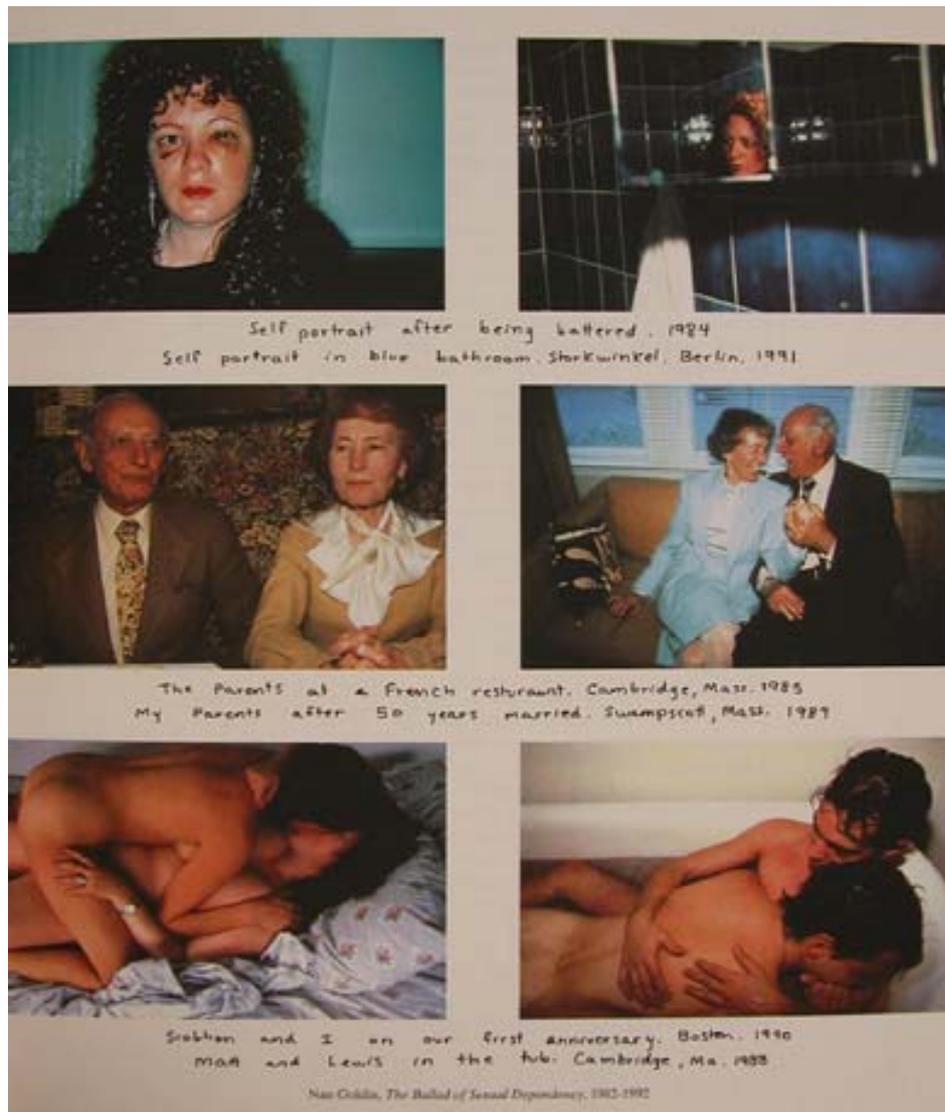
³⁵⁹ José Luis Brea, *Año Zero, Distancia Zero*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 245.

Como contrapunto, la propuesta que se ofrecía desde la exposición *Desordres*³⁶⁰ abría un espacio de reflexión que marcaba una posición divergente respecto a la anterior propuesta expositiva. Aquel universo post-humano, inalterable y gratificante se sustituía por un espacio de interacciones y desajustes en el que un sujeto, en constante transformación, sólo podía mantener una relación de inestabilidad respecto a un sistema precariamente asumido. Si el mundo transmitido por la exposición no era ya un mundo feliz, puesto que su constitución se materializaba a partir del conflicto y el problema, el sujeto que lo habitaba no podía ser ya un individuo satisfecho. Su propia naturaleza quedaba constantemente surcada por contradicciones y contrapuntos que no permitían establecer ni pausa ni sosiego. No es que la exposición no hablara de la felicidad en el mundo, es que sus objetivos apuntaban hacia la imposibilidad de lograrla.



59. Jana Sterbak, *Vanitas, Flesh Dress for an Albino Anorexic*.

³⁶⁰ Exposición organizada en 1982 por Catherine David en la Galerie National du Jeu de Paume en París (18 septiembre–8 noviembre), en la que participaron Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak y Tunga.



60. Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*.

Ante las dos propuestas tendríamos pocas dudas sobre la elección de la que mejor representaría al mundo en el que nos ubicamos. *Desordres* volvía a presentar al individuo como aquella experiencia problemática que los autores tratados en la primera parte habían revelado con sus obras. Además, vistas las características y los precios que el individuo estaba dispuesto a pagar para residir en aquel profético mundo feliz que *Post-Human* nos había permitido imaginar, la

alternativa de vivir en un mundo problemático era, sin duda, la más creíble. Bastaría conocer la historia de Occidente y observar el entorno social del fin y principio del milenio para ser capaces de identificar la naturaleza del mundo con aquel perfil que desde *Desordres* se nos había planteado. Por mucho que la posmodernidad vaticinara un futuro alejado de las angustias que habrían condicionado la vida en la modernidad, su oferta no nos parecía creíble. Es más, nos parecía suficientemente demostrado que la felicidad no parecía estar al alcance del hombre contemporáneo.

Pero, ¿por qué resultaba tan difícil ser feliz? ¿Por qué el hombre no había podido llegar a conocer un sistema mediante el cual ese sentido más estricto de la felicidad, que nacía del concepto de satisfacción, dejara de ser únicamente un gesto caprichoso de un fenómeno episódico y fugaz?

11.2. La felicidad como dificultad

La modernidad creyó haber encontrado el medio, a través de su propia capacidad intelectual, para que el hombre pudiera llegar a dominar el mundo cumpliendo sus satisfacciones. Ya hemos visto detenidamente en la primera parte de nuestro trabajo que, frente a esas posturas positivistas y racionales que habían nacido desde el seno del proyecto ilustrado, aparecerían, en el mismo contexto de la modernidad, autores que desconfiaban y acusaban a tales presupuestos de los desatinos de la evolución de la cultura occidental.³⁶¹ Es cierto que el instrumento de la razón habría provocado un desarrollo espectacular en la sociedad moderna; sin embargo, tal evolución no parecía satisfacer a una gran parte de los moradores de la sociedad en la que ésta se había generado. Como apuntará Francisco Pereña en su ensayo titulado *La pulsión y la culpa*, algún elemento debía existir que, escapándose al control racional, iba a impedir que el acceso a la felicidad fuera fácilmente transitable:

Si el hombre tiene tan a mano su libre elección o su capacidad de consenso pacífico, tan fácil acceso a la felicidad,

³⁶¹ Nietzsche podría representar la parte más radical de esos autores vistos en la primera parte que localizaban el origen de la insatisfacción en los excesos castrantes del proceso racional. Consultar el capítulo 5, *Modernidad y escisión*, p. 101.

¿por qué habría de empeñarse en el odio y la violencia una vez conocida la libertad ilustrada?³⁶²

Si Freud nos había propuesto los distintos modos con los que el individuo podía contar para aliviar su inevitable sufrimiento en el mundo, nos revelaría en el mismo ensayo las causas que, en opinión de este autor, ocasionarían tal sufrimiento.

11.3. El origen del sufrimiento

Según Freud, el sufrimiento que experimentaba el hombre a lo largo de toda su vida era la respuesta del individuo ante tres experiencias: la del propio cuerpo, la del mundo exterior y la de las relaciones con los otros seres humanos.

El cuerpo amenazaba y alteraba constantemente la serenidad del individuo mediante la manifestación de su propia decadencia y aniquilación. El dolor y la angustia eran gestos clave que recordaban constantemente su naturaleza débil y efímera. La obra de Proust o de Dostoievski nacería de la conciencia de tal debilidad.

El mundo exterior minimizaba las posibilidades de intervención del sujeto; sus energías destructoras e implacables, a la vez que demostraban su omnipotencia, provocaban la intranquilidad de un individuo que se sentía frágil. El contraste de escalas entre la representación del hombre y la de la naturaleza en el romanticismo habría expresado tal minimización.

Las relaciones con los otros seres humanos serían la fuente de los conflictos más dolorosos, pues tal situación se basaba en la articulación de dos realidades ya conflictivas.³⁶³ Según Freud, los motivos que impedirían que el hombre alcanzara la felicidad partirían de estas tres fuentes del sufrimiento:

(...) por qué al hombre le resulta tan difícil ser feliz. Ya hemos respondido al señalar las tres fuentes del humano sufrimiento: la supremacía de la Naturaleza, la caducidad de

³⁶² Francisco Pereña, *La pulsión y la culpa*, p. 39.

³⁶³ Podemos hacer referencia al modo de relación que autores como Wittgenstein, o el mismo Dostoievski, son capaces de establecer con el mundo. Consultar en los capítulos *Modernidad y escisión* y *El hombre del subsuelo*, donde, respectivamente, se aborda este tema.

nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad.³⁶⁴

Nos parece interesante destacar que los tres elementos que el autor consideraba que impedían vivir la vida felizmente iban a quedar todos ellos relacionados con la misma naturaleza. Ante los dos primeros (la supremacía de la naturaleza y la caducidad de nuestro cuerpo) el hombre no podía más que rendirse y aceptar de la mejor forma su inevitabilidad. Sin embargo, ante ese tercer elemento que hacía alusión a la parte que el mismo hombre había diseñado, la resignación y la aceptación del dolor conllevarían mayores dificultades. Freud identificaría un elemento negativo que iba a impedir que el sistema social funcionara tal y como el hombre había proyectado. Si parecía evidente que el hombre tuviera que aceptar las dos primeras imposiciones, parecía igualmente razonable que se negara a admitir el sufrimiento que venía de aquellas instituciones que él mismo había creado para recibir protección y bienestar.

¿Sería aquella tendencia a rechazar la cultura heredada la consecuencia de haber entendido que el proceso cultural era la fuente del desasosiego y dolor? ¿Sería necesario abandonar las estructuras de la sociedad para evitar el sufrimiento que de éstas se recibía? ¿Recuperaba en este sentido la filosofía freudiana aquellos aspectos de rechazo hacia la cultura que, como hemos visto, Rousseau había apuntado?³⁶⁵

Respecto al protagonismo de la naturaleza y su relación con la cultura, Freud se posicionaría del siguiente modo:

El hecho de aspirar a una supresión de la cultura testimoniaría de una ingratitud manifiesta y de una acusada miopía espiritual; suprimida la civilización, lo que queda es el estado de naturaleza, mucho más difícil de soportar. (...) Precisamente esos peligros con los que nos amenaza la Naturaleza, son los que, nos han llevado a unirnos y a crear la civilización, que, entre otras cosas, ha de hacer posible la vida

³⁶⁴ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 30.

