

Adorno, Th. W., “Sin imagen direc- triz. En vez de un prólogo.” en “Críti- ca de la cultura y sociedad I”

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

“En tiempos recientes me ha tocado tener que responder a una nueva formación reactiva frente al arte contemporáneo: la expectativa de que haya “criterios” estéticos, curatoriales, y artísticos que anteceden a la producción de las obras y su debate crítico. La intensidad de esa demanda revela la incomodidad de la cultura con el carácter problemático del arte contemporáneo. El texto de Adorno que sugiero hacer disponible es todavía hoy un análisis útil sobre este territorio de demandas que son, en el fondo, desautorizaciones. Espero que les sea tan útil como a mi.”

Cuauhtémoc Medina



daros-latinoamerica

Mario Scarpetta

‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

Cuauhtémoc Medina

(México DF.) Doctor en Historia y Teoría de Arte (PhD) por la Universidad de Essex, Gran Bretaña, y licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de México. Es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México y Curador Asociado de Arte Latinoamericano en las Colecciones en la galería Tate Modern de Londres. Entre sus curadurías se destacan: la exhibición Diez cuadras alrededor del estudio de Francis Alÿs en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, las muestras Ciudad Espiral/Spiral City, de la artista Melanie Smith, y La era de la discrepancia: Arte y cultura en México al final del siglo XX, en colaboración con Olivier Debrouse y Alvaro Vázquez.

Entre sus publicaciones recientes pueden mencionarse:

Francis Alÿs (Phaidon, 2007), Melanie Smith: Ciudad Espiral y otros placeres artificiales (México, A&R, 2006), “En torno al basurero de la historia. Algunas excursiones hacia el 68 en arte contemporáneo.”, en: Alvaro Vázquez, comp. Memorial del 68, México, UNAM-Turner, 2007 y “The ‘Kurturbolscheviken’ I y II Res. Anthropology and Aesthetics. Vol. 48, 49-50 Autumn 2005, Spring-Autumn 2006), “Una ética obtenida por su suspensión”* en Situaciones Artísticas Latinoamericanas, TEOR/ética (1era ed. San José, 2005) Tiene a su cargo la columna quincenal “Ojo Breve” del periódico Reforma en la ciudad de México.

*encuentre este texto y otras publicaciones con participaciones de Cuauhtémoc Medina en el centro de documentación de *lugar a dudas*

Bibliografía

Adorno, Th. W., “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo.” en “Crítica de la cultura y sociedad I” Madrid, Akal. 2008 p. 255-263.

Sin imagen directriz

En vez de un prólogo

Cuando la emisora de radio RIAS me invitó a hablar sobre las normas y las imágenes directrices en la estética de la actualidad, me declaré incapaz de adoptar un concepto como el de imagen directriz y emplearlo positivamente. Me parece imposible formular hoy una estética invariante, de normas generales. Expliqué a los responsables de la emisora que yo sólo podría tratar ese tema si me permitían expresar esta posición; liberalmente, me lo permitieron. Así pues, no soy un pintor de brocha gorda que va a pintar unas imágenes directrices en la pared; tampoco voy a sumarme a la moda ontológica, que sigue estando muy difundida, para decir unos cuantos disparates más o menos solemnes sobre los valores eternos del arte. Sobre las imágenes directrices y las normas sólo puedo hablar, y fragmentariamente, como *problema*. Me encuentro en una situación similar a la que expone un texto célebre en la historia de la filosofía: «Lo que hay que hacer, e inmediatamente, en un momento determinado del tiempo depende por completo, naturalmente, de las circunstancias históricas dadas en las que hay que actuar. Pues bien, esa pregunta se plantea en el país de la niebla, así que el problema es fantasmal, y la única respuesta es la crítica de la pregunta misma».

La expresión «imagen directriz», con su tono ligeramente militar, se popularizó en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial. Pertenece a una crítica conservador-restauradora de la cultura a ambos lados de la frontera con la República Democrática Alemana que se nutre de motivos del primer Romanticismo alemán (el de Novalis y Friedrich Schlegel) y se basa en la reacción negativa al arte contemporáneo: éste le parece desgarrado, dominado por la arbitrarie-

