

ARTE(S), SUJETO(S) Y POLÍTICA(S)

María Antonia González Valerio
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

La relación entre arte y política es una vía dudosa para iniciar el camino del pensar debido a lo fácil que parece deslizarse hacia posiciones politizadas, hacia enfrentamientos ideológicos y posicionamientos políticos. La precipitación en esto podría llevar hacia los esquemas rígidos que, por ejemplo, distinguen rápidamente entre arte de la burguesía (políticamente incorrecto) y arte del pueblo (políticamente correcto). No es mi intención conducir el pensar por tales senderos, sino abrir un horizonte de cuestionamientos sobre la relación entre arte y política, sobre la posibilidad de que haya compromiso político en el arte y sobre el sentido de lo político en el arte. Este horizonte de cuestionamientos se encuentra cruzado, además, por el problema del sujeto moderno, su muerte y el modo en que este tema ha sido incorporado a algunas reflexiones estéticas en el siglo XX.

De entrada rehuiré cualquier intento definitorio sobre lo político y la política –y también sobre el arte y la obra de arte. Lo que esos vocablos-conceptos quieran decir se irá dilucidando dificultosamente a lo largo de la escritura.

Uno de los temas que inevitablemente aparece en la reflexión contemporánea para pensar la relación entre arte y política es el problema del sujeto moderno; y esta aparición no es gratuita si consideramos el papel omnipresente que éste ha tenido en buena parte de las filosofías del siglo XX. Hay que pensar el sujeto moderno, eso parece ser una de las más fuertes consignas. Pensarlo, claro está, para cuestionarlo e incluso, dicen algunos, asesinarlo. ¿Cómo ha de funcionar la filosofía, desde dónde ha de plantearse, con qué instrumentos puede proceder si el sujeto –como paradigma, como causa y fundamento- no es algo viable para la reflexión? No se ha tratado sólo de establecer y hacer emerger filosofías sin sujeto, sino además antisubjetivas que tratan de evitar cualquier posición-sujeto.

En esto la estética no constituye ninguna excepción pues buena parte de su proceder durante el siglo XX ha estado marcado por una fuerte tendencia antisubjetiva que se puede leer al menos en dos sentidos: el primero está representado por las llamadas ontologías estéticas que buscan en el modo de ser del arte el modelo que haga posible un pensar sin sujeto (como ejemplo, Heidegger o Gadamer); el segundo consiste en eliminar cualquier posición-sujeto del fenómeno estético, ello se traduce principalmente en hablar del arte sin sujeto creador y sin sujeto receptor; el arte no encuentra su causa en ningún sujeto, más bien aparecerá des-causado, des-fondado y des-fundamentado. Aquí podemos encontrar posiciones que van desde la muerte del autor (Barthes) hasta la postulación de un lector modelo o implícito que no es empírico ni subjetivo (Eco e Iser).

Sin sujeto como causa, aquello que sea el arte, incluido ahí su sentido(s), no estará determinado por una subjetividad ni creadora ni receptora, y eso también significa que no encontrará su culminación ni consumación en un sujeto. Que no esté determinado subjetivamente tampoco significa que aparezca indeterminado de manera absoluta, antes bien, ciertas filosofías, por ejemplo, la hermenéutica, han buscado asideros para el arte más allá de las posiciones-sujeto; en ese sentido, la historia y la tradición han jugado un papel esencial, pues permiten alcanzar cierto grado de determinación y sedimentación en la medida en que representan zonas de sentido hasta cierto punto estables –aunque no inmóviles. Así, en la hermenéutica gadameriana el arte no aparece como molde vacío susceptible de ser llenado por completo con las expectativas de sentido del espectador, no aparece como un juego meramente arbitrario donde el sentido se pone como sea y en donde sea, sino que aparece vinculado fuertemente a la tradición la cual abre y acota los espacios en los que el sentido puede acaecer –la tradición puede fungir incluso como parámetro de corrección de la interpretación. La ausencia de una posición-sujeto como causa del arte no se traduce, entonces, en una imposibilidad radical de sedimentar y acotar sentidos.

Pero más allá de la muerte del autor y de la postulación del lector como estructura textual, ¿qué significa la desaparición del sujeto, la anulación de las posiciones-sujeto en el arte y la estética? ¿Qué consecuencias tiene esto para el pensamiento, por un lado, y por otro, qué consecuencias tiene para poder plantear la relación entre arte y política?

Para la reflexión estética puede en parte ser totalmente afortunada la desaparición del sujeto, no sólo porque concuerda y se pone a tono con las principales consignas

(¿insignias?) que el pensar ha portado y defendido durante el siglo anterior, sino también porque abre puntos de indeterminación y de inacabamiento para el arte –el cual ha perdido su causa y fundamento- que lo hacen ya de entrada situarse más allá de su desintegración hegeliana por culminación y consumación subjetiva.

