

EL ARTE NO ES LO QUE ERA

Esta afirmación, rotunda, puede y debe tomarse al pie de la letra a pesar de que con frecuencia es utilizada por los nostálgicos para invalidar la producción artística del presente.

Sin embargo, conviene reflexionar sobre los sentidos que se incorporan a una frase que según quien la pronuncie puede ser considerada de manera positiva o negativa, y desde ahora mismo se aclara que este texto defenderá la positividad de la afirmación. Pero los que mantienen lo contrario tienen sus argumentos, aunque no sea habitual que los expongan, porque exponerse implica un riesgo, el de abrirse y ser visto, el de quedar sin abrigo, a la intemperie, a merced del mundo alrededor, el de perder la seguridad tan dificultosamente adquirida que le permite a uno mantener la distancia y la autoridad antropocéntrica en la que se ha basado la conciencia occidental. Por lo tanto, habría que suponer que su animadversión hacia la producción artística actual manifiesta una posición íntimamente ligada a la consideración de la obra de arte como un objeto marcadamente singular, una cosa que destaca sobre las demás, un bien de categoría superior que sin gran dificultad podríamos adjetivar como sagrado. Con ello, establecen una separación respecto al resto de los objetos, un más allá similar al que ocupa lo divino respecto a lo humano, lo que ocasiona una sobrevaloración de la obra y de quien la produce. Éste, el artista, pasa a ser considerado una persona especial, algo así como un héroe capaz de trascender los límites de lo cotidiano, manifestándose con ello un complejo de inferioridad del espectador, que acepta sumiso lo que el sistema del arte ha decidido que es arte.

Pero el problema surge cuando el sistema, y esta exposición es parte de él, presenta una obra como la de Juan Carlos Bracho. En principio, no se cumplen ninguna de las condiciones artísticas a las que el espectador está acostumbrado y que el propio sistema le ha inculcado: carece de permanencia, pues la pared será repintada cuando se clausure la exposición y el dibujo desaparecerá para siempre; hay dudas sobre lo que constituye la obra, si el dibujo que se ve en la pared o la acción de pintarlo durante las dos semanas previas a su inauguración; el dibujo no representa nada, no es nada más que el resultado de un conjunto de actos repetidos; el soporte no es lienzo ni papel sino el propio muro de la sala; con la obra, en cambio, conviven fotografías que la extienden pero que, al mismo, tiempo siembran la duda de si tienen valor artístico por sí mismas o constituyen una mera documentación de la obra dibujística.

Para aclarar las dudas habría que volver al título y recordar el sentido positivo de la frase "el arte ya no es lo que era". Hay en ella una clara separación entre un presente, representado por el "es" y el "ya", y un pasado explicitado por el "era", una partición o un corte propio del sistema racional de medida que funciona acotando la realidad para poder hacerse cargo de ella, para comprenderla y manejarla. Pero ya hace un siglo que Einstein proclamó la Teoría de la Relatividad y pronto lo hará desde que Bergson manifestó que esa parcelación, o espacialización del tiempo, no constituye una incapacidad de la inteligencia

sino una insuficiencia que tiene consecuencias sobre la percepción. Y curiosamente, este asunto de la percepción, que implica totalmente al espectador de la obra, es clave en el desarrollo artístico que se produce a partir de la segunda mitad del siglo pasado y que continúa, en gran medida, hasta hoy. Todo comenzó en la década de los sesenta con el Pop y el Minimal, siendo éste último el que comenzó a sacar a la obra de arte de su estatus cuasi metafísico anterior para acercarla, paradójicamente, a un espectador cada vez más alejado pero al que se dirigía directamente.