perior del estilo al que pertenecen. La canalización mediante el estilo, las sendas abiertas que se pueden seguir sin grandes esfuerzos, son confundidas con la cosa misma, con la realización de su objetividad específica. El arte grande nunca se ha agotado en la concordancia de la obra con su estilo. El estilo es producido por la obra y se constituye en contacto con ella. Hay razones para suponer que, también en el pasado, las obras más significativas son aquéllas en las que el sujeto y su expresión no se encuentran en esa unidad inquebrantable con el todo que la docilidad estilística sugiere. Sólo en la superficie parecen las grandes obras de arte del pasado cohesionadas e idénticas a su lenguaje. En verdad son campos de fuerza en los que se dirime el conflicto entre la norma y lo que intenta expresarse en ellas. Cuanto más alto es su rango, más enérgicamente disputan este conflicto, a menudo renunciando a ese éxito afirmativo que se suele ensalzar. Si es verdad que las grandes obras de arte del pasado no fueron posibles sin un estilo, también lo es que se opusieron al estilo. El estilo alimentó a las fuerzas productivas, y al mismo tiempo las encadenó. En la música de hoy se manifiesta con decisión la disonancia, que elimina finalmente la consonancia y el propio concepto de disonancia, y se puede mostrar que desde hace muchos siglos los compositores son atraídos por la disonancia, que les ofrece la posibilidad de expresar la subjetividad oprimida, el sufrimiento bajo la falta de libertad, la verdad sobre la maldad dominante. Los instantes supremos fueron aquéllos en que el momento disonante se impuso y empero se disolvió en el equilibrio del todo, historiografía interior de la negatividad e imagen anticipadora de la reconciliación. La pintura actual se despoja de la última semejanza con lo objetual, y los cuadros y las esculturas significativos del pasado sólo fueron forzados por la convención y por las exigencias de los clientes o del mercado a parecerse claramente a las cosas. La fuerza de la obra los impulsó más allá, igual que a los músicos más allá del sonido armonioso: aun a riesgo de repetir cosas bien sabidas, menciono los nombres de dos pintores que pertenecían al ámbito teológico: Grünewald y El Greco. La frase de Valéry de que lo mejor de lo nuevo en el arte corresponde siempre a una necesidad antigua tiene un alcance enorme; no sólo explica los movimientos más arriesgados de lo nuevo (a los que se difama como experimentos) como la respuesta necesaria a preguntas no contestadas, sino que además destruye la apariencia ideológica de seguridad feliz que lo pasado suele adqui-

rir sólo porque el sufrimiento antiguo no se lee inmediatamente ahí como una clave del sufrimiento del mundo actual.

Las normas del pasado no se pueden restaurar porque sus presupuestos han desaparecido; basarse en ellas sería tan arbitrario como ese estado que el conservadurismo cultural suele descalificar por anárquico. Las normas, cuya legitimación está ahora en cuestión, tenían sentido gracias a lo que Hegel llama «sustancialidad»: no estaban frente a la vida y a la consciencia como algo puesto desde fuera, sino que (aun siendo cuestionables) tenían cierta unidad con la vida y el espíritu. Sin esta sustancialidad, si el espíritu no se reencuentra en las normas de acuerdo con las cuales actúa, es inútil buscar normas e imágenes directrices. No es una casualidad que se busque en el pasado. Se sabe que no hay normas sustanciales, que su proclamación requeriría un acto de arbitrariedad y sería problemática. Pero a lo pasado se le atribuye sustancialidad, ignorando que el proceso que la destruyó es irreversible. Como dice Hegel, el espíritu no es capaz de retomar cosmovisiones del pasado por el bien del arte, de apropiárselas sustancialmente. El movimiento crítico del nominalismo, que anuló la supremacía abstracta del concepto sobre lo individual subsumido en él, no se puede borrar de la estética con una sentencia, como tampoco de la metafísica y de la teoría del conocimiento. El deseo de hacer esto, que resulta sospechoso por su actitud y su orden, no garantiza la verdad y objetividad de lo que busca. Hoy, igual que hace ochenta años, vale la idea de Nietzsche de que justificar un contenido a partir de la necesidad de tenerlo es más un argumento contra él que a favor de él.

Innegablemente, esta necesidad ha aumentado; al menos, quienes se consideran positivos intentan sin cesar infundírsela a la gente. La crítica tendría que estudiar esa necesidad, así como la situación en la que surge y a la que se opone en apariencia. Ambas son propiamente lo mismo: una consciencia cosificada. El movimiento histórico ha separado a la razón imperante, como un fin en sí mismo, de su objeto, como mera materia de esa razón. De este modo ha vaciado la idea de objetividad y verdad, que ella misma había formulado. La caída de esta idea se ha convertido en el sufrimiento de la reflexión. La antítesis congelada de sujeto y objeto prosigue en una actitud que se imagina las normas de una manera abstracta, separada y objetualizada, como si fueran esos arenques que están colgados en el techo y que los