Pero esta fortuna acaece sólo en parte porque con ella se presentan otros problemas que no se pueden sencillamente obviar. Sin el panorama del sujeto al menos dos grandes temas se vincularán al arte de modo pretendidamente no subjetivo: La vida y la historia. Hasta qué punto vida e historia son elementos que posibilitan situar el arte al margen de cualquier posición-sujeto es una tesis que no discutiré aquí. Por ahora me es suficiente atraer la categoría de vida del pensamiento nietzscheano para ver ahí una fuerza –no una causa- que quiere escapar de cualquier quietismo definitorio que fije y coloque sentidos de manera frontal y definitiva.

La vida, como fuerza en constatación, se deja posicionar desde categorías como vida orgánica, flujo vital, *physis*, etc. La vida así considerada es ahistórica y le corresponde más un tiempo cíclico que sucesivo, le corresponde tal vez el tiempo del eterno retorno. En este esquema el sujeto desaparece como posición del sentido, como causa y fundamento, como principio unitario y de unicidad, como sustento de lo quieto y permanente. Pero, ¿qué puede ser el arte pensado *como* y *desde* la vida? ¿Qué es este arte que se hace en el contacto con las fuerzas vitales (de aumento y disminución, de afirmación y negación), que se quiere *fuerza viva* y ya no *forma viva* y mucho menos *forma bella*? ¿Qué es este arte que aparece para la reflexión estética como puro movimiento sin causa eficiente y sin causa final?

Este arte se asemeja más a la fuerza dionisiaca de expansión vital de la vida, se asemeja más a los surcos sin sendero que trazan las fuerzas que a la forma bella, absoluta y clásicamente bella del estatismo en movimiento del *Laocoonte* como icono, que a la forma viva de las líneas de las catedrales góticas. Este arte es fuerza viva sin forma (tampoco significa que sea amorfo), sin figura, sin representación, sin sujeto pero también sin historia. El pensar que ha visto el arte como vida y como fuerza viva tratando de escapar a las posiciones-sujeto aparece entonces sin historia, sin tiempo sucesivo, sin fijación de contenidos históricos espacio-temporales (y por lo tanto parroquiales). El arte de la fuerza viva aparece desligado de la historia y por lo tanto desvinculado y descomprometido de la

comunidad histórica y emplazada geográficamente. No puede, por lo tanto, ser político ni tener ni sostener compromiso político alguno. La fuerza viva está más allá de las situaciones fácticas y concretas de las comunidades históricas. La fuerza viva es más bien lo que de universal tiene el arte. El emplazamiento histórico-geográfico no puede, evidentemente, ser nunca elevado a universal.

Desde ciertos bastiones del pensar la posición del arte-vida ha pagado un precio demasiado alto para deshacerse del sujeto y mantenerse allí, sin subjetividades pues ha perdido no sólo su vinculación con el mundo de la historia, sino además su posibilidad de actuar e incidir en él, y esto tal vez se asemeje a aquel kantiano reino de autonomía estética que con tanto afán el pensamiento histórico de los siglos XIX y XX intentó dismantelar.

¿Son categorías contrarias la vida y la historia? ¿No pueden alcanzar un punto más elevado de reconciliación? ¿La vida como flujo vital universal, como fuerzas en constante movimiento puede ser pensada desde las coordenadas del momento histórico? No se trata sólo de una cuestión de tiempo, del tiempo histórico-sucesivo-narrativo frente al tiempo cíclico, sino también de espacio. La vida opera espacialmente sin puntos determinados –los puntos se marcan por azar y provisoriamente- y la historia opera mundanamente –la categoría de espacio reducida a lo habitable humanamente, al mundo- en sitios geográficamente determinados y determinantes.

Hegel inaugura el punto de vista histórico y no sólo para el arte, sin embargo el mismo Hegel no habría de limitar el arte a la historia, quiero decir a lo circunscrito histórico-socialmente que no alcanza a ver más allá de su enclave y que tampoco llega más allá de éste¹. Vincular de manera esencial arte e historia quiere decir que el modo de ser del arte se desenvuelve y desarrolla históricamente, que sus contenidos y formas se corresponden en parte –nunca cabalmente- con una época, que incide directamente y posibilita la transformación de condiciones históricas y actuales de existencia y del mundo,

¹ “Lo verdadero en el presente sensible son los poderes que hay en ello, lo espiritual, lo ético; estos poderes eternos universales son los que se exponen a través del arte. Por tanto, lo que en el arte significa apariencia es que la realidad cotidiana está superada-asumida. [...] Estos poderes verdaderos son los que comparecen en el arte. Lo que la historia trae hasta nosotros ya no existe, no tiene ya la realidad del sensible e inmediato presente; la historia nos lleva ante la representación, que, en parte, también es únicamente un aparecer. El arte libera completamente de ese accesorio sensible a lo eterno en la historia, y así nos hace presente la idea.” G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, Madrid: Abada/UAM, 2006, p.p. 97-99.

que la obra se vea determinada en parte por sus conexiones hacia un pasado histórico y por sus recepciones (la historia efectual de Gadamer).

