

De ángeles y mandarinas

Chus Martínez

Sumario

Will refund us finally
our confiscated gods

Emily Dickinson

Alumna del pintor expresionista americano Robert Motherwell, Suzi Gablik parece haber pasado los últimos veinte años tratando de rebatir los valores aprendidos en su época de estudiante. Tal vez por haberlo vivido en sus carnes, sus ataques contra los parámetros que guiaban la creación de su maestro son especialmente viscerales. Desde hace unos años participa dando clases en lo que muchos críticos americanos han calificado como la mayor contribución al entendimiento de un enfoque colectivo en el campo del arte, el *Black Mountain College* en Carolina del Norte. Un colegio universitario enfocado desde algunas de las ideas expuestas en los libros que quiero presentar aquí.

Aunque comenzó su carrera como pintora, y llegó incluso a realizar un par de exposiciones en Nueva York, en estos últimos años ha destacado sobre todo por su labor como crítica¹ y como autora en un área difícil de delimitar como es el de la teoría del arte. Su carrera en este último campo es curiosamente paralela a la de otro conocido teórico americano Arthur C. Danto, con el que intentaré poner en discusión algunos de los argumentos de Gablik. Ésta, des-

1. Destaca sobre todo por colaborar asiduamente en publicaciones como *News, Art in America, Artscribe* y el *New York Times*.

pués de comenzar su andadura con un estudio sobre el arte pop, publica algunos años más tarde una monografía bastante celebrada sobre Magritte. Pero los libros a los que aquí me voy a referir forman lo que podríamos llamar una serie que comienza con la publicación de *Progress in Art*². Aquí se exponía la siempre traída y llevada tesis acerca de la posibilidad de obtener algún tipo de conocimiento a través del arte. Tras este libro publica, algunos años más tarde, el único de sus títulos que de momento ha sido traducido al castellano. *Has Modernism Failed?*³ tuvo un impacto considerable tanto en el ámbito americano como fuera de él. Llega en un momento en el que los ecos del expresionismo americano empiezan a desvanecerse y las posturas críticas a alejarse de quien tanto les había ayudado, Clement Greenberg. De la pregunta retórica de este libro, Gablik pasa a postular un programa listo para ser puesto en acción en *The Reenchantment of Art*⁴. Su libro más reciente es una recopilación de entrevistas con artistas y personajes destacados dentro del ámbito artístico americano e internacional que lleva por título lo que parece el lema de la consagración del status postmoderno: *Conversations before the End of Time*⁵.

I. El arte tras el individualismo

Desde el segundo de sus ensayos, *Has Modernism Failed?*, Gablik se cuestiona no sólo los «dogmas» que articulaban la creación artística de los llamados expresionistas americanos, sino también toda la creación artística occidental desde el inicio de la modernidad. La autonomía incuestionable de la obra, la experiencia estética como fin en sí misma o el hecho de que la única manera de preservar la verdad de la obra sea manteniéndola al margen de la realidad social en la que ha sido creada son algunas de las ideas que la autora pone entre signos de interrogación. Después de una era que ha dado a América una generación de «héroes» artísticos, de grandes individualidades, ha llegado el momento de replantearse el camino a seguir. Un punto de partida para la reflexión que no es exclusivo de Gablik, sino que otros pensadores contemporáneos también comparten. Arthur C. Danto, una de las figuras más representativas de la estética filosófica americana, planteaba una duda similar a tenor de la autonomía del arte en el primero de los nueve ensayos que publica en 1986 bajo el título *Philosophical Disenfranchisement of Art*. Al igual que en la obra anteriormente mencionada de Suzi Gablik, Danto se refiere a la tradición, incluso desde Platón, como un intento de destronar el arte. Una jugada política empeñada en sacar a la realidad artística de la esfera del uso⁶. La tan proclamada y defendida autonomía del arte no es vista por Danto, ni por Gablik, como un

2. Thames & Hudson, Rizzoli (1977).

3. Thames & Hudson (1984).

4. Thames & Hudson (1991).

5. Thames & Hudson (1996).

6. DANTO, Arthur C. (1988). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nueva York, p. 10 y s.

lugar de privilegio, sino como una maniobra destinada a neutralizar el poder de actuación que éste pudiese llegar a tener. Una autonomía encarnada por un tipo de artistas y obras que son, además, las que marcan las pautas del mercado, de las que también ellas acaban siendo presa. No hay pureza en la *poiesis*. Desde siempre la creación se ha visto atravesada por presuposiciones teóricas y por intereses políticos.