³⁶⁵ Sobre Rousseau y la penalización de la cultura, consultar el capítulo 6.2, *Rousseau y la idealización de la naturaleza*, p. 141.

en común. La función capital de la cultura, su verdadera razón de ser, es defendernos contra la Naturaleza.³⁶⁶

Aunque Freud y Rousseau afirmaran que la cultura era absolutamente necesaria si el hombre pretendía vivir en comunidad, la posición del primero respecto a la intervención de la cultura en la sociedad se separaba de la defendida por Rousseau. El hecho de que ambos reconocieran el malestar generado por las instituciones que impedían alcanzar una felicidad duradera no significaba que localizara las causas de la desazón en el mismo lugar que indicaba la filosofía rousseauiniana. El discurso de Freud no se limitaba a evaluar una u otra opción cultural y educativa. El problema no radicaba en la elección de unas estructuras convenientes. Por encima de todo ello existía un elemento indomable del que Rousseau no habría tomado cuenta, que impediría el éxito de cualquier propuesta cultural. Este elemento volvía a ser la *indomable naturaleza*. Sin la cultura el individuo quedaba situado en la total intemperie ante las agresiones y ataques de la naturaleza. Aquellas tres fuentes del sufrimiento que impedían el acceso a la felicidad quedaban así engullidas por esta única energía que iba a condicionar inevitablemente cualquier gesto en el mundo.³⁶⁷

La postura defendida por Rousseau no representaba un caso aislado en el contexto de la cultura occidental. Hemos reconocido ese síntoma en muchos autores que mostraban una extraña actitud de hostilidad y condena hacia la producción humana. Un profundo y antiguo inconformismo respecto al estado cultural había alimentado la focalización de las penurias y miserias que afectaban al género humano en el seno de la misma cultura. Ya habíamos visto cómo la conveniente utilización del sentimiento de culpabilidad había condicionado el desarrollo de la historia de Occidente.³⁶⁸

Desde el punto de vista de Freud, entre las causas que habrían llevado a asumir tal focalización, y al margen de los hechos históricos

³⁶⁶ Sigmund Freud, *El porvenir de una ilusión*, en *Obras completas*, p. 2982.

³⁶⁷ Es sabido que Freud cambió el primer título asignado al texto *El malestar en la cultura*. Sustituiría la palabra *infelicidad* por el sustantivo *malestar*, al considerar que aquella tenía un cierto sabor rousseauiniano. Y como afirma Pereña en la p. 58 de *La pulsión y la culpa*: «Nada más detestable para Freud que el rousseauinismo, esa concepción de la cultura como causa de la infelicidad.»

³⁶⁸ En el capítulo *Las raíces del exilio* hemos abordado este tema desde la base de nuestra cultura grecolatina y judeocristiana.

evidentes –depreciación de la vida terrenal implícita en la doctrina cristiana, exploración de razas y pueblos primitivos supuestamente simples y felices, etc.–, existiría un mecanismo psíquico que determinaría tal atribución: la neurosis.

El ser humano caía en la neurosis porque no conseguía soportar el grado de frustración que las exigencias de la sociedad le imponían. Era tanta la tensión que sufría que, como respuesta, no podía más que rechazar los elementos que parecían impedir la consecución de su felicidad.

Es más, la tendencia a prometer los múltiples paraísos y los inevitables incumplimientos habrían creado una cierta atmósfera de decepción que alimentaría de igual modo tal rechazo. Un hecho era evidente: la evolución del pensamiento, el progreso de la ciencia y de la técnica, y el mismo dominio de la naturaleza, no habían conseguido elevar el nivel de satisfacción profunda de ese hombre sometido. El precio que estaba pagando era demasiado alto si no conseguía alcanzar la felicidad deseada, y la neurosis hablaba de ello:

Hemos hablado de una hostilidad contra la civilización, engendrada por la presión que la misma ejerce sobre el individuo, imponiéndole la renuncia a los instintos.³⁶⁹

El verdadero precio que el individuo pagaba en pro de la evolución cultural estaba relacionado con esa *renuncia a los instintos*. Una sociedad no se podría estructurar más que a cambio de sustituir los planes del individuo por los de la comunidad, y en esa sustitución el individuo social restringía unas posibilidades de satisfacción que el individuo aislado había podido disfrutar. La evolución cultural corría paralela al sacrificio de los instintos, y la libertad individual se debilitaba a causa de las restricciones que el sistema exigía:

Si la cultura impone tan pesados sacrificios, (...), comprenderemos mejor por qué al hombre le resulta tan difícil alcanzar en ella su felicidad. En efecto, el hombre primitivo estaba menos agobiado en este sentido, pues no conocía restricción alguna de sus instintos.³⁷⁰

³⁶⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 2982.

³⁷⁰ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, p. 59.

11.4. El impracticable principio del placer

Excluyendo las proyecciones de los sistemas religiosos, el hombre se habría planteado como fin y propósito de la vida la aspiración a la felicidad. Cualquier institución que hubiera creado debería evitar el dolor y el displacer, para aumentar así las posibilidades de una vida placentera. Sin embargo, Freud ya había localizado el elemento del que partía aquel dolor que impedía la consecución de la felicidad. La naturaleza, nos había dicho, era la auténtica fuente de todo sufrimiento: las sensaciones placenteras vendrían regidas por la satisfacción del insaciable *principio del placer*, pero la totalidad del universo se opondría a la realización de su programa. En sociedad la felicidad no podía aparecer más que de modo ocasional, cuando las necesidades del *principio del placer* se saciaran puntualmente y ofreciera un ligero bienestar, hasta que su insaciable tendencia volviera a ser el objeto de la insatisfacción. «El *plan de la Creación* no incluye el propósito de que el hombre sea *feliz*»³⁷¹, afirmará Freud:

El hombre no ha nacido para la felicidad. El hombre se gana la felicidad, y siempre a través del sufrimiento. No hay aquí injusticia, pues el conocimiento y la conciencia de la vida (...) se adquieren a través de la experiencia a favor y en contra por la que cada uno debe pasar por sí mismo.³⁷²

El hombre instintivamente insatisfecho, no pudiendo alcanzar la felicidad, y sintiéndose incapaz de gobernar a la naturaleza seguiría proyectando la fuente del displacer en aquel espacio definido por la cultura, como modo de encontrar un cierto alivio que le permitiera vivir su desposesión y su renuncia con cierta serenidad. El enfrentamiento entre un *yo* placiente y un *no-yo* ajeno y amenazante habría sido la estrategia establecida para mantener una distancia que le permitiera vivir consigo mismo. Pero Freud nos enseñó que aquellos sentimientos de los que uno pretendía desembarazarse resultaban ser inseparables del *yo*. Esto es lo importante: el sufrimiento era de procedencia interna, era una característica intrínseca a nuestra propia naturaleza. El inconsciente nos lo había revelado:

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 20.

³⁷² Fiódor Dostoievski, cfr. Malcolm Bradbury, *El mundo moderno*, p. 62.

(...) por él sabemos al menos que el enemigo es interior, que la alteridad es lo más íntimo y que la castración es el horizonte de la acción humana.³⁷³

Insatisfacción, desposesión, renuncia, displacer, angustia, ¡cuánto alimento de aquel que nutría y hacía crecer la intensidad de la experiencia de *lo sublime!*, ¡cuántos motivos para reconocer la anatomía del *sentimiento de exilio!*

11.5. La naturaleza insatisfecha

El hecho de que se definiera el lugar donde se ubicaba el origen de todo sufrimiento, nos permitía ya dar un paso definitivo en nuestro trabajo. En el capítulo *La manifestación de lo sublime* habíamos identificado dos dinámicas intrínsecas al concepto de *lo sublime*: una cantrífuga, hacia el exterior, y otra centrípeta que provocaba el aislamiento con respecto al mundo de es sujeto que percibía la experiencia de *lo sublime*. Si ahora sabíamos que esa dinámica centrípeta que la parte del displacer generaba en la vivencia de *lo sublime* pertenecía a la misma naturaleza humana, y esa misma parte producía aquella escisión y aquella falta de identificación con *lo otro* y con el mundo que originaba lo que habíamos denominado *sentimiento de exilio*, éste quedaba definitivamente ubicado en el seno de ese ser instintivamente deficitario. Es más, pasaba a ser parte constituyente e inevitable del mismo sujeto. Su manifestación emotiva no habría podido dejar de manifestarse por mantener una íntima relación con la parte más conflictiva.

Es decir, los estudios de Freud y de todos los autores que partieron de sus teorías permitieron hacer visible la cara nocturna de la naturaleza y del alma. Si el racionalismo había limitado el mundo a aquello que sus medios técnicos reconocían, iban a ser ahora las características de esa parte oculta de la naturaleza las que determinarían el comportamiento de lo que existe y de lo que se crea en la vida. La primacía del sentimiento sobre la razón caracterizaría esas

³⁷³ Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 41.

búsquedas, y el *sentimiento de exilio* ocuparía un lugar determinante.³⁷⁴

Aquella cultura heredada, ilustrada, optimista y ambiciosa, que se reafirmaba siempre sobre la base del crecimiento de su poder ante la naturaleza, sería sustituida por un conocimiento que, prestando atención a lo sagrado y a lo pretérito, iba a utilizar unos modos de aproximación que se distanciarían de aquellos utilizados por la cultura heredada. El reconocimiento de la impotencia del espíritu y de la razón respecto al poder que poseían las capas más bajas del alma iba a ser el punto de partida de aquellas investigaciones. La atención sobre lo espiritual, lo mítico, lo pulsional, lo inconsciente y lo irracional permitiría descubrir las limitaciones de la razón, desvelando a la vez la supremacía de la naturaleza: cualquier intervención humana estaba sometida al poder de ésta. En este sentido, estas tesis no hacían más que ratificar aquellas intuiciones románticas que ya habían hecho culto a lo instintivo y a lo natural.³⁷⁵ No era difícil encontrar las influencias que el romanticismo ejercería sobre el autor del inconsciente; su doctrina partía de un posicionamiento cercano a aquel que se habría defendido desde las filas de la militancia romántica.

11.6. La naturaleza amenazante y excesiva

Pero, más allá de estas cuestiones programáticas, lo que nos interesa destacar respecto a nuestro estudio es que el investigador de lo inconsciente, el psicólogo de las capas más profundas del alma, iba a conocer la vida a través de la enfermedad. Otro rasgo de identificación con la filosofía romántica. ¡Cuánta importancia tendría la presencia de la enfermedad para la sensibilidad de los creadores románticos! Novalis habría dicho que la vida era una oxidación

³⁷⁴ Nótese la sintonía entre estas teorías y las posiciones de otros autores vistos en la primera parte de este trabajo. Ese descrédito respecto a la Ilustración haría referencia a Schopenhauer y especialmente a Nietzsche. Sin embargo, Freud recorrió su camino de investigación en soledad e independencia, desde la posición de un médico e investigador de la naturaleza. Nunca tendría noticias de las líneas paralelas que se estaban gestando tanto en el mundo de la literatura como en el de la filosofía. No conocería nunca la existencia ni de Nietzsche, ni de Novalis, ni de Kierkegaard, autores a los que siempre se hace referencia cuando hablamos de las tesis freudianas.