El punto de vista histórico, de suyo poshegeliano, rebasa también la determinación del sujeto moderno como causa y fundamento. Arrojar el arte a la corriente ateleológica e impredecible de la historia, incluso llegar a hacer de la historia la causa del arte como en algunos pensamientos marxistas y posmarxistas, parece entregarlo a una marea inconclusa e indeterminable de manera absoluta en su sentido que lo hace estar en formación constante y como posibilidad siempre abierta (rebasando así la desintegración hegeliana del arte pero ahora del lado de la historia).

El arte que surge como respuesta a una época, que vincula en una verdad común al poeta y al espectador (Gadamer), demuestra de modo más fehaciente su compromiso con un pueblo histórico, actual y existente. Un arte que se dice en la historia y se dice como historia no puede ser reducido a los contenidos particulares y singulares de un artista; el arte, por el contrario, es lo colectivo-comunitario que reúne y convoca a la comunidad, que no se expresa en un yo, sino en un nosotros. El gadameriano “ése eres tú y has de cambiar tu vida”² no consume el arte en una subjetividad ni en una posición-sujeto, sino que permite reconocer lo que en mí hay de universal.

Sin embargo, este “nosotros” parece desplazarse hacia una posición-sujeto, hacia un sujeto colectivo; no quiero decir con esto que la estética hermenéutica necesariamente termine atrapada en nada más que un punto de vista histórico y un sujeto colectivo, sino que a veces la relación arte y política no escapa de ese atolladero, porque a veces la política no se deja comprender más allá de las posiciones-sujeto.

¿Cómo pasar de la fuerza viva y del movimiento de la historia, al arte comprometido políticamente? ¿Qué quiere decir un compromiso político en el arte? Para pensar este compromiso en particular quizá valga la pena reparar en los otros compromisos y en las clasificaciones que eso ha generado.

El arte se compromete con el arte en el caso, por ejemplo, del manifiesto –y ahí también a menudo se hace política-; se compromete con la belleza como en el *Laocoonte*, en los preciosismos y manierismos; sobre todo se ha comprometido con la divinidad, con

² Cf. H.-G. Gadamer, “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 1998, p. 62.

manifestarla, con hacerla presente y hacerla ser; eso mientras la secularización reactiva no termine por convertir todo en un páramo desierto repleto hasta la asfixia de lo banal cotidiano y sus objetos. No son estos los únicos compromisos, ¿qué pasa con aquellos que son menos universales que la belleza, la divinidad o el arte mismo? ¿Puede hablarse de un compromiso ornamental, funcional, educativo, político, etc.? Al final aparece desasosegadamente la tentación clasificatoria sin importar el umbral que se haya elegido para iniciar el asunto del pensar. Las artes libres frente a las artes mecánicas, artes liberales frente a las artes técnicas, arte mayor y menor, gran arte y artesanía, ¿podríamos tal vez extender la clasificación hasta llegar a las artes universales frente a las artes particulares, arte bello frente al arte político?

Estos cuestionamientos sobre la clasificación a partir de los compromisos que el arte ha establecido conducen a la separación de las artes: cuáles han generado vínculos con la comunidad y lo comunitario en términos de un compromiso político. Para pensar esa separación tomaré de entrada dos ejemplos. La *Iliada* tiene un compromiso comunitario ubicable a través del mito que expresa y manifiesta, empero el *Laocoonte* como fragmento del mito no lo tiene; esta escultura está más bien volcada hacia la belleza, hacia la forma bella y se regocija la mirada en la contemplación de la belleza monumental. La mirada que ve los cuerpos tensos y en movimiento y se deja absorber por esto no necesita al pueblo de Troya ni su salvación ni su derrota. La mirada que sigue la acción de Aquiles, la acción situada en un mundo, efectiva en un mundo requiere a Troya y su sometimiento y ruina.

Con lo dicho no pretendo defender ningún ojo inocente que mira la escultura y solamente la mira y solamente ve al sacerdote con sus hijos y la serpiente. No hay mirada que solamente vea esto y sin embargo lo bello se alza por encima de esto, de Troya y el castigo y el sacerdote y el sufrimiento.

Si lo bello se da por encima de su emplazamiento epocal eso no quiere decir que se dé al margen de la historia, como bello clásico hipostasiado en la eternidad; lo bello aparece enclavado en la historia desde que Winckelmann le diera a Grecia la gracia de la belleza clásica pero puesta como y en la historia.

Entre la *Iliada* y el *Laocoonte* existe la diferencia de unos cuantos siglos, existe también la diferencia del arte temporal frente al espacial según la clasificación de Lessing, pero está además la diferencia de la inclusión e invocación de la comunidad. Mas ni uno ni

otro es político en el sentido moderno, la acción de Aquiles no es política, el sufrimiento de Laocoonte tampoco lo es.

