Pensar el arte con Bolívar Echeverría

-El arte, en general, y el barroco americano, en particular, como estrategia de supervivencia-

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar
Profesora-investigadora (tiempo completo) de la Escuela de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla.

El conjunto de objetos y prácticas que en un determinado momento de la historia de la cultura occidental recibió el nombre de *arte*, si bien ha sido considerado como campo de exclusividad del histórico discurso de las Bellas Artes, ha sido también regularmente reivindicado como objeto de pensamiento y expresión del pensamiento propio generado y codificado por determinada comunidad humana por parte de otras disciplinas, sea la sociología, la filosofía o la historia de la cultura, por nombrar solamente algunas de ellas. Quedando claro que, desde este punto de vista, el producto artístico deja de ser la huella de un proceso creativo de estricta y limitada exclusividad individual, y se termina entonces sumergiendo en la compleja dinámica societal que caracteriza a una comunidad humana en algún momento de su historia. Siendo entonces el producto artístico algo esencial y, necesariamente público y privado a la vez: *público* porque no puede sustraerse al entorno socio-histórico-cultural que posibilita y condiciona su existencia, pero también *privado* por ser el producto del saber-hacer de una persona específica o por mucho de un grupo de personas, quizá de algún taller, según así lo requieren las circunstancias de su producción histórica.

Para el filósofo alemán G. W. Friedrich Hegel, está claro que el producto artístico no solamente es una exclusividad humana porque, a diferencia de cualquier producto natural, manifiesta lo bello como algo necesariamente racional, sino también porque esta belleza viene siendo *generada y regenerada por el espíritu*[1]. De ahí que el campo de manifestación sensible de cualquier producto artístico queda totalmente supedito al contenido que se requiere expresar por su medio, contenido que explica y fundamenta la forma por medio de la cual dicho producto se ha ido posicionando histórica y geográficamente. De ahí también que no se puede pretender estudiar el arte, si no es en relación directa con el contexto que ha determinado sus específicas condiciones de producción y manifestación.

Cabe aclarar que éste es un planteamiento cuya inmediata consecuencia es que resulta insostenible promover la autonomía de las formas históricas de visibilidad de cualquier tipo de producto artístico y, más aun, pretender estudiarlas como tal, si bien aquella práctica sigue siendo ampliamente difundida todavía, sin hablar de la cantidad de discursos que la alaban y soportan. Lo que da la impresión de que es finalmente bastante difícil que puedan lograr tener una recepción similar las voces que, aunque sea de forma continua, se han levantado en contra de una lectura tan superficial del producto artístico y que, por su parte, sostienen lo inconcebible que es, precisamente, pensar que las formas de los productos artísticos se pudiesen mover *a nivel abstracto*, simplemente porque son formas inseparables de la vida del hombre que las produce, así como de sus movimientos de espíritu[2].

Dicho en otros términos: si bien el arte se puede

entender de manera muy general como la determinada actividad que da forma a un material, cabe subrayar sin embargo que «la voluntad de forma [que se manifiesta en el arte es] inherente al *ethos* social de una época»[3], entendiendo por *ethos* de un época «la respuesta que prevalece en ella ante la necesidad de superar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica»[4]. Así que el arte nace como peculiar respuesta a determinada situación histórica, nada lisa sino más bien generada desde y por lo dramático de la condición existencial humana. Y en lo particular, la *voluntad de forma barroca*, según lo plantea Bolívar Echeverría, en su esencia «responde a los requerimientos de un *ethos* práctico, de una estrategia de supervivencia[5] .

Si bien el ser humano existe y se posiciona en el mundo como ser en el tiempo, a la hora de idear la peculiaridad de los sistemas de configuraciones simbólicas que le permiten conferir arraigo y densidad a su específica condición existencial, lo que se le abre como claro de su mundo es el de una determinada comunidad humana estructurada como *polis*. Y es precisa e invariablemente desde la problemática histórica de aquella *polis*, que se van a generar *determinadas aventuras del sentido* en las que el arte juega puntual y necesariamente un papel preponderante por el simple hecho que el arte no es más que «un modo específico de conexión entre prácticas y, un modo de visibilidad y de *pensabilidad* de estas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo»[6].

Dicho en otros términos, limitar y reducir la problemática de la manifestación histórica de ciertas formas artísticas a la lectura y análisis de sus meras y superficiales características de visibilidad, sean éstas bi o tridimensionales, no es más que atrofiarlas porque al hacerlo, se pone de lado la expresión de su riqueza específica, la cual, mucho más allá de la visibilidad está en la *pensabilidad* de una determinada problemática socio-histórico-cultural que se ha logrado cristalizar y expresar por medio de ella. Simplemente porque por medio de la actividad artística, así también como por medio de cualquier otro tipo de actividad generada y posicionada desde y para la *polis*, el ser humano ha intentado y sigue intentando formular determinadas respuestas a lo específico de su problemática existencial, resolviendo a su manera lo dramático de su condición: sobrevivir y lo mejor que se pueda a su irreversible finitud y, por ende, a su cercana muerte. Como si la gesta artística, desde sus lejanos inicios en la oscuridad de las grutas del paleolítico, no tuviese más salida que la de consignar el momento en el que el hombre toma conciencia de su finitud y busca plasmar, en determinados sistemas de representación, aquel estremecimiento existencial necesariamente asociado al erotismo, del cual «es posible decir que es la aprobación de la vida hasta en la muerte»[7].