Ahora bien, en palabras de la autora, una parte del arte contemporáneo provoca en nosotros una necesidad de revelarnos ante el conformismo. Hay obras —menciona explícitamente las de Joseph Beuys y Anselm Kiefer— que nos compelen a salir de la rutina diaria y a intentar encontrar respuestas más perspicaces que las que nos ofrece el *establishment*. Aunque en este texto su posición es un poco más ponderada, desde el primer momento nos damos cuenta de que Gablik está leyendo la postmodernidad como antimodernidad. Si el proyecto moderno parece haberse congelado convirtiéndose en un marasmo incapaz de albergar los anhelos que una nueva época pone en su arte, la postmodernidad parece haber traído consigo la fuerza necesaria para emprender una renovación que para esta autora tendría su origen en una época premoderna. Una fuerza renovadora que no necesita, además, ni de la argumentación sistemática que caracteriza a los discursos filosóficos anteriores, ni de un aparato conceptual convenientemente revisado. Esto se manifiesta, por ejemplo, en una intención, confesada repetidamente en cada uno de sus libros, de no importunar al lector con notas a pie de página, ni con argumentaciones farragosas acerca de cuestiones sobre las cuales todos deberíamos poder opinar. Un tinte de «democratización» del texto que da la oportunidad al lector de sumergirse en una serie de reflexiones destinadas a descubrirnos que debemos reivindicar un arte más allá del individualismo, un arte no por el arte, sino como arma transformadora.

II. Arte y «Deep ecology»

Si en *Has Modernism Failed?* se dejaba entrever una voluntad de esbozar propuestas para solucionar esta situación, en *The Reenchantment of Art* advertimos desde la primera línea que ha llegado el momento de pasar a la acción. En este texto la prosa de su autora cobra carácter fundacional. Cual pitonisa de la verdad, Gablik se lanza al ataque con el firme propósito de perfilar líneas de acción que verdaderamente puedan ayudarnos a acabar con el *status quo*. Para comenzar, afirma que hay dos tipos de postmodernismo: el deconstructivo y el reconstructivo (lo que la autora entiende por deconstrucción, se acerca más a lo que nosotros entendemos por «destrucción»).

Considera al primero como una rebelión contra la autoridad de lo poético y, si bien también éste ha llegado a la conclusión de que los valores de la modernidad son obsoletos, el camino a tomar es el de la reconstrucción. «Much of my text is devoted to creating a framework for reconstructive post-modern practice, which although less visible in the mainstream than constructive art, implicates art in the operative reframing of our entire world view

and its cartesian cognitive traditions»⁷. Si al comienzo de *La dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer habían hablado de que «el desencanto del mundo es la liquidación del animismo»⁸, el proyecto de «reencantamiento» propuesto en este libro se concibe como un intento de restaurar nuestra cultura en términos de magia y posibilidad⁹. Para ello hemos de buscar acciones en un gran proyecto que demanda soluciones colectivas y que intenta ser una alternativa al proceso de dominación industrial y tecnológica al que nos ha abocado la modernidad. Otros filósofos ya habían visto el problema de la falta de visión integradora de un proyecto colectivo —como Manfred Frank o Fredric Jameson—, pero ninguno hasta ahora se había atrevido a proclamar que estaba en posesión de la gallina de los huevos de oro. Para Gablik ese programa está ante nuestros ojos: se trata de la salvación de nuestro planeta. Ha llegado el momento de aunar esfuerzos ante lo que parece ser el resultado de una cultura que ella identifica con la dominación sobre la naturaleza y sobre lo femenino. Una cultura moderna articulada en torno al individualismo, un valor masculino, frente a una visión holista articulada en torno a la naturaleza, o lo femenino. Si para los artistas del XIX los encuentros con otras culturas y el volver los ojos a las tradiciones del arte popular representaba un desafío a los valores del clasicismo dominante en la academia, ahora es el regreso a la naturaleza lo que encarna el estandarte de la revolución, esta vez contra los valores modernos.

Pero como ella misma dice —y al lector se le hace tristemente obvio— este libro no está destinado a realizar un diagnóstico, sino a determinar cómo podemos devolverle el sentido a nuestra cultura. Y es ahí dónde el arte juega un papel primordial. Si en la era moderna el arte se entendía como el máximo garante de la libertad individual, propone redefinir el concepto de libertad en virtud de un principio colectivo y mostrar cómo el modelo de creación artística es el que mejor se adapta a un funcionamiento «ideal» de dicho principio. Así que podemos empezar a soñar¹⁰.