³⁷⁵ De nuevo es inevitable hacer referencia a la interpretación de la mitología clásica en la filosofía nietzscheana. El autor, a través del sentido de arte total, relacionado con lo dionisiaco, propondría una actualización tanto de los mitos como del ritual mitológico; ver capítulo 5.2.4, *Nietzsche y la cultura sofocante*, p. 123.

forzada, a la vez que Victor Hugo habría señalado que la humanidad se afirma a través de la enfermedad. Aquel proceso de escisión y pérdida al que tantas veces hemos hecho referencia estaba relacionado con el síntoma neurótico que, siendo la consecuencia inevitable de aquella represión que el proceso cultural imponía, permitía a través de su observación el acceso a la más íntima realidad del individuo: el hombre era un animal que había enfermado por tener que mantener una situación intermedia entre la naturaleza y el espíritu, entre su instinto egocéntrico y aquello que desde la cultura se esperaba del ser humano, y la neurosis se convertía en el único medio de conocimiento antropológico que permitía el acceso a las profundidades de la naturaleza humana. Hemos visto que la retirada de Beuys de la ciudad, para curarse de un proceso depresivo, le revelaría las líneas de su pensamiento. El artista a lo largo de su vida hará constantes referencias a este hecho por considerarlo imprescindible en su carrera: la enfermedad la habría permitido reconocer su realidad más íntima, pues el proceso con el dolor habría tomado la dimensión de una catarsis.³⁷⁶

La enfermedad pasaba a ser leída como algo constituyente e inevitable que, a su vez, permitía alcanzar niveles de conciencia más elevados. La idea de un hombre íntegro y sano, agredido y deteriorado por la maldad de agentes externos ya no era posible mantenerla. El mismo Camus reconocería el mal como parte constituyente de la naturaleza:

Lo que es natural es el microbio. El resto, la salud, la integridad, la pureza si usted quiere, es un efecto de la voluntad y de una voluntad que no debe darse tregua.³⁷⁷

Asumiendo al sujeto como frágil resultado de una naturaleza siempre amenazante y excesiva, no era ya posible transmitir esa imagen orgullosa y antropocéntrica de un individuo que, desde la fortaleza, era capaz de dominar la totalidad del mundo: ahora las cosas eran distintas, y aquel dominio que el hombre racional y evolucionado habría parecido tener sobre el mundo no se podía entender más que como un gesto de omnipotencia delirante creado por el mismo mecanismo de su enfermedad:

³⁷⁶ Hemos hecho referencia a este tema en el capítulo 8, *Joseph Beuys, artista posmoderno*, p. 211.

³⁷⁷ Albert Camus, *La peste*, p. 156.

Sé ahora que cada hombre lleva consigo –y sobre él– un frágil y complejo andamiaje de costumbres, respuestas, reflejos, mecanismos, preocupaciones, sueños e implicaciones que se ha formado y continua formándose por los contactos perpetuos con sus semejantes.³⁷⁸

El *yo* freudiano, incrustado entre el inconsciente, el mundo exterior y el *super yo*, no podía llevar más que una vida nerviosa y angustiada como aquella que había sufrido el *hombre del subsuelo*³⁷⁹: el *yo* pedía consejo a la experiencia, intentando conseguir una cierta autoridad sobre el *principio del placer*; sin embargo, éste dominaba sin límites al inconsciente, al que el mismo *yo* debería corregir atendiendo al *principio de realidad*, desde las exigencias de ese *super yo* que Freud identificaba con el principio del deber. ¿Cómo no podría generar esta compleja situación una determinante escisión en la realidad de un *yo* que, queriendo dominar las realidades que le afectan, se veía constantemente sometido por los deseos del inconsciente?

Ésta era la gran aportación de la ciencia freudiana: frente a la concepción antropocéntrica heredada, se reconocía a un hombre desdichado que inevitablemente debería contar con su adversidad inherente en su paso por el mundo. Así lo plantea Pereña:

La vanidad antropocéntrica proveniente del narcisismo yoico consiste en que el *yo* se considera centro del universo, de la especie y del sentido. El sujeto se va a definir, por el contrario, por el descentramiento y la división constitutivas.³⁸⁰

Freud confirmaría la inevitable existencia de tal descentramiento y división. Si desde las posiciones racionalistas se habría considerado que «la enfermedad es siempre el producto de un error de la voluntad, de un residuo interno, de un desecho que, desprendiéndose de lo concreto de la vida, nos empuja en el enfermizo dominio del desorden, de lo inconsciente, del sueño, de la muerte»³⁸¹, ahora asumía un papel de capital importancia en relación al conocimiento de la verdad. Si ésta había sido tantas veces separada del mundo sensible, ahora no se podía entender más que como *verdad psicológica*. Se abría aquel

³⁷⁸ Michel Tournier, *Viernes o los limbos del Pacífico*, p. 60.

³⁷⁹ Ver capítulo 2, *Desde el subsuelo*, p. 55.

³⁸⁰ Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 40.

³⁸¹ Giulio Carlo Argán, *Walter Gropius y la Bauhaus*, p. 24.

proceso de acceso a la verdad a través de la observación de la neurosis sufriente de todo individuo. La enfermedad era el lugar privilegiado de la revelación, sin su experiencia no había saber profundo. Era a través de su tránsito cuando el hombre podía alcanzar una salud superior, y ese tránsito era el que iba a guiar el psicoanálisis.³⁸²

En la primera parte de nuestro trabajo ya habíamos mencionado actitudes que, a la sombra del dominio racional de la cultura, se podrían alinear a las posiciones arriba expuestas. Freud daría un paso importante al conseguir dar cuerpo teórico a aquellos balbuceos e intuiciones que habrían sido manifestados desde la creación subjetiva de muchos autores. Solamente recordar algunos de aquellos que manifestaron su atención hacia el tema de la enfermedad.

Thomas Mann, tanto en *La montaña mágica* como en *Muerte en Venecia* plantearía un viaje al corazón de la oscuridad. A través de sus argumentos se trazaba la inmersión de sus protagonistas en la naturaleza para que, mediante el descenso a la enfermedad, pudieran ser reconducidos a la salud. También Proust, sin leer jamás a Freud³⁸³, realizaría una investigación realmente paralela: la crucial relación entre la enfermedad y el arte mantendría una tensión que se manifestaría tanto en su obra como en su propia vida. Del mismo modo, las obras de Baudelaire y Kafka nacerían de esa misma experiencia. Si la famosa falta de salud del primero se utilizaría como posibilidad indagadora de su mundo interior, el proceso que llevaría a la muerte por tuberculosis del segundo marcaría visionariamente su proceso creativo.

No cabe ninguna duda que estos creadores hubieran apoyado las tesis freudianas sobre el valor de la enfermedad. Toda su obra nacía de la experiencia de la enfermedad y atendía a las exigencias de ésta, pues tales creadores ya habían sabido que la *neurosis* era el medio de *conocimiento antropológico* de primer rango. ¿Qué estaba proponiendo, de nuevo el mismo Nietzsche? ¿No estaba todo su discurso emitido desde esa conciencia sufriente y dolorida que sabía que el único método de conocimiento era el propio sufrimiento?

³⁸² Hay que destacar que éste no actúa ni por amor a la enfermedad, ni en un sentido hostil a la razón. A partir de lo oscuro proporciona el conocimiento de la vida para llegar a su primer y último objetivo: la disolución de los conflictos. Generados entre el *ello*, el *yo* y el *super yo*.

³⁸³ Tampoco Freud recibiría nunca noticias ni de la obra ni de la vida de Proust.

11.7. Un desequilibrio irresuelto

El equilibrio entre el hombre y el mundo, entre las necesidades del *yo* y las de la sociedad, entre el principio del placer y el principio de realidad, parecía irresuelto. Era una gran tarea de la cultura poder establecer los vínculos necesarios para conseguir el equilibrio con ese *yo* inevitablemente escindido, posibilidad de la que el mismo Freud desconfiaría:

Buena parte de las luchas en el seno de la humanidad giran alrededor del fin único de hallar un equilibrio adecuado (es decir, que dé felicidad a todos) entre estas reivindicaciones individuales y las colectivas, culturales; uno de los problemas del destino humano es el de si este equilibrio puede ser alcanzado en determinada cultura o si el conflicto en sí es inconciliable.³⁸⁴

Al margen de los ajustes que se pudieran realizar desde el mundo de la cultura para conseguir este equilibrio deseado, la tarea que el autor le atribuiría al método del psicoanálisis iría en este mismo sentido. La neurosis debía ser escuchada para comprender dónde se localizaban los conflictos. La sanación vendría entonces como consecuencia de ese proceso que, mediante la verbalización, habría permitido que se desvanecieran las ataduras psíquicas que estaban en la base del conflicto. La tarea del surrealismo se dirigiría en este mismo sentido. La escritura automática y el mismo automatismo pictórico no serían más que intentos de equilibrar el mundo psíquico, dando espacio a un inconsciente afinado por la razón.

¿Conseguiría Freud la liquidación de la angustia? ¿Sería posible recuperar la salud del individuo y de la sociedad a través del proceso del análisis? ¿Quería esto decir que el individuo podría liberarse de todas aquellas presiones emotivas que habíamos relacionado con el *sentimiento de exilio*? ¿Podría desaparecer la presencia de dicho *sentimiento* en una sociedad saneada? Ni el mismo Freud se atrevería a posicionarse más allá del punto de partida: la práctica psicoanalítica. Estábamos hablando de una compleja tarea de la que sólo conocíamos el inicio. La cultura debería encontrar un punto que favoreciera las pretensiones de la vida instintiva, exigencias, sin lugar a dudas, inmortales e inevitables:

³⁸⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 42.

A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si –y hasta qué punto– el desarrollo cultural lograra hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. (...) Mas, ¿quién podría augurar el desenlace final?³⁸⁵

11.8. La imposibilidad de lo real

La posición de Freud con respecto a las posibilidades de encontrar un equilibrio en el seno del *yo* eran determinantes. Sin embargo, los estudios posteriores de Lacan ofrecerían una imagen más fragmentada del individuo, que se alejaría de aquella posibilidad de unificación freudiana.³⁸⁶

Según la teoría lacaniana, y de acuerdo con los estudios realizados por Fredric Jameson sobre su concepto de estética esquizofrénica, la esquizofrenia aparecería cuando una *cadena significativa* se rompe. El concepto *cadena significativa* se forma a partir del estructuralismo de Saussure y propone la idea de que la producción de sentido no ocurre a partir de la relación ambivalente entre significante y significado, sino a través de los saltos de significante a significante.³⁸⁷ De este modo, el significado aparecería como *transferencia*³⁸⁸ en esa producción de enlaces entre significantes.

La esquizofrenia aparecería en el momento de la ruptura de dicha cadena, dando lugar a una producción de significantes inconexos e incoherentes, que produciría una pérdida de conexión temporal e impediría la comprensión de la realidad exterior. Según

³⁸⁵ Sigmund Freud, *ibid.*, p. 92.

³⁸⁶ No es fácil comprender el análisis deconstructivo del psicoanálisis freudiano llevado a cabo por Lacan. Tampoco nos interesa profundizar en ello, penetrar en tal proceso se alejaría de nuestras intenciones. Tan sólo vamos a recuperar alguno de los sentidos de divergencia con respecto a las tesis freudianas más arriba expuestas que se relacionan directamente con nuestro trabajo.

³⁸⁷ Hemos de destacar que Saussure aplicaría al mundo de la lingüística las investigaciones realizadas anteriormente por Lévi-Strauss que darían cuerpo al estructuralismo.

³⁸⁸ El concepto psicoanalítico de transferencia supone una reelaboración de una reacción o respuesta psíquica. La filosofía posmoderna del lenguaje aplicaría este término para referirse al proceso de comunicación. Se daría una suerte de *transferencia* en el proceso comunicativo que marcaría el movimiento entre significantes.

Jameson la unidad personal requeriría una unidad entre pasado, presente y futuro que se perdía mediante la esquizofrenia:

Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos. Puede comprenderse la conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la mente del esquizofrénico mediante los dos extremos de una misma tesis: primero, que la propia identidad personal es el efecto de una cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.³⁸⁹

Esa experiencia estética esquizofrénica que, según el autor, el individuo sufría en la posmodernidad sería la que explicaba aquel concepto lacaniano de la *imposibilidad de la experiencia de lo real*. Ya no era posible la formación de significados puesto que lo real se encontraba ausente del nivel de significación. Y con esa imposibilidad de lo real, la unidad por la que Freud realizaría sus investigaciones era cuestionada, quedando el individuo posmoderno sometido a ese proceso conflictivo de cadenas significativas. Algunos de los artistas aquí vistos podrían ilustrar perfectamente tal *experiencia estética esquizofrénica*.³⁹⁰

Del mismo modo, y desde la perspectiva lacaniana, el *ego* se formaba a través de la experiencia ante un espejo –lo imaginario– que le devolvía una idea de unidad que el niño aún no poseía. Lo que el sujeto ve ante tal experiencia es el *yo* como imagen confirmada por otro: por aquel en cuya presencia es posible el reconocimiento. Lo que Lacan sugeriría con este ejemplo es que esa visión del cuerpo como imagen unitaria creaba una imagen todavía más lejana del cuerpo en partes que impondría sus exigencias de forma posesiva y amenazadora:

³⁸⁹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 63.

