

Autonomía crítica del artista

Samuel Montealegre

a Marisa Volpi Orlandini

Dando por sentado que autonomía crítica del artista no quiere decir utilización social del objeto de arte y posible colaboración de los artistas en la creación y administración de instituciones organizadas con tal fin, voy a afrontar un tema en el cual se halla implícita una posición polémica hacia la crítica, una separación entre artista y crítico que se podría considerar saludable por diferentes motivos. Comienzo entonces con observaciones sobre la relación artista-crítico que nos llevarán a considerarla en otros términos, ya que algunos de nosotros permanecemos ajenos a dicho conflicto, y a volver, al mismo tiempo, la atención hacia cosas más fundamentales. Me parece que esa ruptura es una astucia de ciertos artistas que han vivido como saprofitas en simbiosis con la crítica y que hubieran querido, sin embargo, seguir siendo objeto de los consentimientos de una sociedad alienada que ahora analizaré.

En el mundo hay que distinguir dos sociedades: una artificial y una real. Por sociedad artificial no entiendo la que ha sido creada por los impulsos vitales del hombre, animados por estímulos sociales, y gracias a lo cual se mantiene un movimiento continuo, sino aquella que, al interrumpirse este flujo de intercambio, instrumentaliza las necesidades subconscientes del individuo para planificar una dimensión social que condiciona, también a través de muchas luchas que a ella se oponen en apariencia.

El arte tiene nexos muy estrechos con la sociedad y, captando los polos, se modela en ella o la contradice. Pero la adaptación puede ocurrir sólo cuando se vive en una sociedad armónica donde el flujo de intercambio entre cultura, sociedad e individuo no se interrumpe, como no ha sucedido en muchas épocas y como tal vez en momentos negativos no ocurre en algún lugar. En la sociedad del artificio existe, en cambio, una funcionalidad unidireccional que converge en superestructuras presentadas *a priori* y aceptadas de manera pasiva, lo que no es ciertamente armónico.

Encontramos que en esa sociedad la relación entre artista y crítico es de un vasallaje aplastante, como las demás relaciones; el crítico, para obtenerlo, emplea todos los medios de persuasión y sugestión que le proporciona el artificio; al proceder él mismo de tales superestructuras, se levanta como baluarte de ellas, contribuyendo a la castración de la creatividad y asimismo de lo artístico: al interrumpirse el flujo de intercambio entre individuo y sociedad desaparece la conciencia crítica, elemento inherente a la persona creativa.

Aquellos a los cuales me he referido hasta ahora no son, por consiguiente, artistas ni críticos, si bien, desafortunadamente, constituyen ejemplos que por lo general se toman en consideración cuando se piensa en la relación artista-crítico.

La sociedad real es, al opuesto, aquella en la cual existe la voluntad de tender hacia la verdad, aunque ésta sea inalcanzable, porque su esencia consiste en tal tensión, que antes he llamado conciencia crítica. Se deduce entonces que en el interior de las superestructuras de la sociedad artificial vive otra sociedad muy reducida de gran tesón moral.

La sociedad no puede prescindir de los elementos de tensión que mantienen su dinámica: la historia, por ejemplo, reelabora los valores de la tradición y ésta acepta o rechaza los modelos históricos. Es necesario, pues, definir lo que son modelo y valor, dado que entre ellos existe una relación diferenciada que debe aclararse para entender parte de lo que se proponen algunas experiencias artísticas. La historia presenta modelos tratando de acelerar el tiempo; la tradición le opone los valores, moderando su ímpetu. Si no existiera este conflicto armónico, a veces incluso dramático, y se pretendiera hacer exclusivamente historia, ésta en realidad no sería más que crónica porque el modelo propuesto se vuelve historia sólo cuando será valor y esto sucede, por extraña paradoja, en el momento en el cual pierde su identidad de modelo. Si, por el contrario, la tradición se cierra con hermetismo en sus valores, que se convierten en estereotipos, ella ya no es tradición. Las sociedades alienadas ofrecen un amplio muestrario de ficciones de historia y de tradición.

Las propuestas artísticas de avanzada aspiran a presentarse como modelos, pero para convertirse en historia tienen que ser asimiladas por la tradición; muchas, con el pasar del tiempo, llegarán a diluirse en cultura antropológica, cultura escondida, inconsciente colectivo. En el complejo mecanismo historia-tradición, el arte es modelo de valor, y hasta cuando se presenta como modelo innovador y que rechaza los esquemas anteriores, lleva íntimamente la esencia de la propia tradición. Para que en la adversidad las propuestas artísticas puedan convertirse en modelos, tendrán que entrar en conflicto verdadero, y no ficticio, con la sociedad del artificio y oponerse a la sociedad real, evitando que ésta se esquematice en el combate con la sociedad artificial y pierda su impulso interior, fosilizándose.