hambrientos intentan atrapar. Las normas son contrastadas con la consciencia de una manera exterior, extrañada; la consciencia no las percibe como algo propio, igual que le sucede con el poderoso mundo de cosas del estado actual, a cuyo dictado las personas se someten sin rechistar, como si fueran impotentes. La palabra «valores», que desde Nietzsche se emplea para referirse a normas no sustanciales, separadas de los seres humanos, y que no es una casualidad que proceda de la esfera de lo cósmico por excelencia, de la esfera del intercambio económico, deja más claro que cualquier crítica en qué consiste esta invocación de las imágenes directrices. Si se reclaman ideas directrices, ya no son posibles; si se proclaman desde el deseo desesperado, se convierten en unas fuerzas ciegas y heterónomas que agravan la impotencia y, por tanto, concuerdan con la mentalidad totalitaria. En las normas y en las imágenes directrices que han de orientar imperturbablemente a las personas en una producción espiritual cuyo principio fundamental es la libertad se refleja la debilidad de su yo frente a situaciones sobre las que creen no tener ningún poder, así como la fuerza ciega de lo existente. Quienes contraponen al «caos» de hoy un cosmos de valores están diciendo que ese caos ya se ha convertido en la ley de su actuación y su pensamiento. Ignoran que las normas y los criterios artísticos, si han de ser algo más que marcas identificativas de la mentalidad prescrita, no se pueden hipostasiar como algo acabado y válido más allá del ámbito de la experiencia viva. Para el arte ya no hay otras normas que las que se forman en la lógica de su propio movimiento y que puede cumplir una consciencia que las respeta, produce y cambia. Muy pocos tienen la capacidad y la voluntad de llevar a cabo esto, que se ha vuelto muy difícil como consecuencia de la decadencia de todos los lenguajes expresivos dados. La compacta mayoría, que frente a ellos alardea de imágenes directrices y normas, tiene una situación muy cómoda porque puede propagar la línea de menor resistencia como una línea del *ethos* superior, del arraigo e incluso de la dignidad existencial.

Hoy, unas normas obligatorias serían simplemente unas normas impuestas y no obligarían a nadie, aunque fueran obedecidas. Lo que las complaciera no sería más que complaciente y acabaría en el pastiche o en la copia. Sin embargo, a la mayoría le resulta difícil comprender lo fundamental: que la renuncia total a la norma estática y abstracta no deja a la producción artística en manos de la relatividad. Insistir en

esto es desagradable porque te acerca a quienes, para no volverse impopulares, añaden a la crítica la aseveración de que no lo decían con mala intención, de modo que lo que han expulsado por la puerta principal vuelve a entrar de matute por la puerta trasera. Pero quien desconfíe de esta costumbre no podrá negar que la fuerza que la búsqueda de las imágenes directrices delata consiste en distinguir en la cosa misma, sin falsos miramientos, lo correcto y lo incorrecto, lo verdadero y lo falso. La renuncia a esto, que abandona la seriedad estética y entrega abiertamente el procedimiento a ese capricho que ocultamente provoca también la búsqueda de las imágenes directrices, es tan débil como a la inversa la mentalidad autoritaria en el arte. Pero el conocimiento de la legalidad concreta de las obras de arte, emancipada del precepto general, no puede petrificarse de nuevo como un catálogo de lo permitido y lo prohibido. En cierta ocasión comparé la producción artística y el procedimiento de su conocimiento adecuado con un minero de mala fama y sin luz que no ve por dónde va, pero al que su tacto le indica con precisión la organización de las galerías, la dureza de las resistencias, los lugares resbaladizos y los puntos peligrosos y dirige sus pasos sin entregarlos al azar. Si llegáramos desde aquí a la conclusión de que todo conocimiento de lo correcto y lo falso del arte contemporáneo es indeseable y que hay que obedecer ciegamente a la coherencia de la concepción, nos estaríamos precipitando con esta resignación del pensamiento frente a la oscuridad de la figura estética. Como las características de las cosas aún por realizar que se comunican al sensorio del artista hay que elevarlas a la consciencia autocrítica mediante la reflexión para que el artista produzca algo digno del ser humano, la producción queda conectada con el concepto pese a su inmanencia concreta en el objeto particular. La justificación oculta de esto puede consistir en que hasta en los impulsos más individuales de la obra de arte, inconmensurables para los esquemas aportados desde fuera, sobrevive una legalidad objetiva como la que en tiempos constituyó el lenguaje formal manifiesto y objetivo del arte. La única respuesta posible a la necesidad de normas, si no es sólo debilidad, sino que en tanto que debilidad indica una penuria, sería que la producción se entregara, sin mirar de reojo hacia fuera, a la obligación de su aquí y ahora, con la esperanza de que la coherencia de esta individuación la acredite como objetividad y que lo particular a lo que la obra de arte hace justicia se revele como lo general.