De lo anterior es que tanto las figuras masculinas itifálicas como las figuras femeninas tipo *venus*, si bien nunca tienen el rostro caracterizado, siempre enfatizan el cuerpo y ciertas partes del mismo en particular porque, según lo planteado por Georges Bataille, el erotismo está precisamente vinculado al conocimiento de la muerte. «Desde muy antiguo, los seres humanos tuvieron un conocimiento estremecedor de la muerte. Las imágenes de hombres con el sexo erecto datan del Paleolítico superior; cuentan entre las más antiguas figuraciones»[8]. Y aunque pudiese parecer quizá inapropiado en una primera lectura, según Bolívar Echeverría, lo planteado por Georges Bataille en relación con el erotismo se puede llegar a aplicar a la aprehensión del *ethos* barroco simplemente porque los dos -erotismo y barroco-, obviamente cada quien a su manera, expresan la misma energía contenida en las fuerzas de la vida que se empeñan en luchar contra la muerte o cualquier elemento que ponga la supervivencia del hombre en peligro.

Por otra parte, cabe señalar que si bien queda nuevamente enfatizada la estrecha relación prevaleciente entre la manifestación de determinada forma artística y la documentación construida de su respectivo contexto socio-histórico-cultural para poder colocarla en él como una forma predeterminada, a la hora de revisar el posicionamiento del fenómeno artístico desde el enfoque de la historia cultural y no desde cierto discurso de las Bellas Artes, no solamente queda resaltado lo posible y no lo necesario en relación con la manifestación de cualquier forma artística o simbólica sino también el hecho de que

en algún periodo histórico, el hombre pudo haber ensayado respuestas a determinadas problemáticas sociales que si no se logran aprehender desde un enfoque de larga duración, sólo parecen caracterizar a periodos posteriores.

Tal es, en específico, la problemática de *la modernidad de lo barroco*: «La suya fue una modernidad que se quedó en el camino pero que nos ilustra acerca de que la que está ahí, la ‹realmente existente›, no fue en el pasado la única posible, ni lo es en lo presente»[9]. Dicho en otros términos: desde Bellas Artes, el arte viene limitado a campos de manifestaciones formales que se tienden a pensar como autónomos y libres de ser puntualmente sometidos a juicios axiológicos, tal como lo señalan todavía algunos nombres de estilos o periodos explícitamente despreciativos, por ejemplo; muy al contrario, desde la historia cultural, el arte se llega a entender en términos de *categoría cultural*. De ahí el trabajo específico a realizarse por el investigador de dicha categoría cultural para poder explicarla desde lo propio de su condición de posibilidad. *Pensar el barroco como forma enrevesada*.

Ahora bien, desde un estricto punto de vista cronológico, el barroco se viene posicionando después del clasicismo y, como tal, se entiende comúnmente como su opuesto, su contrario. Como si en efecto desde el específico ámbito de la creación artística, de una manera total y perfectamente autónoma, los artistas pudiesen idear y decidir por sí solos y por sí mismos, y, claro, de un común y tácito acuerdo, en qué deberían consistir los siguientes campos de visibilidad del arte por dominar en los géneros artísticos de mayor aceptación por lo menos para un determinado periodo de tiempo.

En este sentido, el estilo barroco -como cualquier estilo finalmente- se viene posicionando como algo que expresa ni más ni menos que la incondicional libertad del artista, quien desde su propio e irreductible posicionamiento existencial decide consciente y voluntariamente en algún periodo histórico enfrentarse a este presente con sabor a lo antiguo con el explícito objetivo de replantearlo, renovarlo, reinventarlo. Un poco como si lo nuevo fuese algo no solamente ineluctable sino también inevitable, más aún, indispensable a la dinámica cultural occidental, confundiéndose también puntualmente con lo otro -siempre y cuando este otro venga cargado y reconocido con determinado valor-.

Es en este sentido y contexto que Boris Groys afirma que: «La búsqueda de lo nuevo por lo nuevo es una ley que vale hasta en la postmodernidad…»[10], particularmente en los contextos culturales en los que se archivan los valores del pasado; muy al contrario: «Ahí donde no se cuentan con archivos así como ahí donde están amenazados [los valores antiguos] en su existencia física, se prefiere continuar trasmitiendo la tradición bajo una forma intacta más que innovar»[11] . Pero: ¿qué tan pertinente y adecuado resulta pensar que todas las operaciones culturales llevadas a cabo por el ser humano a lo largo de la historia occidental tienden a posicionarse frente a determinado horizonte de *progreso*?, ¿qué tanto al proponer otro tipo de explicación de las formas etiquetadas como barrocas, se puede llegar a evitar una lectura axiologizante de las mismas?

[1]Hegel, W. G. Friedrich, «Introducción», *Lecciones sobre la estética*, p.8. [Akal, 1989]
[2]Focillon, Henri, «Le monde des formes», *La vie des formes*, pp.21-22. [PUF, 1993]
[3]Echeverría, Bolívar, «En torno al *ethos* barroco», *La modernidad de lo barroco*, p.91. [Era, 2011]
[4]Echeverría, Bolívar, *ob. cit.*, p.89.
[5]*Ídem*.
[6]Rancière, Jacques, "De un inconsciente a otro", *El inconsciente estético*, p.61. [Del Estante, 2006]
[7]Bataille, Georges, "Introduction", *L'érotisme*, p.17. [Les Éditions de Minuit, 1970]
[8]Bataille, Georges, "La conciencia de la muerte", *Las lágrimas de Eros*, pp.41-42. [Tusquets, 2007)
[9]*Ibídem*, p.118.
[10]Groys, Boris, "Introduction", *Du nouveau*, p.10. [Jacqueline Chambon, 1995] [La quête du nouveau pour le nouveau est une loi qui vaut jusque dans la postmodernité…]
[11]Groys, Boris, "Le nouveau dans l'archive", *ob. cit*, p.23. [Là où il n'existe pas d'archives comme là où elles sont menacées dans leur existence physique, on préfère continuer à transmettre la tradition sous une forme intacte plutôt que d'innover.]