En los tiempos modernos, la metáfora fundamental de la presencia del hombre en la tierra parece ser el *bulldozer*¹¹. Los individuos modernos ya no son capaces de ver la tierra como una fuente de renovación¹². La revolución indus-

7. GABLIK, S. (1991). *The Reenchantment of Art*. Thames & Hudson, p. 22. Se deja ver un cierto estilo Rorty a la hora de dibujar el perfil de los «enemigos».

8. ADRONO, Th. & HORKHEIMER, M. *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, p. 61.

9. What happens to a culture without a living mythology is that it gets addicted to whatever numbs the pain of archetypal starvation and the vacuum of meaning. Op. cit., p. 51.

10. Así se titula el cuarto capítulo de la obra, «Aprendiendo a soñar».

11. Estas ideas coinciden también con las de un influyente científico inglés que desde 1979 abandonó la ciencia institucionalizada para dedicarse a lo que él ha dado en llamar «proyecto Gaia». James Lovelock, a través de sus numerosas publicaciones, se ha esforzado en mostrar y demostrar que nuestro planeta es un todo orgánico vivo el cual sufre un proceso de envejecimiento prematuro debido a la acción del hombre. En castellano tenemos traducido: LOVELOCK, J. (1993). *Las edades de Gaia*. Barcelona.

12. Op. cit., p. 77.

trial es lo peor que nos podía haber ocurrido, la causa de que el individuo se haya olvidado de su vocación poética. Por eso el arte tiene la misión de venir a recordárnosla. Gablik menciona en su libro a toda una serie de artistas comprometidos con ese proyecto, concienciados de que ellos no son unos elegidos, sino que han llegado hasta esta decisión porque ven morir en lo natural una parte de lo que ellos son. Son artistas que nunca entrarán a formar parte de la colección permanente de un museo precisamente porque su acción es permanente. Se trata de aquellos que ponen el arte al servicio de un fin: recuperar un río, aprender a mirar una montaña... (Frente a la utopía estética, utopía social).

Creo que es una fórmula de Danto la que mejor puede darnos una pista acerca de las razones que motivan a Gablik a escoger el arte como modelo de acción. Tal y como indicaba en *The Transfiguration of the Commonplace*¹³ y ampliaba en el primer capítulo de *The philosophical Disenfranchisement of Art*¹⁴, él concibe la estructura de la obra de arte como de una pieza con la de la retórica, cuyo objetivo es «to modify the minds and then the actions of men and woman by co-opting their feelings». A diferencia de la filosofía, la misión del arte no es la de probar la validez de los argumentos, sino la de persuadirnos de algo, de hacernos ver el mundo bajo otra luz. Sin embargo, Danto no traspasa el umbral de las distinciones trazadas entre teoría y creación, mientras que Gablik decide poner a esta última a merced de un fin.

Suzi Gablik, quien nos hacía ver las vinculaciones de arte y mercado en *Has Modernism Failed?* (cuyo título debería de hecho suprimir el signo de interrogación), propone ahora una nueva forma de arte como alternativa a la situación de degradación a la que ha llegado el arte moderno. Pide que seamos capaces de pensar en el futuro y de vincular nuestras actividades artísticas con el mundo, puesto que debe haber algo más allá de la alianza entre cultura y capitalismo. Es significativo que al sugerirnos algo que es imposible, como es una vuelta atrás, un paso a un estadio en el que podamos empezar de nuevo en un momento mítico en el que hombre y naturaleza eran un todo indisoluble y armónico, nuestra autora recupera una de las claves del pensamiento moderno como es la esperanza puesta en el arte como elemento de redención. Si existe una salida, entonces ésta pasa por el momento de utopía que encarna la obra de arte. Gablik hubiese encontrado argumentos para su defensa sin salir de la modernidad.

Sin embargo, el marco que ella toma como referencia no es el de los escritos de Adorno y Horkheimer, sino las ideas de lo que se ha dado en llamar *deep ecology*. El término lo forjó un pensador noruego llamado Arne Naess en un artículo publicado hacia 1973¹⁵. La palabra *deep* significaba en aquel contexto una mayor apertura por nuestra parte hacia la naturaleza no humana que nos rodea. Según uno de los autores citados en el texto de Gablik, Bill Devall¹⁶,