Los filósofos franceses Merleau-Ponty y Bergson son responsables de la desantropomorfización de la percepción. Ellos la plantearon de manera que se eludía al sujeto psicológico y sus comportamientos para enfatizar el carácter reflexivo de un ser humano que sólo percibe en el mundo. La consecuencia es inmediata: la percepción es una acción dependiente de la situación del ser que percibe, lo que, llevado al arte, hace comprensible la preocupación por desenmascarar esa situación. De tal manera, si pasamos del mundo en general, o la realidad, a la obra de arte como objeto a percibir por el espectador, ésta no hace otra cosa que mostrar que ella (la obra) es en función de la situación, que su ser no es fijo o consistente con carácter de permanencia sino mutable y dependiente de unas circunstancias externas a ella y a la psicología del espectador. Así, no extrañan algunas de las definiciones de arte habituales hoy en día: "aquello que hace un artista", "lo que se expone en los museos", "lo que el sistema del arte dice que es arte", etc. Por eso, a partir de los años sesenta el arte tiende a salir de los espacios galerísticos y museísticos (*Minimal, Land Art, Conceptual...*) o a concentrarse, como hace el trabajo de Juan Carlos Bracho, en su desenmascaramiento. En su caso, el muro de la sala es más que el soporte de la obra, es él mismo obra que toma realidad a través del acto artístico de un dibujo que saca a la luz lo que se ocultaba, su existencia material y la memoria de su construcción, con sus imperfecciones incluidas. De esta manera, podemos considerar que el dibujo no representa nada, y, sin embargo, presenta al muro, lo realiza, cumpliendo perfectamente aquello que dijo Bergson de que la representación es incompleta porque no es capaz de hacerse con la realidad de lo representado sino solamente con su contorno.

Entonces, si no hay representación, si lo que queda es la presentación de lo real, al arte que se tiene sí mismo por objeto, y ese es el de Bracho, le queda sólo presentarse realmente, mostrarse como lo que es: un hacer, un construir, que nos lleva nuevamente hasta Bergson y su investigación filosófica sobre el tiempo. Para el filósofo francés el ser no es fijo, estático, como nos lo ha presentado la filosofía desde Grecia hasta Nietzsche. El ser es devenir, un continuo llegar a ser a partir de lo que llamó "elan vital", impulso de vida.

La repetición gestual con la que Bracho ha llevado a cabo el dibujo mantiene una profunda relación con este asunto del ser como devenir, en el que el cambio, la diferencia, se constituye en cuestión determinante. Y es, según Deleuze, que ha dedicado su atención al eterno retorno nietzscheano, la repetición la que constituye la diferencia, pero no la repetición habitual sino la que logra desprenderse del hábito y del yo sometidos a la semejanza. Lo que retorna en la repetición es lo nuevo, que ha sido purificado y

seleccionado. Es lo incondicionado, la pura diferencia. Nos encontramos, pues, ante un quehacer libre, ante la misma libertad, que, como diría Kierkegaard, se dirige hacia el futuro, hacia lo nuevo.

El arte ya no es lo que era, y no lo es porque tampoco el espectador es el que era. El ser no es lo que era. El ser, el espectador y el arte son un hacer, una acción en el tiempo. Nótese que el infinitivo (hacer) es un tiempo impersonal, y aunque utilice a un yo para hacerse, no es al artista al que le pertenece sino que es él quien pertenece al hacer. El arte no es del artista, el artista es del arte. El arte tiene su propio "elan vital", con lo que no es de extrañar que Bracho manifieste que sus dibujos carecen de una idea preconcebida, que en ellos están ausentes la voluntad o la existencia de una imagen preconcebida.

Por eso, no está de más que Bracho presente unas fotografías junto al dibujo realizado. Su contenido es, a su vez, el dibujo, y, sin embargo, no tienen nada que ver con él. La razón es sencilla: las fotografías introducen una acotación temporal, muestran exclusivamente un instante de lo que no era sino un proceso, cortan y detienen la duración, son una imagen. Y ya se sabe que la imagen es escasa, que nunca llega a captar la totalidad de lo real. La imagen se queda corta precisamente porque corta, porque lo real queda en ella bloqueado y su devenir detenido.

Establecer ese juego entre el proceso, el resultado y la imagen es una manera de poner las cosas en claro, de que cada cosa se muestre en lo que es: el arte como hacer, el resultado como contemplación y la imagen como consumo. Y si, como dice Roland Barthes, el punctum de la fotografía es el "esto ha sido" habría que aceptar que lo que las fotos reflejan ya no es, que el hacer ha quedado hecho y es pasado. Desde ese punto de vista las fotos son el mejor producto para el museo o para la exposición, se adecuan como no puede el hacer al uso que corresponde a los espacios expositivos. El hacer, en cambio, no se ajusta bien a un entorno excesivamente rígido y que trata de imponer unas coordenadas que lo fijen. Él, que es cambio, no se deja capturar, es inatrapable porque en el momento que parece a la mano ya no está. Queda, eso sí, un resto, su huella, el dibujo de la pared. Pero éste no es ya el hacer, como tampoco lo son las fotografías.