¿Desde dónde pensar entonces la relación entre arte y política? La cercanía del arte al pueblo, la capacidad de comprensión de éste de los contenidos de aquél posiblemente podría trazar la línea divisoria entre lo bello y lo político. El arte que por excelencia ha estado dirigido al pueblo ha sido el drama, en oposición clarísima a la poesía. Y el drama muy a menudo ha incluido motivos políticos, causas políticas sin verse reducido exclusivamente a ello, pues el drama ha sido tanto la tragedia griega como la sátira política; contemporáneamente es sobre todo el cine el que cumple esa función.

Pero esto, la cercanía al pueblo, no es lo que marca lo político en el arte. ¿Se puede ensayar una clasificación de las artes por su compromiso político? Por lo pronto se me ocurren dos intentos, el de Sartre y el de Benjamin. Me demoraré sólo en el primero de ellos.

La posición sartreana es paradigmática de un tipo de pensamiento que se enclava particularmente en la primera mitad del siglo XX y que demanda a viva voz que el arte –y no sólo el arte- se comprometa políticamente. El escenario histórico de esta demanda se construye con el periodo de entreguerras y con los primeros momentos de la posguerra y esto hay que tenerlo en cuenta en lo que sigue. Evidentemente la demanda sartreana para el arte recibió respuestas críticas que cuestionaban la imposición de una determinada finalidad al arte y que señalaban que hay artes que no se dejan comprometer políticamente, que no están llamadas a la defensa de causa política alguna. En *¿Qué es la literatura?* Sartre ensaya una especie de apología frente a sus críticos a través de la reflexión sobre el modo de ser de la literatura y su posible clasificación no por géneros literarios ni ningún otro orden típico de clasificación, sino a partir del compromiso político. Es así que aparece una duplicidad en el seno del arte que lo escinde entre arte bello y arte político. Las artes que Sartre no duda en colocar del lado de la belleza son la poesía y la música –las artes libres *par excellence*- mientras que la narrativa y, por supuesto, el drama son considerados como arte político. Ciertamente la clasificación dada por el francés no es exactamente entre belleza y política, sino entre un arte hasta cierto punto autorreferencial (“la palabra poética

es un microcosmos”³) y un arte referencial que se sirve de las palabras para actuar sobre el mundo –el postulado de la referencia es aquí esencial ya que permite vincular la obra con el mundo. En el argumento el acento está puesto en la acción sobre el mundo, en que el arte tiene capacidad de acción, de incidencia e incluso de transformación del mundo práctico. Para que el arte pueda (¿deba?) ejecutar tales peticiones su modo de ser ha de ser descrito de una manera particular que permita la vinculación; así el tema de la referencia se muestra esencial en esto. Sin embargo, no es aquí mi intención analizar qué marco teórico y qué ontología de la obra de arte requiere construir la estética para poder marcar el anclaje de la obra al mundo de la praxis y por tanto la posibilidad de transformarlo (las hermenéuticas de Gadamer y Ricoeur son un excelente ejemplo de esto).

La distinción entre un arte puro, vacío y formal, propio de la burguesía del siglo XIX al decir de Sartre, y un arte de contenido y de compromiso con las exigencias sociales se lleva a cabo a partir de la capacidad de acción y la responsabilidad. Frente a la pura contemplación típica de la forma bella, se trata ahora de postular un arte, una forma artística que sea capaz de actuar: “hablar es actuar: toda cosa que es nombrada ya no es de hecho la misma, ha perdido su inocencia”.⁴ El lenguaje, entonces, hace visible, hace ver pero esta visión no es la contemplación pura de un reino estético que se deleita y goza con la forma bella, es, antes bien, una visión que compromete e interpela hacia la acción: “al hablar, desoculto la situación por mi proyecto mismo de cambiarla; la desoculto en mí mismo y a los otros *para* cambiarla [...] el escritor «comprometido» sabe que la palabra es acción: sabe que desocultar es cambiar y que no se puede desocultar más que proyectando cambiar.”⁵

El arte como acción política y responsable que se compromete con las exigencias sociales de su tiempo termina decantándose en una posición-sujeto, en una transposición que conduce la categoría de vida con su fuerza cósmica al reducto de la existencia concreta del aquí y ahora. Esa vida que nietzscheanamente rebasa las determinaciones singulares, que rompe cualquier principio de individuación, en el existencialismo camina hacia su encarnación; el arte vivo es la expresión del compromiso político del escritor que ocupa en

³ J.P. Sartre, “Qu’est-ce qu’écrire ?”, en *Qu’est-ce que la littérature ?*, París : Gallimard, 1948, p. 22. La traducción es mía.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

esto una posición-sujeto y que es en última instancia quien *hace* la acción. El escritor es aquí un sujeto de acción que se presenta como escritor vivo; en ello se ve el desplazamiento, pues ya no se trata del arte como lo vivo, sino de la existencia del escritor como la vida: “Un escrito es una empresa porque los escritores están vivos [...] el escritor debe comprometerse por entero en sus obras, y no como una pasividad abyecta [...] sino como una voluntad resuelta y como una elección, como esta empresa total de vivir que cada uno somos”.⁶