13. DANTO, Arthur C. (1983). *The Transfiguration of the Commonplace*. Massachusetts.

14. Op. cit., p. 21.

15. NAESS, A. «The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movements», (1973).

16. DEVALL, B. (1985). *Deep Ecology*. Smith Books.

la *deep ecology* ha surgido como un modo de desarrollar un nuevo equilibrio y armonía entre los individuos, la comunidad y el todo de la naturaleza¹⁷. En Gablik, el modelo marxista de un arte capaz de transformar la realidad socio-política en la que vivimos, al que parecía apuntar en algunos momentos de sus dos primeros textos teóricos¹⁸, queda desplazado por el modelo «chamánico» que tan bien encarnan las acciones de J. Beuys, por ejemplo. De modo análogo, lo que estos ecologistas nos proponen es casi una vía mística para volver a un momento «previo» de comunión con la naturaleza¹⁹. Pretenden ofrecernos una filosofía capaz de articularse en torno a pautas ecocéntricas o biocéntricas, en lugar del modelo antropocentrista puesto en marcha, según ellos, a partir de Descartes. Tal filosofía —señala Devall— debe ser ambas cosas, racional y espiritual. Se trataría de un modo de pensamiento capaz de integrar las tradiciones de las minorías, así como todos aquellos valores femeninos que tradicionalmente han quedado al margen, como el amor, la compasión, la cooperación, el saber escuchar, los sentimientos profundos, etc.²⁰.

Precisamente el capítulo VII de *The Reenchantment of Art* lleva por título «El arte como acción compasiva». Para Gablik la compasión —un valor femenino— puede servirnos como modelo de creación en tanto que nos guía a la hora de acercarnos a la naturaleza. Frente a la desaforada exaltación de los valores individualistas por parte de la modernidad, la compasión es un sentimiento que nos mueve frente a los demás, que nos impide asolar el medio natural que es nuestro marco vital. En otro momento de su texto²¹ menciona la necesidad de reconocer el valor intrínseco de la naturaleza, una posición que comparten también los partidarios de la formulación de una crítica del medio ambiente. Pero si de hecho reconocemos que los derechos válidos para el hombre lo son también para los animales y demás seres vivos, ¿no entramos en una contradicción al afirmar que debemos ser compasivos para con ellos?

Hay que poner especial énfasis en la amalgama de elementos que se dan cita en esta corriente ecologista que a nuestra autora le sirve de inspiración. Por una parte, como ya hemos podido comprobar, tenemos una mirada absolutamente acrítica de los derechos de las minorías y del carácter de lo femenino. Ni Gablik, ni los «deep ecologists» se plantean que dichos valores llamados

17. Op. cit., p. 7.

18. Aquí me estoy refiriendo a algunas indicaciones que sobre este tema hay en *Progress in Art* y en *Has Modernism Failed?*

19. Es curioso que en los últimos años hayan aparecido un considerable número de obras teóricas que vuelven a la naturaleza como tema de interés estético. Como por ejemplo SEEL, M. (1991). *Eine Ästhetik der Natur*. FfM; BÖHME, G. (1988). *Für eine ökologische Naturästhetik*. FfM; BÖHME, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. FfM; SEPÄNMAA Y. (1986). *The Beauty of Environment: A general model for environmental aesthetics*. Helsinki; BERQUE, A. (1986). *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris; CAUQUELIN, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris; BOURASSA, St. (1991). *The Aesthetics of Landscape*. Londres.

20. Op. cit., p. 7-33.

21. GABLIK, S. (1992). *The Reenchantment of Art*. Nueva York, p. 93.

femeninos puedan estar determinados histórica y socialmente, cuando, sin ir más lejos, en otras tradiciones como la budista, se considera que el elemento de la sabiduría está encarnado por la madre mientras que el de la compasión lo encarna el padre. Otras fuentes de las que se hacen herederos son, por ejemplo, el naturalismo y el pastoralismo en literatura, la física cuántica, la filosofía de Martin Heidegger²², el cristianismo²³, con figuras como Francisco de Asís y Giordano Bruno o la misma ciencia ecológica.