Pese a todas las reservas, esto habría que decirlo con mayor generalidad. Hoy, toda obra de arte debería estar formada por completo, no debería contener ni un punto muerto, ni una forma recibida heterónomamente. El hecho de que una obra busque esto o no respete la pretensión de lo absoluto que plantea con su mera existencia decide sobre su nivel formal. En una situación en la que ya ningún lenguaje estilístico eleva lo mediocre, si es que lo hizo alguna vez, sólo las obras del nivel formal máximo tienen derecho a la vida; lo mediocre, que prefiere no esforzarse, se ha convertido inmediatamente en lo malo. Cómo tiene que proceder la obra de arte para cumplir estos rigurosos criterios no depende de una regla casual, establecida por uno mismo. Aunque el consejo de Hans Sachs a Walther von Stolzing habla con precisión de la decadencia de lo que hoy nos presentan como normas e imágenes directrices, no explica el contenido objetivo del procedimiento subjetivo. La ligazón que se busca inútilmente en la cosmovisión está ante todo en el material con que los artistas tienen que trabajar. Haber comprendido esto es un mérito importantísimo de las corrientes conocidas con los nombres de Objetividad y Funcionalismo. En el material está sedimentada la historia. Sólo quien sea capaz de distinguir en el material lo adecuado históricamente y lo irremediablemente anticuado producirá de una manera que haga justicia al material. Los artistas tienen esto presente cada vez que evitan colores, formas o sonidos que serían posibles en la naturaleza, pero que como consecuencia de asociaciones históricas se oponen al sentido específico de lo que ellos tienen que hacer aquí y ahora. Otra manera de decir esto es que el material no está formado por unos elementos abstractos y atomistas que en sí mismos carecen de intención y de los que las intenciones artísticas pueden adueñarse a capricho, sino que aporta intenciones a la obra. La obra sólo puede acogerlas comprendiéndolas, amoldándose a ellas y modificándolas. No se pinta con colores, no se compone con sonidos, sino con relaciones cromáticas y sonoras. El concepto artístico de material empobrecería y perdería su objetividad si hiciera *tabula rasa* e ignorara las características de aquello en lo que se ejecuta.

La esfera en que se puede decidir sobre lo correcto y lo falso de una manera obligatoria, pero sin recurrir a engañosas imágenes directrices, es la esfera técnica. Este conocimiento, que Valéry formuló incomparablemente en sus escritos estéticos, debería tenerlo presente todo arte moderno que no quiera deslizarse hacia la contingencia

mala. Hay que ascender desde las indicaciones técnicas de la enseñanza artística, que se basan en normas y procedimientos exteriores, pero de acuerdo con los cuales ellas pueden distinguir con precisión, a ese concepto de técnica que, más allá de esas ideas aparentemente seguras, a partir de la complejidad de la cosa, enseña a ésta cómo debe ser y cómo no. Si se replica que la técnica es simplemente un medio y que sólo el contenido es el fin, esto es verdad en parte, como todo lo trivial. Pues en el arte no está presente ningún contenido que no esté mediado en la aparición, y la técnica es el *súmmum* de esa mediación. Al igual que en la ejecución de las legalidades técnicas, hay que juzgar si una obra de arte tiene sentido o no; su sentido sólo se puede captar en los centros de su complejidad, no como algo expresado por ella.

Por supuesto, las preguntas más importantes serían las relativas a la verdad de ese sentido y a la verdad del contenido, así como la pregunta de si el concepto tradicional de la organización con sentido alcanza a lo que hoy exige la obra de arte. La sombra de relatividad que de este modo acaba cayendo sobre el juicio estético no es otra que la sombra de un condicionamiento que está adherido a todo lo hecho por seres humanos. Sin embargo, el atajo de esta pregunta radical, de la filosofía enfática del arte, independiente de las mediaciones de la técnica, sólo conduciría a sabotear desde el razonamiento abstracto las decisiones específicas del procedimiento artístico. La incertidumbre del arte en tanto que producto de la consciencia mortal no se puede emplear abusivamente como un pretexto para negar las diferencias cualitativas cognoscibles claramente y para equiparar el *kitsch* lustroso con la obra grande, de cuya grandeza no se puede eliminar la fragilidad. Si finalmente el hecho de que la cuestión del sentido estético esté abierta permite que hoy surjan obras en las que este sentido es cuestionable, ningún pintor de imágenes directrices tiene derecho a ahuyentarlas a gritos. Lo que ellos consideran protegido está de antemano más perdido que lo que ellos consideran perdido. Sólo en esa zona que el conformismo desprecia por experimental encuentra todavía un refugio la posibilidad de lo verdadero artístico.