La vida, la fuerza cósmica se encarna y ¿qué sucede con su encarnación? En este caso concreto se vuelve sujeto de acción, como si se tratara de un adelgazamiento en el que lo vivo deviene acción y además no cualquiera sino una comprometida políticamente. Aquí hay un sujeto que ve el mundo y se enfrenta a él, que ve el mundo como mundo de la praxis, como el lugar en el que se ejecuta la acción del sujeto; una acción que es transformadora, voluntariosa, proyectiva que hace del mundo –del espacio abierto- su sitio de ejecución; no hace del mundo su morada, sino la coordenada geopolítica del sujeto de acción.

El arte político o con compromiso político parece no escaparse de las posiciones-sujeto a partir de lo anteriormente dicho, pues quien pretende esto del arte ha de asumirse como sujeto de acción, ha de ver el arte también como sujeto de acción y como proyecto cerrado de sentido. Heidegger afirma en “El origen de la obra de arte” que la obra se convierte en un proyecto sobre la totalidad de lo ente; este modo de comprender el arte como proyecto es, a mi juicio, precisamente el contrario al proyecto de acción política cuando menos en dos sentidos que encuentro fundamentales: el primero tiene que ver con las posiciones-sujeto a las que aludo arriba, el segundo con la idea de arte que subyace a la pretensión del compromiso político. ¿Qué tiene que ser el arte para poder estar comprometido políticamente? Mantengamos la pregunta como pregunta dejándola en su carácter abierto y orbitemos alrededor. El proyecto cerrado de sentido es lo contrario al de la totalidad de lo ente porque el segundo sólo se puede pensar como indeterminado, como abriendo deleuzianas zonas de indeterminación. No hay un proyecto fijo de acción, no hay proceder delimitado, sobre todo no hay sentidos fijos; todo lo que pueda acontecer está aún por acontecer, depende en cada caso de la experiencia; el énfasis en la experiencia

⁶ *Ibid.*, p. 40.

(gadamerianamente) se opone frontalmente a la fijación del sentido. La experiencia hay que hacerla en cada caso, lo que allí acaezca no puede ser previsto ni reglado.

El arte como apertura de zonas de indeterminación, del claro del ser, de la posibilidad abierta como posibilidad tiende o tira una o muchas líneas de fuga que evitan pensar el arte como mensaje (para Sartre la función del escritor es entregar mensajes a sus lectores⁷), como si hubiera algo dicho y no algo por decir. La posibilidad del arte se cifra, en efecto, en lo no dicho.

Hegel tiene razón en su análisis de la fábula esópica según el cual en este tipo de relatos la verdad es sabida previamente y la fábula es sólo el medio ilustrativo para enunciarla; ya sabíamos que hay que trabajar igual en tiempos de bonanza que de carestía, ¿necesitábamos a la hormiga y la cigarra para comprenderlo? La fábula del tipo esópico “no es poesía libre, verdadera obra de arte, sino que se trata de lo vulgar, lo ingenioso, para extraer en una relación subordinada alguna doctrina a partir de una relación natural, para aprehenderla como exposición de alguna enseñanza.”⁸ La función del arte no es ilustrar o incluso adornar una verdad previamente sabida. Son los cuentos infantiles los que ilustran – y sólo ilustran- verdades morales del dominio común; verdades morales que en todo caso han sido ya presentadas y justificadas por discursos previos. El arte no ilustra sino que manifiesta, hace ser lo que antes no era y desde ese momento es; momento de revelación, lo que acontece lo hace ahí y en la experiencia; por ello, la relación entre arte y política ha de ser pensada desde otro lugar al de la posición-sujeto y al de la ilustración de la verdad moral y política. Si todavía hay arte su función, su poder de detección ontológica no está del lado del particular, del singular concreto sino del universal.

Después del holocausto, el sujeto de acción no es sino una posibilidad abortada por el pensamiento; la segunda mitad del siglo XX se esforzará por pensar el arte más allá del sujeto de acción, más allá de una comprensión de la relación arte-historia en términos de determinación epocal y geopolítica. Los murales de Diego Rivera no pueden sino pertenecer a la primera mitad del siglo. El mural *México en la historia, perspectiva. El campesino oprimido* (1935) es un excelente ejemplo del arte plástico comprometido políticamente –la literatura de Sartre es, por su parte, un buen ejemplo literario- que pone

⁷ Cf. *Íbid.*, p. 33

⁸ Hegel, *op. cit.*, p. 245.