Para captar el alcance crítico implícito en el trabajo artístico es necesario considerar el problema en su conjunto, esto es en lo concerniente no sólo al rol permanente del arte, sino también al papel histórico-cultural que cumple, pues son indivisibles. Separando los términos y explorando únicamente el ámbito histórico o social el trabajo se simplificaría, mas se caería en esos historicismos o sociologismos de los que tanto se ha abusado; si, por otra parte, se toman en cuenta solamente funciones permanentes del arte, estableciendo categorías fijas, se facilita el trabajo, pero se vuelve una cuestión impenetrable, con una lógica interior que no halla correspondencia en datos objetivos.

Es necesario ante todo distinguir lo creativo de lo artístico, porque se ha hipotizado que el arte desaparecerá, ya que en la sociedad perfecta (ideal jamás alcanzable) cualquiera será artista. Si en una sociedad libre y justa todos deberían tener la posibilidad de ser creativos, eso no quiere decir que serán artistas; mientras que no puede existir un artista que carezca de creatividad sino en la sociedad del artificio. En verdad, no existe ninguna actividad en la cual el hombre encuentre su identidad, que desarrollada de manera creativa. Las actividades no creativas florecen como producto de una cierta sociedad en la que los individuos cumplen funciones mecánicas para un sistema que les es ajeno. De hecho, el hombre ha olvidado que una cosa es idéntica sólo a sí misma y por ello se inclina a buscar

su identidad en objetos que, una vez poseídos, no lo satisfacen, procurándole en cambio frustración.

La creatividad consiste en la disponibilidad para intuir e intentar encontrar, en cada instante, la íntima y mutable estructura de la cosa; viceversa, el arte es la facultad de la imaginación de asociar libremente datos reales en estructuras cambiantes y variadas creadas por él mismo. El artista, al no tener que probar tesis como el científico, o elaborar conceptos sirviéndose de la lógica como el filósofo, puede prever las mutaciones de la cosa ya que ésta, en su perenne devenir, quizás coincidirá por un instante con las libres asociaciones propuestas y establecidas por el arte; la verdad es que el arte podría obligar a la cosa a adaptarse a él. El arte, hay que recordarlo, no es el resultado de la exclusiva voluntad de la razón; aun en el caso de experiencias muy controladas, donde lo casual, lo irracional, ha sido reducido al mínimo, éste no deja de existir y posee, muchas veces, una fuerza inversamente proporcional a ese mínimo: entre más reducido, mucho más determinante.

Ahora bien, si resulta imposible separar el rol permanente del arte, o sea, su capacidad de asociar aquello que en apariencia no es asociable, de lo histórico-social, quiere decir que ese rol llega a ser explícito en el momento en que se hace objetivo: en el modo peculiar de asociar los datos tomados del exterior transformándolos en una realidad propia, el arte cumple su eterna función ofreciéndonos la visión del mundo que tiene el artista y, contemporáneamente, la de su época que, desde luego, éste ha contribuido a plasmar.

No es aceptable reducir el arte a lo bello, a lo sublime, o a definiciones como *posibilidad de fijar el instante fugaz o refinado deleite para los sentidos o expresión de lo más íntimo del ser humano o nivel supremo de libertad*, en cuanto una sola de tales definiciones no expresa toda su complejidad y alcance; ellas pueden ser el motor inicial o el resultado final de libres asociaciones realizadas por el artista, mas el arte no es siempre lo bello, ni lo agradable, ni expresa sólo lo íntimo del ser humano: el arte incluye todo lo dicho. Lo bello, lo agradable... no son cualidades de competencia exclusiva del arte; otras manifestaciones llegan también a esos resultados.

Paralelo entre el trabajo artístico y las otras disciplinas

Cada actividad contiene de todo en distinto porcentaje según lo que le es específico, y por consiguiente cada trabajo desarrolla más ciertas facultades y ciertos órganos según sus necesidades, así como tiende hacia una dirección privativa que lo caracterizará como tal. El arte tenderá hacia lo artístico, la ciencia hacia lo científico, etc.; todavía esa dirección no tiene que prevalecer en absoluto respecto al todo pues perdería el contacto con lo real, y asimismo lo que le es específico si, por el contrario, se diluyera en fuerzas opuestas.

Comúnmente se consideran facultades exclusivas del arte la imaginación, la fantasía, la introspección, la reflexión; si los hombres fueran creativos, ellas estarían incluidas, aunque en medida diferente, en las otras disciplinas. En las situaciones de crisis de creatividad en la sociedad, estas facultades parecen ser propiedad exclusiva del arte por dos motivos: a) porque no están difundidas en el ambiente social, b) porque al tener el arte que de todos modos desarrollarlas por su naturaleza intrínseca, las acentúa entonces más como mecanismo necesario de defensa: al no encontrar en lo exterior el terreno adecuado para tomar y depositar, lo halla con sus propios medios, en sí mismo.

Veamos ahora, en los instrumentos que sirven al hombre para aclarar lo que ha intuído, la diferencia entre un proceso creativo y uno artístico.