³⁹⁰ Los laberintos significativos e irresueltos que nos propone Salle plantearían esa simultaneidad de presente, pasado y futuro a la que Jameson hacía referencia. En el capítulo 10.1.1, *La fragmentación en David Salle*, p. 312, hemos hecho referencia a la obra de este autor.

El estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación: y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad –y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.³⁹¹

El *ego* no podría más que construir una armadura para protegerse del caos y la contaminación que percibía desde lo real y que le parecía ajeno a su pretendida identidad. Lacan haría referencias al estado del espejo como imagen de la dialéctica entre la alienación y la subjetividad, espacio de conflicto que no hacía más que potenciar aquellas problemáticas situaciones que Freud habría desvelado años antes. También el autor mantendría la valoración de la enfermedad propuesta por el maestro:

Los sufrimientos de la neurosis y la psicosis son para nosotros la escuela de las pasiones del alma.³⁹²

11.9. El natural *sentimiento de exilio*

Sea a través de Freud, sea a través de Lacan, y a al margen de detalles que se alejan de nuestro objeto de análisis, se habría reconocido un individuo que, lejos de hallarse satisfecho e integrado en el mundo que le rodea, se comportaba como un sujeto inevitablemente ligado al caos y al conflicto. Ambos autores situarían la fuente del sufrimiento y de la angustia en la naturaleza más profunda de cada subjetividad. El hombre, en palabras de Arnold Gehlen³⁹³, no sólo sería un ser *altricial*, sino, además, *biológicamente desesperado*, por carecer de programa instintivo para desarrollar una acción en la vida. Pereña dibujaría la situación a la que se enfrenta ese individuo del siguiente modo:

(...) el desamparo con el que viene [el sujeto] a una vida *biológicamente desesperada*, a saber, un viviente biológico empujado y a la vez desorientado respecto a su satisfacción

³⁹¹ Jacques Lacan, *Escritos*, p. 14.

³⁹² *Ibid.*, p. 17.

³⁹³ Arnold Gehlen, cfr. Francisco Pereña, *La pulsión y la culpa*, p. 91.

pulsional y conminado a saber y teniendo como condición de ese saber su finitud o quizá su ignorancia, en todo caso el sinsentido.³⁹⁴

¿No había sido la vivencia de esas nociones de desesperación y alteridad aquellas que habían obligado a tantos autores a posicionarse en el *exilio*? Nuestra hipótesis seguía siendo confirmada. La ciencia del psicoanálisis seguía encontrando el lugar en el que habitaba la raíz de la que partía de forma inevitable el *sentimiento de exilio*. Nuestra conciencia de individuo *exiliado* no era más que expresión de la neurosis innata a la naturaleza del individuo; es más, tal conciencia sería expresión de su condición humana:

Hay un fuera del mundo ineludible para el hombre, porque es estructural, límite de su condición sexuada y lingüística.³⁹⁵

11.10. El extravío en la cultura

Pereña nos estaba confirmando que existían dos elementos que habían provocado la sensación de alteridad en el hombre: su condición lingüística y su condición sexuada. Si la parte instintiva había enfrentado al hombre a aquel proceso de culturización que toda sociedad debía poseer, su filtración del mundo a través de códigos lingüísticos no habría proporcionado más que una distancia con respecto a la misma naturaleza. Aquella pérdida de conexión entre el hombre y la naturaleza, aquella escisión que Beuys intentaba suturar mediante la intervención de la *Operazione Difesa della Natura*, no era más que la consecuencia de esas dos condiciones. El lenguaje no había sido capaz de librar al hombre de las exigencias de la naturaleza; sólo habría provocado su extravío.

Este sería el sentido que daría Freud a la pulsión: un extravío peligroso que situaría al hombre siempre desnudo ante los excesos de la naturaleza, ante las exigencias de su misma naturaleza, que no podría generar más que ese sentimiento de alteridad que estábamos identificando a lo largo de todo este trabajo. La vida había adquirido desde el principio para el individuo una condición traumática, que impedía abandonar esa sensación que lo situaba como *hijo del dolor y*

³⁹⁴ Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 91.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

de la escisión, como resultado de un desencuentro o *inacabamiento*, y que lo habría expulsado hacia un *exilio* inevitable. El individuo debía aceptar su ineludible soledad para reconocer y aceptar su ya sabida pérdida.

(...) es necesario al hombre despertar de su sueño milenario para descubrir su soledad total, su radical foraneidad. Él sabe ahora que, como un cingaro, está al margen del universo donde debe vivir. Universo sordo a su música, indiferente a sus esperanzas, a sus sufrimientos y a sus crímenes.³⁹⁶

«Si la vida del hombre, su condición es la de *xenos*, extranjero y extraviado de la naturaleza»³⁹⁷, alguien debía darle la hospitalidad marcando su ingreso en el mundo de los hombres. Si el trauma era el acontecer del extravío, alguien debería comunicarle que tal señal era la que llevaba por ser hombre. Y ese era el inconsciente, el que permitiría que nuestra extranjería encontrara realmente la hospitalidad que necesitaba para poder vivir la torpeza ineludible de la que estábamos hechos. El inconsciente permitía la reconciliación con la pérdida, él mismo era la aceptación de esa pérdida, la escisión debía ser asumida como verdadera naturaleza humana, y sólo a través de la escucha, del ciframiento y el enigma del inconsciente podría firmarse un pacto. Era el momento de aceptar códigos que se habrían silenciado para potenciar aquellos discursos inteligibles que la tradición cultural había sobreestimado.

(...) a veces, de repente, me azota la naturaleza de lleno en el rostro de mis sentidos.
Y yo me quedo confuso, perturbado, queriendo comprender no sé bien qué ni cómo,
¿Pero quién me ha mandado a mí comprender?
¿Quién me ha dicho que habría que comprender algo?³⁹⁸

La explicación racional del mundo no había sido capaz de hacerlo comprensible. Si bien habría permitido que la ciencia y la técnica hubieran desarrollado las estrategias que podían manipular a la misma naturaleza, este proceso no habría más que aumentado la

³⁹⁶ Jacques Monod, *El azar y la necesidad*, p. 182.

³⁹⁷ Francisco Pereña, *op. cit.*, p. 103.

³⁹⁸ Fernando Pessoa, *Como el que un día de verano abre la puerta*, de *El guardador de rebaños*, en *El poeta es un fingidor*, *Antología poética*, p. 189.

distancia entre el hombre y el mundo. Ahora sabíamos que no era posible la reconciliación del hombre con la naturaleza, y esa constatación situaba al individuo ante la única posición posible: la de un observador que es consciente de que no se podría percibir a la naturaleza más que en su propio extrañamiento.

El desconocimiento de tal extrañamiento era el que habría conducido a los errores históricos que se basaban en los excesos de la razón y en la atrofia de la subjetividad. Ahora, conocida la limitación que al *yo* le imponía su propia naturaleza, el individuo no podía tomar otro camino que el de la admisión de su dimensión a partir de la idea de pérdida: aunque no pudiera llegar nunca a saber exactamente lo que había perdido, era consciente de la pérdida.

11.11. La potencialidad del inevitable *sentimiento de exilio*

La evolución de las investigaciones científicas sobre la naturaleza del individuo habría podido constatar y demostrar teóricamente aquellas posiciones subjetivas que desde el mundo del arte y de la literatura habrían propuesto la tensión de la falta y el extrañamiento mediante el mismo *sentimiento de exilio*. El arte parecía haber sido la huella silenciada de tal conflicto inevitable. Jose Luis Brea en el texto *Año Zero, Distancia Zero* así lo ratificaría:

(...) la cultura ha perdido la capacidad de hacer transparente el mundo, de resolver el claroscuro de la existencia, de dar forma y representar adecuadamente la experiencia. El arte no es sino testimonio desgarrado (...) de tal pérdida.³⁹⁹

Aunque el texto de Brea pareciera apoyar nuestro discurso, mantiene una distancia sobre el hecho de la pérdida que se alejaría de aquella posición que estábamos intentando definir en nuestro trabajo. Brea parecía situar la pérdida en el contexto de la posmodernidad, era la cultura posmoderna la que había perdido la posibilidad de ofrecer una representación adecuada de la existencia. Sin embargo, nuestras consideraciones sobre el problema no se habrían limitado a cuestiones

³⁹⁹ José Luis Brea, *Año Zero, Distancia Zero*, cfr. Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno*, p. 241.

relacionadas con la evolución cultural e histórica. Nuestra posición plantea que tal testimonio *desgarrado* de la pérdida sería una condición que superaba cualquier limitación temporal: si la relación del individuo con lo traumático había sido ya comprobada, su presencia en el tiempo y su inevitabilidad no eran más que un hecho.

Si la pérdida pertenecía a la misma constitución de la naturaleza humana, el arte, fuera del periodo histórico que fuera, habría sido un testimonio de tal pérdida. Es más, conociendo las relaciones fructíferas entre el conflicto y la creatividad no podíamos más que afirmar que habría sido precisamente aquella experiencia de la pérdida su auténtico motor: la angustia habría provocado la necesidad de buscar sentido a la existencia, permitiendo que aparecieran los mitos, las religiones, las filosofías y hasta la misma ciencia.

¿Cómo no pensar que fuera el arte hijo de ese desencuentro? Así lo podíamos entender al haber atribuido al proceso que desencadenaba la misma pérdida una valoración creativa que se alejaba de toda asociación al lamento o a la reivindicación. La pérdida generaba el proceso creativo, el mecanismo de reconocimiento interno, el gesto que marcaba el comienzo de una decisión que tenía que ver con la disposición a posicionarse creativamente ante el mundo:

Ahora sé que aquí no se trata sólo de sobrevivir. Sobrevivir es morir. Hay que, con paciencia, y sin descanso, construir, organizar, ordenar. Cada parada es un paso hacia atrás, un paso hacia la pocilga. (...) No triunfaré de la decadencia más que en la medida en que, por el contrario, sepa aceptar mi isla y hacerme aceptar por ella.⁴⁰⁰

Ya no era posible ignorar la alteridad en la que estábamos obligatoriamente alojados; es más, la conciencia de esta escisión nos había permitido comprender y reconocer la inevitable intimidad del *sentimiento de exilio*.

Habíamos comprendido nuestra naturaleza y habíamos llegado a entender la trascendencia de tal *sentimiento*. No podíamos aventurar las características de una vida sin su presencia, pero estábamos en condiciones de reconocer que había sido su experiencia la que nos había permitido agrandar nuestros ojos con muchos mundos, licuando la densidad de la realidad y haciendo aparecer toda una serie de

⁴⁰⁰ Michel Tournier, *Viernes o los limbos del Pacífico*, p. 58.

itinerarios por los que el hombre *exiliado* iba a poder discurrir. Y la huella de esa red de laberintos que el *sentimiento de exilio* generaba es lo que más tarde llamaríamos arte: motivo suficiente para amar nuestra condición exiliada.

ANEXO



61. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*,
140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997.



62. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*,
140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997.



63. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*,
140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997.