El hacer no puede exponerse. Nunca está presente, por lo que resulta curioso el ejercicio de Bracho. Curioso y crítico. Porque de alguna manera le está diciendo al museo que es incapaz de exponer el arte, que toda la pretenciosa parafernalia de templo o espacio sagrado ya no tiene sentido, y si lo tiene no es otro que el del rito, el de invocar una presencia que siempre parece no llegar. Y al espectador creyente que acude le dice que ha llegado tarde, que el hacer ya no está y sólo queda su resultado, lo hecho. Le dice que no ha entrado en un lugar sagrado en el que vaya a encontrarse con alguna deidad sino que no puede esperar más que un simulacro de lo que se ausenta. Lo que realmente va a encontrar es el muro de la sala hecho realidad y, sobre él, una "realidad virtual", el dibujo.

La "realidad virtual" va más allá de la representación. En ella no se trata de imitar, ni de duplicar, ni de simular la realidad. En la "realidad virtual" no hay artificialidad, porque lo artificial copia o imita la realidad, sino un simulacro, donde la representación mediática

precede y determina lo real, traza una nueva topografía del entorno percibido como realidad. El museo y las grandes exposiciones operan así como medios, como lo que se interpone entre la realidad del arte y el espectador determinando la percepción de éste. Ellos sancionan, deciden y presentan lo que es arte. Sin embargo, si ya hemos visto que el arte como hacer no se deja exponer, tenemos que suponer que en esta exposición, y en muchas otras, se produce la paradoja de presentar como arte unas obras que dicen que no lo son. El arte entra en el museo, entonces, para desenmascarar una mentira, diciendo, como hace el trabajo de Bracho, que lo que ahí se ve no es lo que parece, que se trata de una ficción. Y lo que hace el museo, la gran exposición, el sistema del arte en general, es integrar aquello que lo critica desrealizándolo, virtualizándolo. A cambio, el trabajo de Bracho ha realizado al museo o a la sala de exposiciones a través de su intervención en el muro, lo muestra como lo que es: un espacio construido con la finalidad de encerrar lo que en realidad no se deja atrapar.

El arte, su hacer, es escapista, y, como Houdini, se las apaña para soltarse de las cadenas que lo quieren inmovilizar. Por eso, los dibujos de Bracho tienden a abandonar la superficie del muro y a extenderse en cualquier dirección, deshaciendo la tradicional bidimensionalidad a la que el dibujo se ha venido ajustando desde hace tiempo y expandiéndose en un movimiento continuo al que no se le pueden imponer hitos o cortes que lo midan. El hacer del arte no se puede conocer mediante la física newtoniana, que espacializaba el tiempo introduciendo cortes que le permitían medir la velocidad del desplazamiento. Al hacer se le adecua mejor la física de Einstein, para la que el tiempo es una coordenada más del espacio; juntos constituyen el espacio-tiempo en el que el hacer sucede. Nos encontramos así ante una cuarta dimensión, la temporal, que desestabiliza lo que se nos había presentado como fijo, y es esa dimensión la que hace que los muros se desplacen, como Bracho ha hecho en alguno de sus proyectos, o la que hace que el dibujo se salga de sus casillas. El hacer no se deja enmarcar, como se demuestra en las fotos o en el vídeo de la pelota de tenis que dibuja al rebotar en la pared, en los que al abrir el plano comprobamos que fuera del encuadre también suceden cosas, que la imagen no es toda la realidad.

Sacar a alguien de sus casillas no es más que liberarle de sus limitaciones, romper los muros civilizatorios que le encierran y dejarle ser lo que también es. Significa una liberación imperdonable a los ojos de la gente de orden, una descarga inadmisibles para quien piensa que las cosas son como son y que la realidad es controlable. Pero todos sabemos que las casillas son un peligro, que son excluyentes y no permiten el contacto directo; que sus muros operan como cristales de una ventana que, acaso, dejan ver pero aíslan y reducen lo existente a lo visible. El cristal es una protección contra la intemperie, una pantalla que nos separa de la realidad. Ella allí, yo aquí. En ese sentido, la elección de la sala en la que Bracho ha colocado el dibujo es ilustrativa. La exposición le impone un lugar en el que no se encuentra a gusto, le coloca tras el cristal, cuando su "elan vital" le impulsa a cruzarlo. Así, el espacio expositivo opera como ordenador, estableciendo unos límites que ya hace tiempo que el arte no quiere asumir. La lucha entre el orden y el azar está servida,

cada uno con sus armas y sus estrategias de poder, seducción y cinismo. La realidad es que el gran problema del arte actual es sobrevivir tras el cristal sin ceder la experiencia del afuera.

Juan Botella