

PREFACIO

El hombre piensa porque tiene manos.

Anaxágoras

Espero que la generosidad del lector sepa disculpar la osadía del título elegido para este ensayo, pues, siendo tantas y tan notables las referencias bibliográficas que evoca, es posible que se sienta defraudado conforme avance en su lectura. Confieso que no he podido resistir la tentación de hacer un guiño histórico en la elección del título, sin duda uno más entre todo el rosario de «críticas a la razón» que, desde la iniciativa kantiana, aún continúan apareciendo en el polivalente y peripatético género del ensayo. Sin embargo, en este caso concreto, la paronimia del adjetivo elegido respecto de aquella «razón práctica» celebrada por el maestro alemán añade a dicha mueca semántica un factor de incertidumbre sobre cuál pueda ser el alcance real que persigue el presente libro. Por todo ello, es necesario advertir, desde este mismo momento, que el lector no tiene en sus manos, ni mucho menos, una obra de filosofía pura, sino, antes bien, un discreto ejercicio de aproximación teórica a la práctica efectiva de las artes plásticas.

Abundando un poco más en las razones que justifican el epígrafe de la presente obra, este ofrece una primera interpretación literal que puede llevar a pensar que su objeto es el estudio de la plasticidad de la razón humana, esto es, aquella potencia y capacidad de adaptación, ductilidad o moldeamiento sin solución de continuidad que aparentemente posee el pensamiento, lo cual es cierto. Primera lectura a

la que seguirá posiblemente —al menos una vez puesta la atención del lector en el subtítulo— la duda de si el tema del ensayo no estará, más bien, dedicado al encuentro y el análisis de un índice de razón en las formas y las disciplinas con que han operado las artes plásticas a lo largo de la época moderna hasta el presente, todo lo cual también es cierto. Resumiendo, ambas lecturas son las hebras que urden el nudo gordiano del dilema que traemos a la palestra, aquel que se pregunta por la existencia o no de una razón plástica en el arte, así como cuáles pueden ser sus limitaciones y sus contradicciones desde una aproximación crítica.

Aproximación crítica que se hace obligada en lo que toca a cualquier producto de la razón moderna, cuando menos desde la aparición de la célebre *Crítica de la razón instrumental* (1947) de Max Horkheimer. En ella, el filósofo alemán denunciaba la deriva instrumental, mediatizada y positivista a la que se habría dejado llevar la razón ilustrada a lo largo del siglo xix y especialmente en la convulsa primera mitad del siglo xx. En este sentido, Horkheimer analiza la perversa influencia ejercida desde distintos poderes fácticos para reconvertirla en una razón relativa, estadística, probable y subjetivada, todo lo cual habría comportado una desvinculación efectiva, más bien una contraposición, con respecto a su ideario humanista y emancipador de origen. Proceso racionalista cuyo fundamento se sustentaría, paradójicamente, en el momento en que la propia razón ilustrada habría sido elevada a categoría de mito, es decir, culturalmente mitologizada.

Obviamente, el filósofo alemán no toca, pues tampoco es su objeto de investigación, el dilema concreto que estamos planteando aquí. Sin embargo, hemos de precisar que, aunque Horkheimer elabora su discurso desde una perspectiva política y cultural global, también considera, al menos puntualmente, la implicación del arte en la general traición racionalista al espíritu liberador de la Ilustración, aludiendo

más concretamente al sistema cultural mercantilizado e industrializado en el que habría quedado inscrito. Además de ello, Horkheimer basa su tesis principalmente en la mutación de la genuina razón kantiana hacia una razón instrumental degradada, en aquellos términos ético-morales que son el fundamento mismo de la razón práctica. Aspecto sobre el que cabe destacar, en lo que nos atañe, que una buena parte de la producción artística contemporánea sobre la que basaremos nuestra propia labor crítica aparece motivada e imbuida específicamente por cuestiones ético-morales. No es otra la razón de por qué el pensamiento de Horkheimer, junto con su colega francfortiano Theodore Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), ha tenido tanta influencia en la crítica estética contemporánea.