64, 65, 66. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *De la sombra alumbrada*,
100 x 250 cm., 100 x 280 cm., técnica mixta sobre tela, 1997.



67. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *De la sombra alumbrada*,
100 x 280 cm., técnica mixta sobre tela, 1998.



68. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Del espacio heredado*,
200 x 200 cm., técnica mixta, 2002.



69. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Del espacio heredado*,
200 x 200 cm., técnica mixta, 2002.



70. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Te hablo de lo cotidiano*,
200 x 200 cm., acrílico sobre tela, 2003.



71. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Te hablo de lo cotidiano*,
200 x 200 cm., acrílico sobre tela, 2003.



72. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *El rey de la casa*,
180 x 180 cm., acrílico sobre tela, 2004.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*, tr. Fernando Riaza, Taurus, 1986, Madrid.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, tr. Juan José Sánchez, Trotta, Madrid, 1998.
- ÁFRICA VIDAL, M.^a Carmen. *¿Qué es el posmodernismo?*, Universidad de Alicante, Alicante, 1989.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*, tr. Luis Andrés Bredlow, Anagrama, Barcelona, 2000.
- ARCHIMBAUD, Michel. *Francis Bacon: In conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon Press, Londres, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*, tr. Abdulio Giudici. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.
- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.
- . *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid 1987.
- ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*, tr. Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1991.
- . *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Visor, Madrid, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *Epistemología*, tr. Dominique Lecourt, Anagrama, Barcelona, 1989.

- BARTHES, Roland. *El placer del texto*, tr. Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores, Madrid, 1982.
- *Ensayos críticos*, tr. Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 2002.
- *La Cámara Lúcida*, tr. Joaquim Sala-Sanahuja, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor en la vida moderna*, tr. Alcira Saavedra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1995.
- *Narraciones completas*, tr. Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, tr. Antoni Vicens y Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1987.
- *El otro por sí mismo*, tr. Joaquín Jorda, Anagrama, Barcelona, 1998.
- BELLONZI, Fortunato. *Sironi*, Electa, Milán, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos. Filosofía del Arte y de la Historia*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1990.
- *El concepto de crítica del arte en el Romanticismo Alemán*, tr. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 1988.
- BERGER, Peter; LUCKMANN Thomas. *La construcción social de la realidad*, tr. Silvia Zuleta, H.F. Martínez de Murguía, Madrid 1968.
- BODENMANN-RITTER, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, tr. José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1998.
- BONITO OLIVA, Achille. *El arte hacia el 2000*, tr. Gloria Cué, Akal, Madrid, 1992.
- *Avanguardia/Transavanguardia*, Electa, Milán, 1982.
- *Avanguardia-transavanguardia*, Electa, Milán, 1982.
- BORNAY, ERIKA. *Las edades de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Contrafuegos, reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, tr. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1999.
- BOZAL, Valeriano. *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970.
- BREA, Jose Luis. *Antes y después del entusiasmo: arte español 1972-1992*, Blume, Barcelona, 1989.

- *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, tr. Jorge García, Península, Barcelona, 1987.
- *Crítica de la estética idealista*, tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1996.
- CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*, tr. Anna Giordano, Cátedra, Madrid, 1989.
- CALVESI, Maurizio. *La metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Sabino*, tr. Bernardo Moreno Carrillo, Visor, Madrid, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Imágenes de lo insignificante, el destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 1987.
- CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*, tr. Luis Echávarri, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- *La Peste*, tr. Federico Carlos Robles, Seix Barral, Barcelona, 1995.
- CARRITHERS, Michael. *¿Por qué los humanos tenemos culturas?*, tr. José Antonio Pérez Alvajar, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CERNUDA, Luis. *La Realidad y el Deseo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de símbolos*, tr. José Antonio Pérez Alvajar, Herder, Barcelona, 2003.
- CLAIR, Jean. *Malinconia*, tr. Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999.
- COMBALÍA, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del análisis conceptual*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- DANTO, Arthur C. *Qué es filosofía*, tr. José Antonio Pérez Alvajar, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, tr. Elena Neerman, Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.
- DE DOMIZIO, Lucrecia. *Il cappello di feltro*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1991.

- *Diary of Seychelles. Joseph Beuys. Difesa della Natura*, Charta, Milán, 1996.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, tr. Ángel Sánchez Gijón, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*, tr. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *¿Qué es la Filosofía?*, tr. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, tr. Patricio Peñalver, Paidós, Barcelona, 1989.
- *La verdad en pintura*, tr. María Cecilia González y Darío Scavino, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- DIDEROT, Denis. *Escritos sobre arte*, tr. Elena del Amo, Siruela, Madrid, 1994.
- *Pensamientos filosóficos, Investigaciones filosóficas sobre la naturaleza de lo bello*, tr. Francisco Calvo Serraller, Sarpe, Madrid, 1984.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*, tr. Alejandro Saderman, Lumen, Barcelona, 1973.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Memorias del subsuelo*, tr. Bela Martinova, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
- ECO, Humberto. *Los Límites de la Interpretación*. tr. Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1992.
- *Obra Abierta*, tr. Roser Berdagué, Ariel, Barcelona, 1990.
- *La definición del arte*, tr. R. de la Iglesia, Martínez Roca, 1987.
- FAGIOLO DELL'ARCO. *Giorgio de Chirico all'epoca del Surrealismo*, Electa, Milán, 1991.
- FERRATER MORA, J. *Diccionario de filosofía*, Ariel, Barcelona, 2001.
- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real*, tr. Alfredo Brotons, Akal ediciones, Madrid, 2001.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*, tr. Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- *Moisés y la religión monoteísta*, tr. Felipe Jiménez de Azúa, Losada, Buenos Aires, 1960.

- *Obras completas*, tr. Luis López Ballesteros, Orbis Hispanoamericana, Buenos Aires, 1988.
- *Psicoanálisis del arte*, tr. Luis López-Ballesteros y de Torres Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- GADAMER, Hans-Georg. *Mito y Razón*, tr. José Francisco Zúñiga, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- GALLARDO LÓPEZ, María Dolores. *Manual de mitología clásica*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1995.
- GARCÍA BACCA, Juan David. *Pasado, presente y porvenir de grandes nombres: Mitología, teogonía, teología, filosofía, ciencia, técnica*, Fondo de cultura Económica, Méjico, 1998.
- GARCÍA, Celso. *J. Ruskin. La naturaleza y el hombre*, Espasa Calpe, Madrid, 1933.
- GARDNER, James. *¿Cultura o Basura? (Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneos)*. Madrid, Acento, 1996.
- GASTER, Theodor H. *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, tr. Damián Sánchez Bustamante, Barral Editores, Barcelona, 1973.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*, tr. Mar Lozano, Tecnos, Madrid, 1990.
- GOMBRICH, Ernst et al. *Percepción y realidad*, tr. Rafael Grasa, Paidós, Barcelona, 1983.
- GOMEZ ROBLEDO. *Platón, los seis grandes temas de su filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1982.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*, vol. I y II, tr. Luis Echevarri, Alianza Editorial, Madrid 1987.
- GRIMAL, P. *Diccionario de la mitología griega y latina*, Labor, Barcelona, 1965.
- GUASCH, Anna María. *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones de 1980 a 1995*, Akal Ediciones, Madrid, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. *Conocimiento e interés*, tr. M. Jiménez Redondo, Universidad de Valencia, Valencia, 1995.
- *El discurso filosófico de la modernidad*, tr. Manuel Jiménez Redondo, Taurus, 1989.

- *Lo lógica de las ciencias sociales*, tr. Manuel Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1996.
- HAUTECOEUR Louis. *Historia del Arte: De la Naturaleza a la Abstracción: Del Romanticismo al Siglo XX*, tr. José Manuel Pita Andrade, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*, tr. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1966.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, tr. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.
- *Caminos de bosque*, tr. Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Martín. *Identidad y diferencia*, tr. A. Leyte, . Anthropos, Barcelona, 1988.
- HESÍODO. *Teogonía. Los trabajos y los días. Escudo. Certamen*, tr. Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- HIRSCH, CHARLES. *El Árbol*, tr. Thema, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- HOCQUENGHEM, Guy; SCHERER, René. *El Alma Atómica. Para una estética de la era nuclear*. tr. Daniel Zadunaisky, Gedisa, Barcelona, 1987.
- HOFFMANN, E.T.A. *El hombre y la arena*, tr. Carmen Bravo y L. López Ballesteros, José J. De Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 2001.
- HOMERO. *La Ilíada*, tr. Montserrat Casamada, Iberia, Barcelona, 1982
- HOMERO. *La Odisea*, tr. José Luis Calvo, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994.
- HONOUR, Hugh. *El Romanticismo*, tr. Remigio Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- HUGO, Victor, *Manifiesto Romántico*, tr. Jaume Melendres, Ediciones Península, Barcelona, 1989.
- HUXLEY, J. *Un mundo feliz*, tr. Ramón Hernández, Plaza & Janés, Barcelona, 1995.
- HUYSSSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, tr. Pablo Gianera, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002.

- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, tr. José Luis Pardo Torío, Paidós, Barcelona, 2002.
- *Las semillas del tiempo*, tr. Antonio Gómez Ramos, Trotta, Madrid, 2000.
- *Teoría de la postmodernidad*, tr. Antonio Gómez Ramos, Trotta, Madrid, 1996.
- JOYCE, James, *Ulises*, tr. José María Valverde, R.B.A. Editores, Barcelona 1995.
- *Retrato del artista adolescente*, tr. Dámaso Alonso, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- JUNG, Carl. *El Hombre y sus símbolos*, tr. Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona, 1997.
- KAFKA, Franz. *Carta al padre*, tr. Andrés Sánchez Pascual y Joan Parra Contreras, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2000.
- KANT, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*, tr. F. Rivera Pastor, Espasa Calpe, Madrid, 1964.
- KASTNER, Jeffrey. *Land and environmental art*, Phaidon Press Limited, Londres, 1998.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz: *Saturno y melancolía*, tr. María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- LACAN, Jacques. *Escritos*, tr. Tomás Segovia, Siglo XXI Editores, Madrid, 1972.
- *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, tr. Rithee Cevasco, Paidós, Barcelona, 1994.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*, tr. Edison Simons, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*, tr. Eliseo Verón, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *El Imperio de lo Efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, tr. Felipe Hernández y Carmen López, Anagrama, Barcelona, 2004.
- *La era del vacío*, tr. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Anagrama, Barcelona, 1988.