delante sujetos de acción: indígenas míticos, obreros solidarios, etc. El mundo, la historia del mundo depende de la acción de esos sujetos. Allí hay un proyecto político y social, allí hay un proyecto cerrado de sentido, una verdad, unos ideales que ya estaban fraguados; la libertad, la justicia, la lucha de clases, ¿necesitábamos el mural de Rivera para saberlo? El mural es ilustración, acompañamiento pictórico de ideas que le anteceden, pero en el mural –así visto- no acaece nada, no hay zonas de indeterminación; todo está lleno ahí y esa plenitud asfixia. Mural comprometido políticamente, que transmite un mensaje ya sabido, se convierte a su vez en ilustración de un momento histórico, de un cierto México. Allí el mural no es más que historia, no alcanza a ser arte, es documento o archivo de una lucha social, pero ¿hay ahí algo que acaezca, hay indeterminación, hay un claro? El mural está emplazado en su contexto socio-histórico y lo ilustra; el emplazamiento es tan contundente que no alcanza a rebasarlo, se queda enclavado, con el sentido fijo y petrificado. La interpelación del mural (¿alcanza esa interpelación a cohesionar a la comunidad, la convoca?) es hacia la comunidad, lo comunitario, el nosotros; mas se trata de un nosotros que no alcanza universalidad y que por tanto ha de perecer junto con el nosotros finito; desaparecida la comunidad hacia la cual está dirigida, la obra se queda en un desierto, su único lugar es ahora el museo para ser estudiada como archivo, como documento.

Un ejemplo contemporáneo son los murales de los zapatistas que Mónica Hernández Rejón estudia en el texto “Imagen e identidad en el movimiento zapatista” incluido en este volumen con el fin de mostrar cómo las imágenes pueden funcionar como punto cohesionante y vinculatorio de una determinada comunidad. El papel que juegan dichos murales en el movimiento zapatista es, a mi juicio, más propagandístico que identitario pues pretenden propagar, dar a conocer y expresar los ideales de grupo. Hernández Rejón lo reconoce al señalar que “permiten propagar ideales o principios de manera lúdica y efectiva, además de proclamar públicamente la adhesión al zapatismo de las comunidades en las que se encuentran”. ¿Qué sucede con este tipo de manifestaciones colectivas? Expresan una verdad común ya sabida –como la fábula esópica- de modo tal que pueden fungir como “testimonio de la época, de las costumbres y las circunstancias”. Por un lado, la obra aparece como documento susceptible de análisis histórico, antropológico e incluso ideológico, por otro aparece con una clara intención educadora, se

trata de dar a conocer y a comprender el mensaje mediante la imagen, y ¿por qué precisamente la imagen?

Antes señalaba que el drama ha sido una forma privilegiada para la relación arte-política, pero la imagen ha funcionado históricamente como posibilidad de educación del pueblo o de la comunidad en una verdad común. En ese sentido, el mural zapatista no se distingue en mucho del arte socialista de la época del bloque o de las imágenes en las iglesias cristianas –de los vitrales a los relieves y retablos- y las teatrales pastorelas. La intención evangelizadora del arte cristiano es en mucho comparable con la ideologización que el partido comunista llevaba a cabo a través del teatro, así como con la intención propagandística del mural zapatista, el estencil o el graffiti. El problema, sin embargo, no radica en el uso extra-estético de las imágenes, ese punto no me parece polémico pues no hay apología posible de la pureza estética, sino en reducir la imagen a ser ilustración, fábula, cuento infantil o rastro arqueológico-histórico. Ese no es el destino de la imagen en estas sociedades hiper-visualizadas (el problema del arte étnico y su lugar en los museos occidentales es objeto de otra discusión). Estos murales que llaman a la acción postulan por doquier posiciones-sujeto, el sujeto de acción, el *G.I. Joe* de la figura comercializada de Marcos.

Más allá de eso, emergen algunas preguntas: ¿Son este tipo de imágenes las que corresponden a los movimientos sociales? ¿Por qué no basta el discurso, por qué no basta la retórica de convencimiento ideológico, por qué no basta la exposición de las verdades morales y políticas en términos conceptuales, por qué se requiere de la imagen, por qué se requiere de la manifestación sensible?

Ahora bien, el arte del compromiso político es distinto del que pone delante sujetos de acción construyendo posiciones-sujeto, aunque el primero a menudo implica el segundo –según lo que hemos visto- pues el compromiso político está comprendido modernamente y requiere por ello de posiciones-sujeto. Los planteamientos antisubjetivistas en la estética no sólo han tenido que ver con la eliminación del autor y el receptor como causa del arte y clausura del sentido, sino también con que en la misma obra no aparezcan más o se vayan borrando las posiciones-sujeto. Al menos la estética de Deleuze le ha dado un buen impulso a este planteamiento. Todavía en el siglo XIX aparecen en el arte posiciones-sujeto sobre el modelo de acción que tan importante ha sido en el desarrollo de la narrativa.

