

# Semejante y distinto

...Pedro Alzuru

1. Un periodo histórico cultural, una tendencia, no se origina necesariamente en el propósito de prolongar o repetir algo que lo ha precedido temporalmente, tampoco para oponérsele o para superarlo. Repetir o superar no conforman una oposición insalvable, una dinámica polar que nos obliga optar por uno, una especie de cúpula del trueno histórica en la que entran dos y sale uno. Afortunadamente las relaciones entre periodos y tendencias, como las relaciones entre las personas, son infinitamente más complejas, tomamos y dejamos del gran almacén que forma la historia, tomamos y dejamos del gran mercado del presente.

Esta falsa polaridad está en el origen de muchas de las confusiones que origina el prefijo *post* al unirse al nombre o al adjetivo moderno, reconocer la importancia, lo imprescindible de lo que ha antecedido o hacer depender su esencia de oposición a éste, construir sobre las cenizas, repetir o abolir. La lógica dinámica que se establece entre periodos y tendencias dentro del arte y la cultura no es forzosamente la de la dialéctica hegeliana donde la creación de un nuevo horizonte pasa por la superación del pasado, tampoco es la lógica estática que inmoviliza, que crea el conflicto al asignar a las partes características diametralmente opuestas. Con esta camisa de fuerza se ha querido simplificar la relación entre lo moderno y lo que aparece después o ya está aquí y no hemos querido ver. Los famosos pares dicotómicos de Ihab Hassan (proyecto-caso, presencia-ausencia, tipo-mutante, semántica-retórica, metafísica-ironía) y de David Harvey (capital monopólico-creatividad, consumo colectivo-capital simbólico, industrialización-desindustrialización). Estas tablas dicotómicas nos devuelven inevitablemente a la dinámica de las vanguardias históricas, en la cual cada una subsiste por su oposición o su dependencia del otro, su ser fatalmente parásito o sucedáneo, enemigo o amigo, por o en contra, precisamente ésta dinámica cambia al dejarse de lado el pathos de lo nuevo, de la originalidad y la genialidad, al sustituir la sospecha por el pasado y por el otro con su anamnesis, su examen desencantado y desprejuiciado, su versión crítica y desmitificada.

Esto es en gran medida lo que hace Andy Warhol al partir de las imágenes, que encuentra en la televisión, los diarios, la publicidad y que vehiculan los mitos de la belleza, del dinero, del éxito, del poder, etc., sometiéndolas a un proceso de transformación que las sustrae del *business* directamente competitivo y concurrencial y las sumerge en otro *business*, el del arte. Este último no se propone ser ni opuesto ni duplicado del primero, en el uno y en el otro puede o no encontrarse producción y creatividad, ambos tienen dentro de sus mecanismos la promoción cuidadosa de sí mismo.

En su filosofía, Warhol (*The Philosophy of Andy Warhol*, 1975) muestra que la gerencia artística, en particular la promoción de su propia imagen, no da menos trabajo que la gerencia comercial. En consecuencia, da ciertas recomendaciones de sabiduría práctica en las que encontramos ecos de ascendencia estoica, como el no lamentarse de su situación a menos de encontrarse en ella y el de asumir un alejamiento de las propias emociones.

2. Esta suspensión de la dimensión afectiva iniciada por los estoicos y que reencontramos, por ejemplo, en el magnífico *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, puede ser considerada un rasgo de la sensibilidad post-moderna, aunque no exclusivo de ella y tampoco asumido de manera fundamentalista. Estamos hablando precisamente de un artista que no considera hacer obras maestras ni ser genio ni poseer una subjetividad privilegiada a través de la cual la naturaleza dicta las reglas al arte.

Dicha actitud ha sido interpretada, en general, con tergiversaciones y mala fe, como: ironía (L. Hutcheon, *Irony's Edge*, 1994); deliberada superficialidad (F. Jameson, *Postmodernism, or the cultural Logic of Late Capitalism*, 1984); cinismo (P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Verunft*, 1983, en este caso se entiende, por supuesto, en el cinismo actual, el de Warhol por ejemplo, la plena conciencia crítica de la sociedad contemporánea sostiene acciones desprejuiciadas y deshonestas, mientras en el cinismo antiguo, de Diógenes por ejemplo, la crítica de las convenciones sociales era inseparable de una coherente práctica de rechazo de los compromisos. Para Sloterdijk, el control de las pasiones pueden conducir a tendencias opuestas: en la venerada antigüedad, a una conducta de libertad y de autonomía individual; en la odiosa post-modernidad a un conformismo cómplice y de la peor baja. Si se quiere ver un conflicto, un desacuerdo, entre un conocimiento lúcido y penetrante y una inmoralidad deliberada, sin freno y sin pudor, no tiene mucha utilidad encontrarla en la antigüedad, si puede ser útil verla en el presente, en los otros, los otros son siempre deshonestos e inmorales.