- LYOTARD, Jean-François. *La condición Postmoderna*, tr. Mariano Antolín Rato, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- *Lo inhumano*. tr. Pablo Maurette, Gedisa, Barcelona, 2004.
- MANN, Thomas. *Los Premios Nobel de Literatura, Thomas Mann, La montaña mágica*, tr. Juan José del Solar, Plaza y Janés, Barcelona, 1996.
- *Los Premios Nobel de Literatura, Thomas Mann, Muerte en Venecia*, tr. Juan José del Solar, Plaza y Janés, Barcelona, 1996.
- *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*, tr. Juan García Ponce, Ariel, Barcelona 1981.
- MARI, Antoni. *Euforión: Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ MARZOA, F., *Historia de la Filosofía*, Istmo, Madrid, 1973.
- MILTON, John: *El paraíso perdido*, tr. Esteban Pujals, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- MIRES, Fernando. *La revolución que nadie soñó o la otra posmodernidad*. Nueva Sociedad, Caracas, 1996.
- MONOD, Jacques. *El azar y la necesidad*, tr. Francisco Lerín Ferrer, Planeta de Agostini, Buenos Aires, 1993.
- MORIN, Edgar. *El paradigma perdido*, tr. Domènec Bregada, Kairós, Barcelona, 1983.
- *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona 1974.
- MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*, tr. José M. Sáenz, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- *El nacimiento de la Tragedia*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.
- *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

- OVIDIO. *Metamorfosis*, tr. Antonio Ruiz de Elvira, Bruguera, Barcelona, 1984.
- PÁEZ DE LA CADENA, Francisco. *Historia de los estilos en jardinería*, Ediciones Istmo, Madrid, 1998.
- PÁNIKER, Salvador. *Aproximación al Origen*, Kairós, Barcelona, 1982.
- PANIKKAR, Raimundo. *El concepto de naturaleza*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972.
- PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond. *Saturno y la melancolía*, tr. María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Antología poética*, tr. Ángel Crespo, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- PICÓ, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- PINDARO. *Obras completas*, tr. Rafael Ramírez Torres, Jus, Méjico, 1972.
- PIRANDELLO, Luigi. *Obras escogidas*, tr. Amando Lázaro Ros, Aguilar, Madrid, 1958.
- PLATÓN. *Diálogos: Apología de Sócrates, Critón, Laques, Fedón*, tr. María Juana Ribas, Sarpe, Madrid, 1983.
- PRESOCRÁTICOS, Vol. I, II, III, tr. Néstor Luis Cordero, Francisco José Olivieri, Ernesto La Croce, Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1985.
- PSEUDO LONGINO. *Sobre lo sublime*, tr., José García López, Gredos, Madrid, 1979.
- RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Nerea, Madrid, 1998.
- REGUERA, Isidoro, *La miseria de la razón*, Taurus, Madrid, 1980.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Crítica de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- *Oficio de Semana Santa*, Kairós, Barcelona, 1979.
- RUBIO Y TUDURÍ, Nicolás. *Del Paraíso al Jardín latino*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- SÁDABA, Javier. *Conocer a Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1980.
- *Lenguaje, magia y metafísica*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1984.

- SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*, tr. Alfonso Castaño, Sarpe, Madrid, 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, tr. Roberto R. Aramayo, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- *Epistolario de Weimar*, tr. Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, Madrid, 1999.
- *Voluntad en la Naturaleza*, tr. Miguel de Unamuno, Editorial Buenos Aires, Buenos Aires, 1969.
- SELMA, Jose Vicente. *Creación artística e identidad personal: cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en el siglo XX*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.
- *Los prerrafaelitas*, Montesinos, Barcelona, 1991.
- SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*, tr. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1989.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad*, tr. Salvador Más, Ediciones Península, Barcelona, 1986.
- SPADAFORA, Francesco: *Diccionario Bíblico*, Versión española de los Monjes de la Real Abadía de Santos, Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1968.
- STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*, tr. Joan Godo Costa, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990.
- STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*, tr. Joaquín Sánchez Blanco, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- STEINER, Rudolf. *Curso sobre agricultura biológico-dinámica: principios basados en la ciencia espiritual para el desarrollo de la agricultura*, tr. Martín Richter, Editorial Antroposófica, Madrid, 1988.
- *El advenimiento de las ciencias naturales en la historia universal y su proceso posterior*, tr. Juan Berlín, Editorial Antroposófica, México, 1982,
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas*, tr. Fco. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1987.
- TORQUEMADA, Antonio. *Jardín de flores curiosas*, Giovanni Allegra, Clásicos Castalia, Madrid, 1982.
- TOURNIER, Michel. *Viernes o los limbos del Pacífico*, tr. Lourdes Ortiz, Alfaguara, Méjico, 1992.

- TRÍAS, Eugenio. *La filosofía y su sombra*, Seix-Barral, Barcelona, 1970.
- *Lo Bello y lo Siniestro*, Ariel, Barcelona, 1992.
- *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*, tr. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1995.
- VIRGILIO. *Eneida*. tr. Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Madrid.
- WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, tr. José Luis Arántegui, Visor, Madrid, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Diario filosófico*, tr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Ariel, Barcelona, 1982.
- *Diarios secretos*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- *Investigaciones filosóficas*, tr. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica, Barcelona 1988.
- *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, tr. Isidoro Reguera, Ediciones Paidós, Barcelona, 1992.
- *Tractatus Lógico-Philosophicus*, tr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- XIBILLE MUNTANER, Jaime. *La situación posmoderna del arte urbano*, Universidad Nacional de Colombia y Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, 1995.
- ZÁTONYI, Marta. *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, La marca, Buenos Aires, 2000.

Catálogos y artículos

- 7000 Eichen: Joseph Beuys*, Buchhandlung, Colonia, 1987.
- A book by Anselm Kiefer*, Thames and Hudson, Londres, 1988.
- Alberto Savinio, disegni e dipinti*, Electa, Milán, 1988.
- Alberto Savinio*, Fabri Editore, Milán, 1989.
- Alberto Savinio*, Palazzo Reale, Milán, 1976.
- Alex Katz: unfamiliar images*, Alberico Cetti Serbelloni Editore, Milán, 2002.

- Ana Mendieta*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1996.
- Ana Mendieta*, Fundación Antoni Tàpies-Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona-Santiago de Compostela, 1997.
- Ana Mendieta*, Lápiz, n.º 118-119, Enero 1996, p. 137-139.
- Ana Mendieta: A retrospective*, The Museum of Contemporary Art, New York, 1987.
- Ana Mendieta: The Silueta Series 1973-1980*, Galerie Lelong, New York, 1991.
- Andy Goldsworthy*, Galerie Lelong, París, 1998.
- Andy Goldsworthy. Time*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- Andy Goldsworthy. Wall*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- Andy Goldsworthy: Garden, Castres Automne 1988 / Mountain, Sidobre Printemps 1989*, Galerie Aline Vidal, París 1989.
- Andy Goldsworthy: Two autumns*, Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts. Setagaya, 1993.
- Anselm Kiefer*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1984.
- Anselm Kiefer: Glaube, hoffnung, liebe*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1992.
- Anselm Kiefer: Verbrennen, Verholzen, Versenken, Versanden*, Pabellón alemán, Bienal de Venecia, Venecia, 1980.
- Anys 90: Distància zero*, José Luis Brea, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- Aprovechar a las animas/Joseph Beuys*, Granada, Diputación Provincial, 1992.
- Arch/Andy Goldsworthy*, Thames and Hudson, Londres, 1999.
- Artenatura*, La Biennale di Venezia, Venecia, 1978.
- Bacon, Balthus, Dubuffet, Giacometti, Morandi: Paintings And Drawings*, Art Gallery, University of California, California, 1966.
- Bacon-Freud: expressions*, Foundation Maeght, Saint-Paul, 1995.
- Beuys. Klein. Rothko. Profecia y transformacion/Joseph Beuys*, Fundaciones Caja de Pensiones, Madrid, 1987.

- Beyus vor Beuys: Trabajos tempranos. Colección Van Der Griten. Dibujos, acuarelas, estudios al óleo, collages*, Diputación de Zaragoza - Caja de Madrid, Zaragoza - Madrid, 1990.
- Biennale 76*, Pabellón alemán, Bienal de Venecia, 1976.
- Black and white from Manet to Kiefer*, Galerie Beyeler, Basilea, 1984.
- BREA, José Luis, «Nutopía: Últimas evoluciones del arte español que pronto llamaremos del siglo pasado», *Lápiz*, nº 92, Marzo 1993, pp. 28-38.
- Christo: surrounded Islands: Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*, Harry N. Abrams, New York 1986.
- Christo and Jeanne-Claude: Three works in progress: Wrapped Reichstag, project for Berlin. The Gates, project for Central Park, New York. Over the river, project for western U.S.A*, Annely Juda Fine Art, Londres, 1995.
- Christo*, Harry N. Abrams, New York, 1969.
- Christo: Monuments and Projects*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1968.
- Città Natura*, Fratelli Polombi Editori, Roma, 1997.
- Critical vehicles: writings, projects*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1998.
- Cuatro Maestros Modernos: Giorgio de Chirico, Max Ernst, Rene Magritte, Joan Miro*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1981.
- David Salle*, Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milán, 1997.
- David Salle*, Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, 1988.
- David Salle*, Gagosian Gallery, New York, 1991.
- David Salle*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.
- David Salle*, Gallery Bruno Bischofberger, Zurich, 1986.
- David Salle*, Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, 1999.
- David Salle: Schilderijen/Paintings*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1983.
- De Chirico By De Chirico*, New York Cultural Center, New York, 1972.
- De Chirico*, Mondadori, Milan, 1981.
- De Chirico: Gli anni venti*, Mazzotta, Milán, 1987.

Désordres, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992.

Die Strassenbahnhaltestelle von Joseph Beuys, National Galerie, Berlin, 1980.

Difesa della Natura, Il Quadrante Edizioni, Turín, 1985.

El punto ciego: arte español de los años 90, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.

Être Nature, Fondation Cartier pour l'art contemporain. Actes sud, Arles, 1998.

Eurovision: Thomas Demand, Rineke Dijkstra, Esko Männikkö, Ugo Rondinone, Juan Uslé, The Saatchi Gallery, Londres, 1998.

Exhibition-Dialogue on Contemporary Art in Europe, Fundación Calouste Gulberkian, Lisboa, 1985.

Expressions : new art from Germany: Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Saint Louis Art Museum, St. Louis, 1983

Francis Bacon, Fundacio Joan Miro, Barcelona, 1978.

Francis Bacon: recent paintings, Marlborough Fine Art, Londres, 1967.

From the land of the Totem Poles: the Northwest Coast Indian art collection at the American Museum of Natural History, American Museum of Natural History, New York, 1988.

Funcionamiento silencioso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2003.

GALLIMBERTI, Humberto, "El alma extranjera", en *Formas del Exilio*, Archipiélago, nº 26/27, Madrid.

German Art: Aspekte deutscher Kunst 1964-1994, Edition Braus, Heidelberg, 1994.

Gesprache mit Beuys, Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof, Ritter Verlag, Viena, 1988.

Giorgio de Chirico, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1995.

Giorgio de Chirico, Electa, Milán, 1989.

Giorgio de Chirico, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, Electa, Milán, 1988.

Goldsworthy Stone, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1994.

Grassello, Difesa della Natura, Edizioni Carte Segrete, Milán, 1991.

- Grosse Illusionen: Thomas Demand, Andreas Gursky, Edward Ruscha*, Kunstmuseum, Bonn, 1999.
- Guerrilla Girls greatest hits: do women have to be naked to get in to the Met. Museum?*, Guerrilla Girls, 1993.
- Hand to earth: Andy Goldsworthy sculpture, 1976-1990*, Harry N. Abrams, New York, 1993.
- Hauptstrom Jupiter: Beuys und die Antike*, Glyptothek, Munich, 1993.
- Hiroshi Sugimoto*, Fundación "La Caixa" - Centro Cultural de Belém, Madrid-Lisboa, 1998.
- Italia: La Transvanguardia*, Caja de Pensiones, Obra Social, Madrid, 1982.
- Jose Luis Brea*, Galeria Montenegro, Madrid, 1988.
- Joseph Beuys in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1991.
- Joseph Beuys und Das Kapital*, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, 1988.
- Joseph Beuys*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
- Joseph Beuys*, Kunstmuseum, Basel, 1969.
- Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, The Menil Collection, Houston, in association with Tate Publishing, Londres, 2004.
- Joseph Beuys. Kestner-Gesellschaft*, Hannover, 1976.
- Joseph Beuys. Sigmar Polke. Cy Twombly*, Hirschl & Adler Modern, New York, 1988.
- Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung*, Basel, 1969.
- Joseph Beuys: dibujos, drawings*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985.
- Joseph Beuys: el sentido del arte*, Madrid, Instituto Alemán, 1992.
- Joseph Beuys: Nueve acciones fotografiadas por Vte. Klophans*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1985.
- Joseph beuys: Operació defensa della Natura*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1993.
- Joseph Beuys: Par la presente, je n'appartiens plus a l'art*, L'Arche, Paris, 1988.

