

OTRO TIPO DE PREGUNTAS EN EL ARTE

Juan Martín Prada

El juego de las múltiples *perspectivas*, tan propio de las estéticas de principios del siglo XX, fue el resultado, inevitable, de la utilización de la hipótesis como eje central del pensamiento creativo. Sobre ella se erigieron los posicionamientos epistemológicos que definirán la *doctrina* de las vanguardias. Éstas, sin embargo, anegadas por la incertidumbre, la duda y la provisionalidad, no pudieron evitar perderse en el descubrimiento infinito de lo *posible*. En su empeño todo vacío en el conocimiento se rellenó con hipótesis, haciendo de ellas el falso y único límite de lo «real».

Aprendimos con Thomas Mann, André Gide, pero sobre todo con Marcel Proust, a participar en la dolorosa tarea de la *construcción* de lo meramente posible. Hipótesis y contrahipótesis se alternaban en esa tarea descentrada del sujeto para que éste pudiera ser, en un concepto distinto del espacio y el tiempo, centro simultáneo de perspectivas varias. Como si el conocimiento sólo fuese posible a través de una disposición espacial u orientación determinada, que en una constante insatisfacción tuviese que ser modificada de forma continua. Con ello, al menos, se conseguía materializar un desesperado anhelo: el arte coincidía con el mundo en su *fractura*.

No obstante, la inevitable pérdida de credibilidad de muchos de los presupuestos estéticos modernos no podía tener otra salida que el paulatino abandono del pensamiento hipotético y de todas sus implicaciones epistemológicas. La anticipación, característica del discurso de las vanguardias, que no era infrecuente que se anunciara profético, fue dando paso a los nuevos aires de la precipitación. Las posiciones estéticas más ambiciosas no podrán evitar que la hipótesis moderna, disuelta ya frente a un viaje que se anunciaba de la sospecha y de la crítica, acabase siendo contradicha por la crisis llamada de *lo posible*.

En efecto, fue el declive del pensamiento hipotético que caracterizó en gran medida la estéticas de las vanguardias —tan comprometidas con responder mediante hipótesis a cuestiones como: «¿qué pasaría si...?» «¿cuáles son los límites de...?» «¿se puede concebir algo más allá de...» etc.— la que condujo

a un denotado «imposibilismo», cuyos ejemplos de mayor interés serían las prácticas de retractación ensayadas por Samuel Beckett o Thomas Bernhard. No sin razón, una de las más importantes derivaciones del posmodernismo literario sería, para Elrud Ibsch, la basada en la recuperación de la palinodia, del carácter refutativo del discurso lingüístico.

Así, las nuevas poéticas, en sus manifestaciones más radicales, exhibirán las técnicas y artificios de la duda. La retractación ostentosa y visible y la ceremonia de la corrección serán el hogar de las nuevas *carencias*. Pero, sobre todo, un enfoque ontológico del ser humano y del mundo sustituirá aquella concepción epistemológica del todo, inservible ante un renacer del ser en cuanto que se da, en cuanto que *acontece* como lenguaje.

Acertadamente comentaba Brian McHale que sólo era necesario empujar las cuestiones epistemológicas para verlas convertidas en cuestiones ontológicas. Si es cierto que las vanguardias y neovanguardias llevaron las posibilidades del arte hasta el borde, hasta el final del terreno disponible para ellas, este empujón suponía su caída en el vacío. Una dimensión agobiante, ya ensayada por Beckett, en donde todo acaba negándose, desdiciéndose de haber sido afirmado, de ocupar un espacio, de ser posible o incluso real. La retractación, concretada como recurso en una corrección veleidosa y múltiple que ahora se muestra y tematiza, se hará especialmente patente en Bernhard, sobre todo en boca de su wittgensteiniano personaje Roithamer, y antes, qué duda cabe, en *El innombrable* de Samuel Beckett: «Esta mujer nunca me ha hablado, que yo sepa. Si he dicho lo contrario estaba en un error. Si digo lo contrario otra vez, volveré a estar equivocado otra vez. A menos que esté equivocado ahora».