Me demoro en esto un instante porque creo que hasta cierto punto la política moderna ha sido concebida a partir del modelo de personaje de acción del relato de ficción. La relación entre el personaje o carácter y la acción se ha movido a lo largo de la historia, y va de la completa subordinación del carácter a la acción, según lo descrito por Aristóteles en su *Poética*, hasta la desaparición de la acción en la narrativa contemporánea donde encontramos casi personajes puros. Ricoeur lleva a cabo un buen análisis de esto en *Tiempo y narración*, donde propone que dada la disolución del modelo de acción sobre el mundo exterior, habría que considerar los sentimientos y pensamientos de los personajes también como acción para poder conservar la definición aristotélica del relato como *mimesis praxeos*. El tipo sujeto-acción efectiva sobre el mundo exterior se va disolviendo progresivamente.

La transformación histórica de las tramas y el tema del fin del arte habrá que dejarlos de lado para continuar la argumentación. La figura del héroe de la narrativa que se enfrenta al mundo para transformarlo se disipa poco a poco, de *El mío Cid* a *El Quijote*, a la novela de aprendizaje con, por ejemplo, el joven Werther, hasta llegar al héroe sucumbido –*raté*– que aparece en la novela del siglo XIX, Étienne Lantier en *Germinal* como modelo de *héros raté* todavía concibe un mundo de la praxis, todavía se ve como sujeto de acción con un proyecto político, todavía intenta transformar según ideales de igualdad y justicia. Pero para 1885 Étienne tiene que sucumbir ante los obreros mineros que dibuja Zola como bestias, tiene que atestiguar el fracaso socialista y cargar con la responsabilidad y también la culpa de la posición-sujeto del héroe de acción. El fracaso de Étienne en el intento de llevar condiciones laborales dignas a la mina será seguido por otro héroe paradigmático y sucumbido: Winston Smith en *1984* enfrentado al aparato del estado totalitario.

En *Germinal* y *1984* se rompe el personaje de ficción como héroe que lleva felizmente la acción a su término; lo que vendrá después no concebirá ya ni siquiera héroes sucumbidos. Sin acción y sin sujetos de acción, la pintura no representará más la coronación de Napoleón (Louis David) ni el naufragio de la balsa (Géricault), ni siquiera el bombardeo de Guernica (Picasso).

El arte ha llevado a cabo un asesinato total del sujeto, ha anulado todas sus posiciones, las de fuera, *i.e.*, autor y receptor, y las de dentro, *i.e.*, personajes de acción actuando en un mundo de la praxis. ¿Ha anulado con eso también toda posibilidad de

incidir en el mundo de la praxis, todo compromiso político, toda responsabilidad social? ¿Se presenta hoy el arte como arte puro, como puro arte cuya intención obviamente ya no es crear lo bello, sino crear el arte? Un arte que se ve a sí mismo como fin, autoteleológico que no hace más que jugar con el concepto arte y chocar contra la historia del arte para negarla infinitas veces es tal vez la imagen que la segunda mitad del siglo XX nos presenta. Se trata de un arte en el que el pueblo, la sociedad no encuentra más un modelo de vida ni de acción, no encuentra más su espejo íntimo, no encuentra más el llamado a una comunidad histórica, a un “nosotros” en el que podamos identificarnos.

El arte no tiene función social ni histórica, sólo estética. Pero esta afirmación solamente se puede hacer si creemos que lo social e histórico y, por lo tanto, lo político sólo se pueden dar sobre la base de un esquema moderno, con sujetos de acción, con mundo de la praxis, con voluntades actuantes y dominantes del mundo. La posibilidad política y social del arte no la representa el estencil ni el graffiti, no la representa la música popular de denuncia (como Molotov y su gringo puñetero), no la representa la novela contemporánea de aventuras con caudillos salvadores de la sociedad pues lo político no se traduce en darle voz al oprimido pasándole un megáfono; no se trata de que el arte sea la plataforma de visibilidad de lo socialmente ausente.

¿Cómo comparar y englobar en el mismo concepto, a saber, arte, los murales zapatistas y la *Mesa oval de billar* (1996) de Gabriel Orozco? Qué fácil sería acusar al último de arte de y para la burguesía producido en Nueva York, y al primero de la auténtica expresión de los pueblos. Empero, el llamado de Sartre al arte comprometido políticamente pertenece a la primera mitad del siglo XX en la que todavía caminan, si bien como fantasmas, sujetos de acción. Lo político, el compromiso del arte y su responsabilidad social se dejan pensar más allá del modelo griego y del moderno cuando no solamente se libera de decir “yo” como sujeto sino también “nosotros” como sujeto colectivo, como tradición enclavada y agotada geopolíticamente.

El arte invita a pensar, a hacer la experiencia de lo político desde otro lugar al de las posiciones-sujeto, sin personajes de acción y sin héroes. Hay politicidad en el arte contemporáneo, la hay en las flores de Georgia O’Keeffe, en la *Suite lírica* (1965) de Robert Motherwell. Lo político se abre en las manchas frescas y espontáneas de tinta sobre

el papel de arroz de la obra de Motherwell, expresionista abstracto. Se abre también en los pliegues ondulados, coloridos y sexuales de las flores de O'Keeffe.