Krzysztof Wodiczko: Instruments, projections, vehicles, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1992.

Krzysztof Wodiczko: references, 1977, Galeria Foksal, Warszawa, 1977.

La mirada del artista: David Salle, Juan Uslé, Galeria Soledad Lorenzo, 1999.

Le spectaculaire/Rebecca Horn, Centre d'histoire de l'art contemporain, Rennes, 1990.

Lilith, Marian Goodman Gallery, New York, 1991.

Lost illusions. Recent landscape art, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1991.

Lucian Freud, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1994.

Marina Abramovich. The bridge, Consorcio de Museos, Generalitat Valenciana, 2001.

Metafisica Del Quotidiano, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1978.

NANCY, Jean Luc, «La existencia exiliada», en *Formas de Exilio*, Archipiélago 26-27, Editorial Archipiélago, Barcelona, 1996.

Olafur Eliasson, Musées de la Ville de Paris, Paris, 2002.

Olafur Eliasson, Phaidon Press Limited, New York, 2002.

Olafur Eliasson, Phaidon, London 2002.

Olafur Eliasson, Your only real thing is time, Institute for Contemporary Art, Boston, 2001.

Olafur Eliasson: your only real thing is time, Institute of Contemporary Art, New York, 2001.

On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico, and the new classicism, 1910-1930, Tate Gallery, Londres, 1990.

Paisaje y memoria, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2004.

Pinot Gallizio e Il Laboratorio Sperimentale D'Alba Del Movimento Internazionale Per Una Bauhaus Immaginata (1855-1957) E Dell'Internazi Onale Situazionista (1957-60), Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, 1974

Pinot Gallizio: le situationnisme et la peinture, Galerie 1900-2000, Paris, 1989.

Portraits/Thomas Struth, Marian Goodman Gallery, New York, 1990.

- Proyectos: Arte y medio ambiente*, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1987.
- Public Adress: Krzysztof Wodiczko*, Walker Art Center, Minneapolis 1992.
- Punti cardinali dell'arte/XLV Esposizione internazionale d'arte*, La Biennale di Venezia, Venecia, 1993.
- Rebecca Horn*, Reunion des Musees Nationaux; Muse de Grenoble, Grenoble, 1995.
- Rebecca Horn: La lune rebelle*, Cantz, Stuttgart, 1993.
- Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1993.
- Robert Smithson: Photo works*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1993.
- Robert Smithson: Une retrospective: Le paysage entropique 1960-1973*, Editions Musées de Marseille, Marsella, 1994
- Rodney Graham. Works from 1976-1994*, Art Gallery of New York University, Toronto, 1994.
- Savinio*, Electa, Milán, 1988.
- Site/Nonsite*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995.
- Sobre la red. (Algunos pensamientos sueltos)*, José Luis Brea, en <http://aleph-arts.org/pends/red.htm>.
- Stone/Andy Goldsworthy*, Harry N. Abrams, New York, 1994.
- Strangers and friends: Photographs 1986-1992/Thomas Struth*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1994.
- Sugimoto*, Gallery Kasahara, Osaka, 1991.
- Sugimoto*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993.
- The lovers, The lovers, the great wall walk, Marina Abramovich*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989.
- THIEBAUT, Carlos. «El siglo que nunca comenzó: las sensaciones de final del siglo xx», en *Archipiélago* n° 41, Editorial Archipiélago, Barcelona, 2000.
- Thomas Demand*, Kunsthalle, Zurich, 1998.
- Thomas Demand*, Skira, Milán, 2002.
- Thomas Demand*, Sprengel Museum Hannover, Hannover, 2001.

- Thomas Struth, new pictures from paradise*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002.
- Thomas Struth: Photographs*, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago, 1990.
- Trilogy, Art-Nature-Science*, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, Danmark, 1996.
- Un incontro oltre l'immagine. Joseph Beuys e Buby Durini*, Edizioni Carte Segrete, Milán, 1993.
- Wall at storm king / Andy Goldsworthy*, Thames & Hudson, Londres, 2000.
- Wilhelm Von Gloeden: Interventi Di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*, XXI Festival Due Mondi, Incontri Internazionali d'Arte, Napoles 1978.
- Wood / Andy Goldsworthy*, Viking, London, 1996.

ÍNDICE DE AUTORES

(Las páginas en cursiva se refieren sólo a imágenes)

- ABRAMOVIC, Marina (1946): 49.
- ADORNO, Theodor (1903-1969): 24, 111-112, 114, 139, 164.
- ÁFRICA VIDAL, M^a Carmen: 68, 171, 186-187, 192, 205, 244, 333.
- ANDO, Tadao (1941): 316.
- ANSELM Kiefer (1945): 32, 320-321, 340.
- ARGULLOL, Rafael (1949): 292, 294.
- ARISTÓTELES (384 a.C.-322 a.C.): 170.
- ASSUNTO, Rosario (1915): 324, 326, 332.
- BABARIT, Marc (1958): 37, 38, 40.
- BARTHES, Roland (1915-1980): 192, 200.
- BASELITZ, Georg (1938): 32.
- BAUDELAIRE, Charles (1821-1867): 69, 74, 188, 354.
- BAUDRILLARD, Jean (1929): 28-30, 185-186, 189-191, 340.
- BECKETT, Samuel (1906-1989): 112.
- BELL, Daniel (1919): 30, 196-197, 201, 205, 207.
- BEUYS, Joseph (1921-1986): 16 *17*, 211-310, 319-328, 331, 339, 352, 359.
- BENJAMIN, Walter (1892-1940): 84, 88, 110-111, 114, 139, 184.
- BLOY, Leon (1946): 76.
- BÖCKLIN, Arnold (1827-1901): 87-88.
- BODENMANN-RITTER, Clara: 284-286.
- BONITO OLIVA, Achille (1939): 32-34, 230, 271, 314, 316.
- BONNARD, Pierre (1867-1947): 86.
- BORNAY, Erika: 169.
- BRADBURY, Malcolm (1932-2000): 77, 79, 349.
- BRAQUE, Georges (1882-1963): 86.
- BREA, José Luis: 30-31, 242, 316, 334-336, 341, 361.
- BRUNI, Gilles (1959): 37, 38, 40.
- BURGER, Peter (1950): 238.
- BURKE, Edmund (1729-1797): 323-329, 332-334.
- CAMUS, Albert (1913-1960): 102, 129, 164, 219, 352.

CANOVA, Antonio (1757-1822): 86.

CARRÀ, Carlo (1881-1966): 86, 95.

CHIA, Sandro (1946): 34.

CHRISTO, Vladimirov (1935): 40.

CLAIR, Jean (1940): 86, 93-97.

CLEMENTE, Francesco (1952): 34, 318, 339.

CONSTABLE, John (1776-1837): 91-92.

CUCCHI, Enzo (1949): 34.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1863-1938): 74.

D'AVOSSA, Antonio: 233, 257, 267.

DANTO, Arthur C. (1948): 238-239.

DE CHIRICO, Giorgio (1888-1978): 88-99.

DE DOMIZIO, Lucrezia: 259, 263, 266, 278, 283, 288-289.

DE MARIA, Walter (1935): 40, 42, 302-304.

DE MICHELI, Mario (1973): 68, 73, 74, 76.

DELVAUX, Paul (1897-1994): 95.

DEMAND, Thomas (1964): 48.

DERAIN, André (1880-1954): 86.

DERRIDA, Jacques (1930): 185, 195.

DESCARTES, René (1596-1650): 75.

DIX, Otto, (1891-1969): 71, 93, 95, 99.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M (1821-1881): 55-68, 81, 91, 131, 212, 345, 349.

DOUGHERTY, Patrick (1945): 39, 40.

DUCHAMP, Marcel (1887-1968): 88, 183, 188, 273.

ELIASSON, Olafur (1967): 46, 47.

ESTRABÓN (63 a.C.-21 d.C.): 155.

FOSTER, Hal : 182, 197, 235-242.

FREUD, Sigmund (1856-1939): 72, 89, 98-99, 103-109, 123, 136, 139, 145, 174, 345-359.

GASTER, Theodor H.: 158, 162-163, 169-171.

GAUGUIN, Paul (1848-1903): 68, 91.

GEHLEN, Arnold (1904-1976): 358.

GIACOMETTI, Alberto (1901-1966): 194.

GIVONE, Sergio (1944): 323.

GOETHE, Johan W. (1749-1842): 147, 293.

GOLDSWORTHY, Andy (1956): 42-46.

GRAND FURY: 248-250, 270.

GRAVES, Michael (1934): 180, 181.

GRAVES, Robert (1895-1985): 148.

GROPIUS, Walter (1883-1969): 180, 353.

GROUP MATERIAL: 243, 251.

GUASCH, Anna María: 187, 238, 242, 314, 316, 334, 341, 361.

GUERRILLA GIRLS: 243, 249, 250-251.

HABERMAS, Jürgen (1929): 105, 183, 198-207, 225-227.

HALBREICH, Kathy: 237-238.

HEGEL, G. W. F. (1770-1831): 110.

HEIDEGGER, Martin (1889-1976): 115-118, 127, 139, 165, 176, 185, 195, 212.

HESIODO (c. 700 a.C.): 146-152, 153-156, 165-170

HOFFMANN, E. T. A. (1776-1822): 98.

HÖLDERLIN, Friedrich (1870-1943): 97, 116, 317.

HOLZER, Jenny (1950): 243, 247-248, 270.

HOMERO (c. 850 a.C.): 153-156.

HORACIO (65 a.C.-8 a.C.): 151.

HORKHEIMER, Max (1895-1973): 112.

HORN, Roni (1955): 49, 50.

- HUGO, Victor (1802-1885): 90, 352.
- HUXLEY, Aldous Leonard (1894-1963): 340.
- HUYSEN, Andreas: 32, 84, 86, 179, 183, 184, 197, 199, 201, 203-204, 207, 293, 310, 317-319, 339.
- IBSEN, Henrick (1828-1906): 74, 76-77.
- IMMENDORF, Görg (1945): 32.
- JAMESON, Fredric (1934): 356-357.
- JOHNSON, Philip (1906-2005): 180.
- JOACHIMEDES, Cristos M.: 225, 332.
- JORN, Asger (1914-1973): 213.
- JOYCE, James (1882-1941): 80, 186.
- KAFKA, Franz (1883-1924): 80-81, 91, 111, 199, 354.
- KANDINSKY, Wassily (1866-1944): 68, 73.
- KANT, Immanuel (1724-1804): 131-132, 144, 322-323, 329-330.
- KLEE, Paul (1879-1940): 69.
- KLIBANSKY, Raymond (1905): 93.
- KLINGER (1857-1920): 88.
- KRAUSS, Rosalind: 185.
- KUSPIT, Donald: 32-33.
- LACAN, Jacques (1901-1981): 189, 356-358.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard: 215, 227, 230, 235, 237, 240, 273, 281, 285, 292.
- LE CORBUSIER (1887-1955): 179, 180.
- LÉGER, Fernand (1881-1955): 86.
- LEVINE, Sherry : 188, 189.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1908): 356.
- LIPOVETSKY, Gilles (1944): 26, 31, 186, 197, 340.
- LÜPERTZ, Marcus (1941): 32.
- LYOTARD, Jean-Francois (1924-1998): 185, 198-202, 205, 311, 314, 321-323, 331.
- MACKE, August (1887-1914): 69.
- MAGRITTE, René (1898-1967): 194.
- MALEVICH, Kasimir (1878-1935): 188.
- MALLARMÉ, Stéphane (1842-1898): 202.
- MANN, Thomas (1875-1955): 78-79, 89, 123.
- MARCUSE, Herbert (1898-1979): 26, 112-115, 139, 144, 164.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1876-1944): 74.
- MARX, Karl (1818-1883): 110, 114, 238.
- MATISSE, Henri (1869-1954): 86.
- MAURI, Giuliano (1938): 37-38.
- MENDIETA, Ana (1948-1985): 41.
- MILTON, John (1608-1674): 160-161.
- MONET, Claude (1840-1926): 91-92.
- MUNCH, Edvard (1863-1944): 74.
- MUSIL, Robert (1880-1942): 84.
- NEWMAN, Barnet (1905-1970): 188.
- NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 33, 89, 97, 123-131, 133, 136-137, 139, 144, 163-164, 173-174, 185, 194-195, 202, 344, 351, 354.
- NITTVE, Lars (1953): 187.
- NOLDE, Emil (1867-1956): 68.
- NOVALIS (1772-1801): 33, 97, 229, 293, 351.
- OPPENHEIM, Dennis (1938): 40.
- ORTEGA Y GASSET, José (1883-1995): 26, 29-30, 152.
- PÁEZ DE LA CADENA, Francisco (: 158, 306.
- PALLADINO, Mimmo (1948): 34, 315.
- PANOFSKY, Erwin (1892-1968): 93-94.