Desde entonces, las más serias intenciones de arte van a apoderarse de ese vacío. Un vacío que ya no será el de la blanca hoja mallarmeana —espacio donde todo proyecto surgido de la hipótesis dejaba pasar el tiempo de su realización— sino esa página confusa, tachada por una reescritura que en su vano intento por afirmarse no deja más definición que la de la duda y la provisionalidad.

Si es cierto que toda invención es una respuesta, este nuevo *imposibilismo*, propondría, ya a mediados de la década de los ochenta del pasado siglo, no ya la contestación a preguntas relacionadas con el grado de fiabilidad del

conocimiento, o con la identificación del objeto o los sujetos del conocimiento, como las que caracterizaron a muchas de las prácticas artísticas de la modernidad, sobre todo en el ámbito literario («¿qué hay que saber ahí?, ¿quién lo sabe?, ¿cómo lo sabemos y con qué grado de certeza?») sino preguntas relacionadas, como propone McHale, con una perspectiva eminentemente ontológica, y que aún caracterizaría la más coherente producción artística en nuestros días: «qué es un mundo?, ¿qué clases de mundo existen, cómo están constituidos y cómo los diferenciamos? ..., ¿cuál es el modo existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta?, etc.».

Hubo un tiempo en el que la principal tarea de la estética filosófica era el encontrar, ante una obra de arte, una respuesta al interrogante «¿qué es lo que podemos conocer aquí?». Una posición en la cual trataba de consolidarse el reconocimiento, ya presente en la estética de Hegel, de que la tarea de la estética es la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la «verdad». Pero para un amplio sector de la práctica artística más reciente puede que ya no haya en nuestro tiempo lugar para esas preguntas, ni para nociones como las de «verdad» o «universal» en relación a los productos de la expresión. Nada de eso parece ser proporcionado ya por ellos; nada de eso parece ser accesible *en* ellos. Ciertamente, el final del siglo XX prefirió otra orientación de las preguntas. Con ella, conceptos como los de «diferencia», «identidad», «exclusión», «multiculturalidad» y luego otros como «interactividad» o «interrelación», asumirán el protagonismo de las reflexiones sobre el arte en las últimas tres décadas.

Por otra parte, no podemos dejar de recordar que la potente crítica vanguardista a las formas y pautas sociales establecidas estuvo protagonizada por un intento de descomposición del mundo a través de una descomposición de los lenguajes que lo articulan. Éste, sin embargo —resulta obvio— fue y sigue siendo un proyecto insatisfecho. Orientados hacia un horizonte teleológico ambiciosamente cargado de deseos reformadores de lo social, los gestos de la vanguardia más ilusionada buscaron explorar la posibilidad de otros mundos alternativos. El espectro de esos intentos iría del radical racionalismo neoplasticista al *sinsentido* dadaísta, conformando ambos, sin embargo, los dos extremos de lo mismo, del espectro de *lo posible*. Beckett, sin

embargo, nos indujo a romper con esa dimensión, hacia un radical imposibilismo en el que nada hay que esperar más que la espera misma. Fin de los sueños y de las utopías.

Frente a la hipótesis —el viaje por lo posible al que nos invitaba la imaginación vanguardista— y contrariamente a la conformación de nuevos mundos —aunque fuese a costa del intento de fracturar en mil pedazos éste que habitamos— el arte optará por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de reflexionar, tematizándolos una y otra vez.

No será más tarea del arte, pues, la exploración de otros mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes —quizá ambas cosas sean más o menos lo mismo— sino tematizar el cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de *hablar* con lo que ya se ha *dicho*, pensando acerca de las formas en las que se podrían flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir —aunque sea en la fulguración de una mirada— en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos. Un intento probablemente no separable o distinguible de un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo.

J.M.P.

[Fragmento del libro *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual* (Sendemà, 2012)].