Lenguaje no es sólo expresión y comunicación, sino también vehículo para conocer, síntesis de la verificación objetiva de la idea que va purificándose en el proceso de materialización: el lenguaje, mediado y controlado por la reflexión, se va transformando hasta encontrar la forma objetiva que encierra la síntesis de aquel proceso de lucha entre él y la idea. Entonces el lenguaje es conocimiento, expresión y comunicación, manifestándose cada uno de ellos con distinta intensidad según las necesidades de las épocas. En el arte del último tercio del siglo XX, por ejemplo, se hizo más hincapié en el carácter cognoscitivo que en el expresivo y se acentuó menos el comunicativo (¿comunicar a quién? ¿a qué nivel?), pero no quiere decir que por esto tenga mayor fuerza de penetración: la agotó en la simple lucha por sobrevivir.

Para que el lenguaje se vuelva arte, la energía que se utiliza en el proceso creativo debe desembocar en el "objeto" con alto valor estético, que constituye el dato perceptible de inmediato que lo caracteriza. Estético es algo distinto de estetismo. Este se produce cuando el proceso tiende de manera exclusiva a alcanzar un modelo formal exterior; mientras que lo estético, como condición de vida, llega a un delicadísimo y frágil equilibrio entre sensibilidad y razón en el cual el arte confirma su permanente conciencia hipercrítica.

Artista es, *in primis*, quien posee los medios adecuados para conocer, expresarse y comunicar artísticamente; algo semejante sucede con los que se dedican a cualquier otra disciplina. Sin embargo, personas que poseen en el mismo campo instrumentos y sistemas de utilización iguales, métodos análogos y fuerza de comunicación equivalente, llegan a resultados de nivel distinto, pues hay una aportación determinada por la densidad de vida que el individuo transfiere al objeto resultante; ello depende de factores múltiples: biológicos, psicológicos, socio-culturales y ambientales. Existen, incluso a un nivel de paridad, notables diferencias que dependen de la sensibilidad personal de cada individuo, el cual pone de relieve el aspecto que le es más congenial.

En cada trabajo se debería realizar una acción crítica simultánea triple: hacia el objeto, hacia el sujeto, hacia sus instrumentos específicos, esto es hacia sí mismo. Si la acción se divide caemos en formalismos, en psicologismos o en semanticismos. Cuando lo anterior sucede con el arte, se vuelve descripción de lo real o autodescripción (verbigracia, la academia de lo moderno) o vericuetos psicoanalítico, perdiendo su capacidad crítico-creativa. El sentido crítico es, por consiguiente, la vigilancia permanente que el individuo ejerce sobre sí, sobre el mundo y sobre los instrumentos que le permiten verificar, mediando con equidad la relación entre su Yo y lo exterior.

Para que subsista el sentido crítico, tiene que existir la reflexión, es decir aquel tiempo variable de individuo a individuo, de cultura a cultura, de época a época, en el cual el hombre ejercita su facultad de juicio *a priori* y *a posteriori*. Desde la época de la industrialización, ese espacio-tiempo se ha ido reduciendo cada vez más rápidamente hasta tocar el límite insuperable de separación entre las cosas. Al perder la reflexión, el hombre ha extraviado la conciencia que se adquiere sólo con ella. Se dice que el arte posee la conciencia crítica y esto se refiere a la suposición de que el artista puede extender con más libertad el tiempo de reflexión, según sus exigencias personales y expresando también las del inconsciente colectivo.

El artista por lo tanto goza de posibilidades expresivas únicas; pero en la cultura el arte es una parte, como cada una de las demás actividades humanas; entre ellas existen simplemente diferenciaciones, diversificaciones de funciones y de uso de instrumentos, con aportaciones culturales en varios porcentajes. Si se compara el arte con la crítica, sería

lícito objetar que al proporcionar el arte la materia prima para las reflexiones de la crítica, éste se encontraría en un plano más alto con relación a ella; con esa lógica, cualquier objeto que sirvió a un artista para su trabajo tendría un nivel superior respecto a la obra realizada con tal objeto, lo que es equivocado. La crítica de arte podría ser el resultado de una especie de delegación tácita de la voluntad general para entender cuando la sociedad no se siente apta, y desde esta perspectiva sería deseable que el rol de la crítica fuera a corto plazo; sino que en lo individual la crítica expresa la voluntad de captar y contribuir a modificar, con sus propios medios, aquella realidad inestable que el arte transforma continuamente de modo determinante; entonces un crítico, si es creativo, alcanza altos niveles de conciencia.

Se concluye retomando el concepto de historia, porque entre más ésta desaparece, abunda más cierta historiografía que tiende a sustituirla. Se llega hasta ver la historia como progreso, demostrándolo con el adelanto de la civilización técnico-científica, sin comparar la historia sectorial de la civilización con esa otra historia sectorial de la cultura, que no siempre coinciden: el progreso técnico-científico no comporta necesariamente el adelanto del hombre privado y social. De la evaluación de esas historias, y de su confrontación, podemos expresar un juicio sobre el valor crítico implícito en las actividades humanas, para verificar si esas actividades han alcanzado un alto nivel de conciencia, que no debe reducirse a éticas parciales de protección de una u otra categoría, de una u otra ideología.