- PAZ, Octavio (1914-1998): 183.
- PECHSTEIN, Max (1881-1951): 68.
- PENCK, A. R. (1939): 32.
- PESSOA, Fernando (1888-1935): 360.
- PICASSO, Pablo (1881-1973): 85-86.
- PICÓ, Joseph: 75, 84, 105, 182-183, 193, 197-199, 203, 319.
- PÍNDARO (522 a.C.-443 a.C.): 155-157.
- PINOT-GALLIZIO, Giuseppe (1902-1964): 213, 214.
- PIRANDELLO, Luigi (1867-1936): 74, 77-78.
- PLATÓN (c. 427 a.C.-c. 347 a.C.): 93, 125-126, 131, 144, 146.
- PLINIO (23-79): 155.
- PLUTARCO (46-120): 155.
- PROUST, Marcel (1871-1922): 79-80, 345, 354.
- PSEUDO LONGINO: 323.*
- RESTANY, Pierre (1930): 35.
- RONA, Elizabeth: 240.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier(1939): 73.
- SÁDABA, Javier (1940): 119-120.
- SALLE, David (1952): 193, 194, 312-314, 339, 357.
- SARTRE, Jean Paul (1905-1980): 199.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1857-1913): 356.
- SAVINIO, Alberto (1891-1952): 92, 96.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775-1854): 229, 293.
- SCHILLER, Friedrich (1759-1805): 97, 110, 229.
- SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951): 111.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1788-1860): 89, 123, 131-138, 139, 173, 212, 302, 351.
- SEGALL, Lasar (1891-1957): 69.
- SELMA, José Vicente: 90.
- SÉNECA (c. 54 a.C.- c. 39 d.C.): 146.
- SIMMEL, Georg (1858-1918): 26.
- SIRONI, Mario (1885-1961): 93.
- SMITHSON, Robert (1938-1973): 40.
- SÓCRATES (470 a.C.-399 a.C.): 124-125.
- STANGOS, Nikos (1936-2004): 71.
- STEINER, Rudolf (1861-1925): 260, 266, 275.
- STRUTH, Thomas (1954): 48-49, 306.
- SUGIMOTO, Hiroshi (1948): 50.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1886-1980): 234.
- TORQUEMADA, Antonio (†1569): 160-162.
- TOURNIER, Michel (1924): 353, 362.
- TZARA, Tristan (1896-1963): 75.
- UDO, Nils (1937): 39-40.
- VAN DER ROHE, Mies (1886-1969): 180.
- VATTIMO, Gianni (1936): 185.
- VERTOV, Dziga (1895-1954): 164.
- VILKS, Lars (1946): 36-37.
- VIRGILIO (70 a.C.-19 a.C.): 167.
- VLAMINCK, Maurice (1876-1958): 71.
- WELLMER, Albrecht (1934): 200.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1889-1951): 118-123, 127, 139, 165, 173, 176, 212, 245.
- WODICZKO, Krzysztof (1943): 243, 244-247, 340.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Lars Vilks, *Textus, I Arbejde siden, Tickon*, Langeland, Dinamarca, instalación, 1993, p. 36.
2. Bruni/Babarit, *La tonnelle*, Lovhytten, Spodsbjerg, Langeland, Dinamarca, instalación, 1996, p. 38.
3. Bruni/Babarit, *La nasse: Pièger une île pour se retrouver ensemble*Arte Sella, Italia, instalación, 1992, p. 38.
4. Patrick Dougherty, *Little big man*, 1994, Krakamarken, Dinamarca, instalación, 1994, p. 39.
5. Nils Udo, *Le Nid*, Lunebourg, instalación, 1978, p. 40.
6. ——— *Nid de Lavande*, Crestet, Vaison, La Romaine, instalación, 1988, p. 40.
- 7 – 8. Ana Mendieta, *S/T*, Iowa, intervención, 1978, p. 41.
9. Andy Goldsworthy, *Eleven arches made between tides followed the sea out working quickly waited for its return, sun, wind, clouds, rain*, Carrick Bay, Dumfriesshire, instalación, 1995, p. 43.
10. ——— *Stick dome hole made next to a turning pool a meeting between river and sea sticks lifted up by the tide carried upstream turning*, instalación, 1999, p. 44.
11. ——— *Mashiko clay-covered river stones*, Tochigi prefectural Museum of Fine Arts, Japón, instalación, 1993, p. 46.
12. Olafur Eliasson, *The mediated motion (bridge)*, instalación, 2002, p. 47.
13. Thomas Struth, *Paradise 24*, S. Francisco Javier, Brasil, instalación, 2001, p. 48.
14. Wolfgang Laib, *Dans un champ de Dents-de-Lion/Pollen from Hazelnut*, instalación, 1992, p. 51.
15. George Grosz, *Metrópolis*, pintura, p. 70.
16. Arnold Böcklin, *Paisaje en ruina*, pintura, p. 87.

17. Giorgio de Chirico, *La nostalgia del infinito*, pintura, p. 89.
18. ——— *La nostalgia del poeta*, pintura, p. 89.
19. ——— *Misterio y melancolía de una calle*, pintura, p. 93.
20. Mario Sironi, *La melancolía*, pintura, p. 93.
21. Paul Delvaux, *El viaducto*, pintura, p. 95.
22. Alberto Savinio, *Descubrimiento de un mundo nuevo*, pintura, p. 96.
23. Giorgio de Chirico, *Autorretrato*, pintura, p. 99.
24. Otto Dix, *Autorretrato*, pintura, p. 99.
25. Michael Graves, *Humana Building*, Luisville, Kentucky, p. 181.
26. Sherry Levine, *Fountain (after Marcel Duchamp: 1)*, escultura, p. 188.
27. ——— *After Walker Evans*, fotografía, p. 188.
28. Juan Muñoz, *La tierra devastada*, instalación, 1989, p. 190.
29. David Salle, *S/T*, pintura, p. 193.
30. Asger Jorn y Pinot-Gallizio en el *Laboratorio de experiencias imaginarias*, fotografía, 1956, p. 213.
31. Joseph Beuys en una de sus conferencias en Estados Unidos, fotografía, p. 216.
32. Retrato de Joseph Beuys, fotografía, p. 218.
33. Joseph Beuys, *Bomba de miel*, escultura, 1977, p. 223.
34. Joseph Beuys, vista de la plaza con los siete mil bloques de basalto antes de empezar la plantación, fotografía, 1982, p. 230.
35. Joseph Beuys plantando el primer roble en Kassel, fotografía, 1982, p. 232.
36. Krzysztof Wodiczko, *Projections*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, proyección fotográfica, 2000, p. 245.
37. ——— *Homeless project*, escultura, 1988-89, p. 246.
38. Jenny Holzer, de la serie *Inflammatory Essays*, instalación en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1988, p. 248.
39. Grand Fury, *Kissing doesn't kill*, fotografía, 1991, p. 249.
40. Guerrilla Girls, catálogo editado por el grupo, 1999, p. 251.
41. Vista panorámica de Bolognano, fotografía, 1982, p. 258.
42. Joseph Beuys, material utilizado en la *Operazione Grasello*, fotografía, 1979, p. 262.
43. Joseph Beuys iniciando la plantación *Coconut y coco de mer*, 1980, fotografía, p. 265.
44. Joseph Beuys, stand de la F.I.A.C, fotografía, 1983, p. 268.

45. Joseph Beuys, pizarras para la *Operazione Difesa della Natura*, fotografía, 1984, p. 269.
46. Joseph Beuys llenando de aceite los contenedores para *Olivestone*, fotografía, 1984, p. 272.
47. Joseph Beuys, iniciando el proyecto inconcluso *Svecchiatoio*, fotografía, 1986, p. 274.
48. Joseph Beuys, proyecto para la *Operazione Elicottero*, dibujo, 1986, p. 275.
49. Joseph Beuys, preparación del proyecto *Liebre de la paz con accesorios*, fotografía, 1983, p. 279.
50. Reacciones de protesta del público ante *Liebre de la paz con accesorios*, fotografía, 1983, p. 280.
51. Retrato de Joseph Beuys en los terrenos de la *Piantagione Paradiso*, fotografía, 1984, p. 295.
52. Joseph Beuys, *Cairn*, escultura, 1973, p. 298.
53. Walter de Maria, *The lightning field*, desierto de Nevada, Nuevo Méjico, instalación, 1977, p. 303.
54. David Salle, *Sextant in Dogtown*, pintura, 1987, p. 313.
55. Mimmo Palladino, *S/T*, pintura, p. 315.
56. Francesco Clemente, *Red (from/da Desert Song)*, pintura, p. 318.
57. Anselm Kiefer, *La femme de Loth*, pintura, p. 321.
58. Vista parcial de la exposición *Post-Human*. En primer término obra de George Lappas, al fondo, *Untitled (Lilac Woman)* de Pia Stadtb Umer, fotografía, 1992, p. 341.
59. Jana Sterback, *Vanitas, Flesh Dress for an Albino Anore*, escultura, 1982, p. 342.
60. Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, fotografía, 1991, p. 343.
61. Javier Garcerá, *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*, 140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997, p. 367.
62. ——— *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*, 140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997, p. 369.
63. ——— *S/T*, de la serie *Secretos de mi retina*, 140 x 200 cm., técnica mixta sobre tela, 1997, p. 371.
- 64, 65, 66. ——— *S/T*, de la serie *De la sombra alumbrada*, 100 x 250 cm., 100 x 280 cm., técnica mixta sobre tela, 1997, p. 373.
67. ——— *S/T*, de la serie *De la sombra alumbrada*, 100 x 280 cm., técnica mixta sobre tela, 1998, p. 375.
68. ——— *S/T*, de la serie *Del espacio heredado*, 200 x 200 cm., técnica mixta, 2002, p. 377.

69. ——— *S/T*, de la serie *Del espacio heredado*, 200 x 200 cm., técnica mixta, 2002, p. 379.
70. ——— *S/T*, de la serie *Te hablo de lo cotidiano*, 200 x 200 cm., acrílico sobre tela, 2003, p. 381.
71. ——— *S/T*, de la serie *Te hablo de lo cotidiano*, 200 x 200 cm., acrílico sobre tela, 2003, p. 383.
72. ——— *S/T*, de la serie *El rey de la casa*, 180 x 180 cm., acrílico sobre tela, 2004.