Este conflicto, este desacuerdo, es visto en Warhol, a quien se define como ejemplo inigualable de cinismo, por no rechazar abiertamente el capitalismo, el *american way of life*; por establecer con éste una rivalidad paródica, una duplicación opositora (M. Perinola, *L'arte e la sua ombra*, 2000) que se compara con la relación del travesti con lo femenino, alguien que establece una estrategia distinta a la de la lógica tradicional del conflicto político y distinta de la concurrencia desleal (lograr el mismo objetivo a través de cualquier medio). Warhol no cree que el arte pueda representar una verdadera oposición a la sociedad burguesa ni que pueda ocupar, aunque sea parcialmente, el puesto de la industria cultural. Las imágenes, los esquemas, las modalidades son las del capitalismo avanzado y no hay otras: su acción artística consiste en producir algo que los retoma de forma exagerada, los despedaza, los disloca en otro contexto que es a la vez semejante y distinto en relación con el punto de partida.

Así como el travesti, es a la vez súper femenino y antifemenino, por un lado exalta la feminidad más allá de todo límite y, por el otro, critica implícitamente a la mujer por no ser suficientemente femenina, Warhol es supercapitalista y anticapitalista: su arte es, por un lado, una súper mercancía y, por el otro, ridiculiza la industria capitalista en su terreno, el del usufructo y la especulación. El primero parte del discurso de la feminidad, el segundo parte del discurso del capitalismo moderno, pero ambos, sin embargo, cuestionan el horizonte que les da origen, el de la feminidad y el de la sociedad capitalista.

Pero la dinámica ha cambiado, como señalábamos al inicio, a diferencia de cuanto ocurría con la contra-cultura, durante los años '60 e inicio de los años '70, el arte del último cuarto de siglo no pretende llevar a nadie al tribunal, no quiere probar ante nadie que ha sufrido un daño. El arte post-moderno no intenta un juicio contra el arte moderno: no presenta la repetición y la mimesis como algo nuevo que acaba con la lógica de la innovación, típica de la modernidad, estaría en una antinomia lógica. No pretende presentar efectivamente algo nuevo sino distinto y por ello no continúa la lógica de lo moderno. Es semejante y distinto, no igual ni opuesto.

3. Con Warhol, entre muchos otros, empieza a descomponerse la tensión que dominaba a las vanguardias modernistas, la dialéctica del desconocimiento y el reconocimiento, de la repetición y los opuestos que se transfiguran paulatinamente en una dinámica más compleja, menos maniquea, signada por la semejanza y la diferencia. Los avatares culturales y artísticos que prolongan hoy ese proceso han multiplicado las perspectivas acabando con los cánones modernos.

Entre ellas encontramos aquellas que señalan una irrupción de lo real en el arte, presentando el núcleo duro de lo real, sus aristas más traumáticas y perturbadoras imponiéndose a la atención de los artistas. Las diferencias sexuales y la ineliminabilidad del dolor reivindican sus derechos en los trabajos de Barbara Kruger, de Cindi Sherman o de Marilyn Manson. La experiencia del dolor corporal está implícita en la llamada *performance* del cuerpo extremo, a través de ella se abre una problemática que ya no tiene nada que ver con lo moderno.

La sexualidad y el dolor son desafíos tematizados por el arte contemporáneo, así como el multiculturalismo. Aquí aparece otro ejemplo del rol crucial de Warhol en la configuración del arte contemporáneo, no precisamente por sus trabajos sino con el espacio abierto por su asociación con el pintor de origen caribeño Jean-Michel Basquiat desde los tempranos años '80 y que ha inspirado el film *Basquiat* de Julian Schnabel.

Esas tendencias del arte actual evidencian posibles convergencias y afinidades entre las tradiciones occidentales y las culturas de África, Asia y América Latina, semejantes y distintas en el fondo, no iguales ni opuestas. En estas aproximaciones interviene el abordaje antropológico de los orígenes antiguos de la civilización occidental que desvela las profundas afinidades con las culturas señaladas. Todo esto está conformando sensibilidades alternativas a las impuestas por la industria cultural occidental, muchas veces con la ayuda de la industria cultural occidental (basta ver por ejemplo la fusión de *rock* y *world music*).

Sexualidad, sufrimiento, multiculturalidad, fisiología son elementos que nos remiten al cuerpo como dato, sobre el cual se puede intervenir pero del que no se puede prescindir. La simulación y la mimesis no agotan el ser "cosa", su resistencia a la total racionalización y conceptualización. Si bien se ha roto con la cultura de masas, las fronteras entre cultura culta y cultura popular, esto no ha conducido a una total homogenización; las lógicas de la diferencia no se pacifican, siempre permanece un resto, un más o un menos, algo que no se puede anular con una operación aritmética cuyo resultado sea cero.

También con Warhol, entre otros, se inició en el arte contemporáneo la tendencia conceptualista, para la cual lo que cuenta es la idea inmediata, el concepto que se fetichiza en la obra. Esto ha llevado a Joseph Kosuth a afirmar que la filosofía ha sido sustituida por el arte conceptual. Pero no necesariamente debemos interpretar esto como una humillación para la filosofía que vendría a reivindicar el arte, durante mucho tiempo culpabilizado por el puritanismo filosófico y estético que lo dignificaba solo como medio para llegar a la idea, pero lo minimizaba como cosa sensible, que produce placer y no necesita un más allá. El valor del objeto estético tanto como el valor de la reflexión filosófica y científico-social está en su capacidad de generar presente, de permitirnos estar bien aquí, ahora, de hacernos sentir en el mundo como en casa, en su apuesta por el presente, presente que no es igual ni opuesto al pasado o al futuro sino semejante y distinto.