Aún siendo interesantes los problemas que plantean, lo cierto es que no puede encontrarse una respuesta sencilla a los desafíos teóricos con los que ellos se enfrentan. Además, cabe la posibilidad de que todas estas preguntas ya no admitan respuestas consoladoras²⁴. Y lo mismo podría decirse de muchas de las posturas encarnadas en la prosa de Gablik. Su proyecto de «reencantamiento» pasa por indicar que la solución ante los problemas desarrollados en y a raíz de la modernidad están condicionados a un retroceso. De pedir el pluralismo a sostener sus ideas como las únicas posibles y, lo que es más importante, a obviar el hecho de que la modernidad no es un monolito que pueda esquivarse a voluntad. Autores como el filósofo británico Tim Hayward²⁵ indican que es importante resaltar que el proyecto ilustrado no tiene porque contraponerse necesariamente al ecologismo. Y Andrew Dobson —citado anteriormente— propone un diálogo entre las posiciones que abogan por el reconocimiento del valor intrínseco del medio natural y la teoría crítica. La solución al problema de la función del arte en nuestra sociedad o la relación con el medio humano del que somos parte (aunque creo que nunca podremos dejar de vernos como algo aparte) no pasa por la negación de los presupuestos que aparentemente son los culpables de que estemos en esta situación, sino por una revisión de dichos presupuestos. La cuestión exige un examen escrupuloso que, ante la ausencia de un punto de Arquímedes que pueda asegurarnos el éxito de la empresa, debemos dejar en manos de la razón, no sin antes someter ésta a examen.

Uno de los nudos gordianos del texto de Gablik es qué entiende ella por modernidad. Como señala Charles Harrison²⁶, dentro del contexto de la historia del arte hay varias acepciones de la palabra *modernidad*. El uso más amplio sería aquel que identificase el término con las características distinti-

22. Entienden que Martin Heidegger ha realizado la mayor crítica a las líneas fundamentales de la filosofía occidental y que Heidegger estaba mucho más próximo al proceso taoísta de contemplación que al pensamiento analítico occidental.

23. El cristianismo es a todas luces no sólo una fuente de inspiración, sino su fuente principal de conceptos.

24. «On some readings —indica Andrew Dobson— the green position of the deep ecology is precisely an example of a mythical answer to a problem whose rational solution needs to be found in material human practice rather in contemplation». DOBSON, A. & LUCARDIE, P. (ed.) (1993). *The politics of nature. Explorations in green political theory*. Londres, p. 191 y s.

25. HAYWARD, T. (1994). *Ecological Thought. An Introduction*. Polity Press.

26. HARRISON, Ch. (1996). «Modernism», en *Critical Terms for Art History*. Nelson, R. & Shiff, R. (ed.), Chicago.

vas de la cultura occidental, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, una cultura en la que los procesos de industrialización y urbanización han sido los mecanismos fundamentales de las transformaciones de la experiencia humana. Es la era del ciudadano frente al hombre clásico que se consideraba uno con la naturaleza, sometido a sus designios²⁷. Una segunda acepción del término modernidad haría referencia no tanto a la vida moderna en general, sino a la tradición moderna en la esfera de las bellas artes (*high art*) y a los motivos que hacen que podamos distinguir el verdadero arte moderno del arte llamado clásico y también del arte popular. Uno de los abandonados de esta postura fue, sin duda, Clement Greenberg. Puede calificársele, junto con Harold Rosenberg, como el crítico más influyente del movimiento expresionista americano. Ligado durante los primeros años a la izquierda, sus ideas, sobre todo a partir de los años cuarenta, estaban cada vez más encaminadas a la búsqueda de cualidades estéticas puras. Greenberg asociaba el ímpetu del modernismo con el de la vanguardia. Para él, los elementos fundamentales del arte moderno son la originalidad y la autocrítica. Originalidad que marcará la distinción entre lo simplemente moderno, como por ejemplo los productos de la cultura y el arte popular de la época, que califica como *kitsch*, y el arte modernista, realmente original²⁸. Si el origen de la estética moderna está, como señala Valeriano Bozal²⁹, en el origen del sujeto moderno, entonces podríamos decir que una de las características fundamentales de este nuevo sujeto en el campo del arte es su supuesta autonomía y consiguiente originalidad. «Modernist originality is marked by difference at the source (“my own way”). The source is the self, and the mastery become self-mastery»³⁰. Esta es una idea central en los juicios de Greenberg acerca del arte moderno que él además acaba identificando con la vanguardia americana con artistas como Jackson Pollock a la cabeza. Y ésta es también la idea de modernidad contra la que Gablik se rebela. Pero el problema no está tanto en la modernidad misma, puesto que una parte de ésta comparte rasgos que coinciden con la postura alternativa que plantea la postmodernidad, como por ejemplo su posición de rechazo hacia la antigua burguesía que con-

27. Ésta es una contraposición que no es tan sencilla. La misma ciudadanía moderna en Rousseau está intentando recuperar el hombre clásico. Y es así también como lo entienden otros filósofos contemporáneos como Ch. Taylor.

28. Donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia. Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un segundo fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de *kitsch*, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertos de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, cómics, música Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc. Por alguna razón esta aparición se ha dado siempre por supuesta. Ya es hora de que pensemos sus causas y sus motivos. GREENBERG, Cl. *Arte y cultura*. Boston (1939), Barcelona (1979), p. 17.

29. BOZAL, V. (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Madrid, p. 29.

30. SHIFF, R. «Originality», en *Critical Terms for Art History*. Nelson, R. & Shiff, R. (ed.), Chicago (1996).

sideraba sus formas y *ethos* horribles y disonantes³¹, sino en la institucionalización y canonización académica del movimiento.

Como Jameson indica, «la postmodernidad representa el presunto final de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. El fin del siglo burgués, o mónada, conlleva sin duda al final de las psicopatologías de este ego. Pero significa el fin de mucho más, por ejemplo, del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva (simbolizado por la incipiente primicia de la reproducción mecánica)»³². Y aunque las posturas de Jameson y Gablik difieren en muchos puntos, la descripción de este proyecto de modernidad creo que se adecua en gran medida a lo pretendido por nuestra autora. En la sustitución de un centro por otro, dónde hasta ahora se elevaba el artista como héroe creador, recoloca Gablik los antiguos valores del clasicismo: Dios o la naturaleza, la comunidad o verdad. A la experiencia inmediata de un individuo ante lo que le rodea y que constituye el centro de su inspiración, se le opone la armonía espiritual y social de la comunidad. Una armonía difícil de conseguir en un sistema que promueve la originalidad particular y por tanto un feroz mecanismo de competencia. Como podemos ver fácilmente las implicaciones de tal propuesta no son sólo estéticas, sino que más bien éstas son el medio para alcanzar una transformación política.

III. ...before the end of art...

Con un título digno de una visión apocalíptica, Gablik recopila en su último libro una serie de encuentros con varios personajes. Un libro que, según su propia autora, no tenía intención de escribir pero al que llega después de las numerosas peticiones de seguidores y amigos. A diferencia de sus textos anteriores no se trata de un texto teórico articulado en capítulos, sino de una recopilación de entrevistas en las que ella pone sus ideas en diálogo con sus interlocutores. Si *The Reenchantment of Art* era una llamada a las armas, su último libro es un tantear el terreno en el umbral de la batalla.

El sentido de las piezas, constituidas por cada una de estas entrevistas, habría que buscarlo en la compleja historia del autorretrato que al hilo de estas conversaciones aquí se esboza. Las ideas expuestas en sus textos anteriores parecen ahora actuar como un tornasol que la autora sumerge en las discusiones. Una cuidada selección de lo que se diría encaminado a probar una tesis: estamos en el límite de la hora muerta.

Lo que Gablik afirma a lo largo de toda su prosa es la intuición según la cual allí donde la ausencia del mito ya no es un peso sentido y abrumador, no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y la creatividad. Aún reconociendo que este tipo de textos sirven para darnos cuenta de que tampoco el campo del arte queda a salvo de una revisión de los parámetros bajo

31. JAMESON, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, p. 26.

32. *Ibidem*, p. 36 y s.

los que se concibe la creación y se escribe su teoría, lo cierto es que las soluciones que propone no resultan convincentes. La autonomía del arte y la manera como ésta se entiende es motivo de larga e intrincada discusión, que no se puede ventilar en un minuto. La solución pasa por la redefinición del sujeto moderno, así como de la sociedad y el mundo en el que éste quiere vivir. Este es un problema apremiante, pero no fácil de resolver, aunque el brillante tono optimista de *girl scout* católica de Gablik parezca querer convencernos de lo contrario. Lecturas como las presentadas aquí nos sirven, sin embargo, para hacernos reflexionar acerca de la cuestión del *object-oriented art* frente a una propuesta de *community-based projects*. En el mundo del arte, el monopolio de la primera alternativa es evidente. Y, aunque las voces que claman por una revisión de los criterios «oficiales» en la esfera artística son cada vez más numerosas, lo cierto es que son dos grandes modelos enfrentados cuyo antagonismo es muy difícil de conciliar.

En el proyecto de Gablik, como en todos los de este tipo, resulta problemático ver en qué lugar queda exactamente la creación artística. Es mucho pretender que las obras de arte, por honradas que sean, o sugerentes en su energía metafórica, resultan suficientes para alcanzar la materia resistente del mundo o un cielo de ángeles lanzando mandarinas, aunque a muchos nos gustaría crearlo.