¿Qué tiene que ser lo político para que se pueda dar allí, en las manifestaciones plásticas que a primera vista no dicen lo humano, demasiado humano?

¿Cómo tenemos que concebirnos a nosotras mismas para encontrar nuestras posibilidades de ser no en los proyectos cerrados de sentido, sino en los puntos o zonas de indeterminación?

Frente a los murales de Rivera, Siqueiros u Orozco, frente a ese compromiso político que asfixia como arte por su determinación, por sus verdades fijas y ya sabidas, se presenta, por ejemplo, *Waterlilies* (2002) de Edgar Orlaineta: tres cubetas medio llenas sobre las que flotan taparrosas de botellas formando por agrupación figuras, algunas geométricas. Eso que para muchos difícilmente es arte, eso que a la filosofía del arte le cuesta muchísimo trabajo otorgar teóricamente el estatuto de obra de arte, que se separa de lo bello y lo divino, que se separa también del nosotros y lo social, en eso es en lo que veo las zonas de indeterminación, la apertura de lo posible, lo político como la invención de posibilidades de vida (*ethos*) que ya no están cruzadas por el sujeto. ¿Qué se puede ser y llegar a ser desde las taparrosas flotantes? No hay allí un proyecto de nación, no hay una imagen del pueblo y sin embargo hay un proyecto sobre la totalidad de lo ente, hay una imagen del pensamiento, hay posibilidad desde el vacío, desde la indeterminación.

Lo político aparece ahora por todas partes en las manifestaciones plásticas, está presente en el negro casi monocromo de Motherwell, en un negro roto que anuncia, que hace ser un devenir-negro como sensación (Deleuze). En esa experiencia soy y llego a ser lo que soy (Gadamer) mas la obra no se consume en mí como subjetividad sino como apertura y como indeterminación. El juego de lo posible, el espacio vacío sólo se da entre el arte como zona de indeterminación y eso que soy yo, un no-sujeto y por lo tanto indeterminada también. Se funda entonces espacio-tiempo no como espacio mundano de la acción del sujeto y no como tiempo finito de la existencia del sujeto. Y en este espacio-tiempo no hay acción sino acontecimiento que acontece sin agente; y quizá hacernos sentir y pensar no como agentes (ni tampoco como su contraparte, pacientes), no como sujetos es una de las ejecuciones políticas más contundente del arte contemporáneo (políticas y ontológicas, por supuesto, pero la ontología política es ya otro asunto) y hacernos vivir, así,

como fuerza viva no emplazada, no situada sino como puro movimiento que rebasa la determinación del estado-de-yecto. El arte así visto proyecta, nos proyecta hacia lo universal concreto, más allá de las coordenadas históricas, más allá de la finitud, más allá del ser en el mundo. Fuerza viva. Andar sin subjetividad, descentrada en un espacio abierto e indeterminado, vacío en vez de plurisignificado como se nos presenta a menudo la saturación del espacio-tiempo urbano, es una de las experiencias del arte que corresponde a la actualidad.

Sentirse y pensarse en este trazo rojo azaroso y no probable es la experiencia que puede corresponder hoy a lo humano (trans-histórico, trans-divino, trans-sujeto).

Y ciertamente no todo arte se deja pensar desde el juego del vacío y la indeterminación del *Hasta que encuentres otro Schwalbe amarillo* (G. Orozco, 1995), por ejemplo, hay una buena parte del arte del siglo XX que puedo llamar intimista y que rebasa, desde la afirmación de lo absolutamente interior, tanto el sujeto (de acción y colectivo), como el enclave socio-histórico. Lo veo en la pintura de Frida Kahlo y en la filosofía de María Zambrano. En ese sentido, la narrativa que de suyo está demasiado ligada al tiempo histórico y sucesivo ha encontrado una de sus posibilidades para seguir diciendo en el intimismo de la conciencia de Virginia Woolf (e.g., *La señora Dalloway*), en la familia y la madre de Margaret Lawrence (e.g., *Una burla de Dios*), en el recuerdo del amante y del dolor de Marguerite Duras (e.g., *El amante*). Dos de estos ejemplos dejan ver el intimismo como posición casi contraria al compromiso político. La ocupación colonizadora de Indochina por parte de Francia, así como la primera guerra mundial aparecen en Duras y en Woolf no como momentos políticos, no como las acciones efectivas sobre el mundo de la praxis, sino en los sentimientos y pensamientos más íntimos de las protagonistas de sus respectivas novelas, que son más fuerza viva que sujeto (y haríamos mal en interpretar esto como si se tratara de la ley de la familia de Antígona como lo femenino, enfrentado a la ley masculina de la polis, según la lectura de Hegel).

Pero no se trata de alcanzar a conciliar todas las manifestaciones artísticas bajo un solo concepto, ni de explicarlas en un solo sentido; en todo caso y para cada caso sólo se puede hacer la experiencia, allí el arte puede acaecer como fuerza.