La principal evidencia que nos ha llevado a sospechar de la razón como fuerza coactiva que determina la actividad plástica más reciente la constatamos en la definición de la propia figura del artista contemporáneo, a quien se ha conferido un estatus de largo alcance intelectual en tanto intérprete omnímodo del acontecer psíquico, histórico, cultural, social, político y científico de la modernidad. A nuestro entender, aunque solo sea por tan pretenciosa atribución, se hace ya necesario hacer pasar a tan ampuloso personaje por un exigente tamiz crítico. Aquella secular figura romántica del genio teúrgico de acción tan impulsiva e ingenua como dispersa en su humana fragilidad se ha visto transmutada por la del certero analista capaz de combinar concreción e intuición, y cuyo objeto de acción abarca todo el espectro informativo, como también el existencial. Sus métodos se dirigen ahora preferentemente al diseño proyectado de una propedéutica de medios y de objetivos, así como a la elaboración anticipada de estrategias de intervención causa-efecto. De modo que la materia prima de trabajo poco tiene que ver ya con aquellas «plásticas» de la tradición artesana, de las vanguardias o incluso de los movimientos funcionalistas que reaccionaron a

los primeros expresionismos del siglo xx, sino que se ampara, tal y como ha señalado oportunamente el crítico estadounidense Arthur C. Danto, en un sólido «sistema de razones» que usa y abusa del comodín universal del «todo vale» (*anything goes*).¹ Lo que incluye literalmente todo el orbe planetario en su conjunto, si bien recientemente mediatizado por la sociedad de producción y comunicación de masas.

Aunque, obviamente, no todo el arte que se hace en la actualidad se acoge bajo el dominio explícito o subrepticio de una razón instrumentalizada o del mentado «sistema de razones» dantoniano, intentaremos demostrar que sí lo vienen haciendo muchas de aquellas constelaciones y estrellas rutilantes que transitan el universo inflacionado que es el sistema artístico posmoderno, pues, tristemente, el importante tributo pagado a una razón a todas luces triunfante se viene traduciendo directamente en una pérdida en términos específicamente plásticos de la obra artística. De hecho, especialmente bajo la doble advocación epistemológica y ética a la que se acoge hoy el arte, ha sido declarada por algunos autores la obsolescencia de toda rémora de actividad plástica. Así, desde una óptica estrictamente intelectualista, se propone sencillamente eliminar aquella y pasar página, y

¹ Sobre las nociones *discurso de razones* y *sistema de razones* como núcleos de explicación y justificación de la obra de arte, cfr.: Arthur C. Danto: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Los Ángeles: University of California Press, 1992. En palabras de este autor: «para que algo sea una obra de arte depende de algún conjunto de razones, y nada es realmente una obra de arte fuera del sistema de razones que le da su estatus» (p. 39). El origen de tal «sistema de razones» se habría iniciado en los años sesenta del siglo xx con la aparición de una nueva actitud y un nuevo concepto axial para el arte contemporáneo, como es el de «todo vale». Con respecto a esto, dice Danto que «solo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente» (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 36).

considerar las obras artísticas en calidad de ensayos, tesis o trabajos de investigación, elaborados eminentemente sobre asépticos sustratos iconográfico-visuales.

En buena medida, esta situación ha sido consecuencia de un proceso de selección de fundamento idiomático, cultural y económico potenciado sin duda en las últimas décadas por la absoluta predominancia tecnológica de la imagen sobre los demás medios artísticos. El modelo anglosajón que designa el conjunto de la actividad artística mediante la expresión *visual arts* ha prevalecido frente a la obviamente caduca fórmula clasicista de *bellas artes* (*beaux arts*, *belle arti*, *fine arts*, *schönen künste*) o ante la que fuera predominantemente entendida, desde el período romántico hasta la aparición del arte conceptual, como *artes plásticas* (*arts plastiques*, *arti plastico*, *bildenden künste*).² Mientras que esta última parece alentar una prolífica actitud creativa en radical apertura hacia la indeterminación y la fusión cognitivo-sensorial, la de *visual arts* se muestra en exceso mediatizada específicamente por el hecho óptico y la argumentación teórico-literaria, lo cual la lleva a ofrecer propuestas más restrictivas en términos experienciales.

No se quiera ver en nuestra postura una reacción nostálgica hacia formas y disciplinas artísticas del pasado —como puede ser la identificación de la plástica con los tópicos expresionistas e informalistas—, en un sentido antimoderno, derrotista o apocalíptico, aunque no podemos ocultar que nuestra reivindicación parte de un deseo de mayor apertura fenomenológica para el arte, tal y como fue asumido por el espíritu del romanticismo o de las vanguardias históricas,

² En el mundo anglosajón y, más concretamente, en el estadounidense, la expresión *plastic arts* se aplica, si acaso, a las artes del volumen (cerámica, escultura e incluso arquitectura), aunque, en general, se entienden como *plastic arts* aquellas artes o técnicas relacionadas directamente con el tratamiento del material plástico artificial, así como con técnicas de cirugía estética.

enfrentado a lo que, como trataremos de demostrar en lo que sigue, es una situación de dominio racionalista de palpable inercia instrumental y alienante tendencia hipertrófica. Muy al contrario, defendemos radicalmente lo que debe ser, si se nos permite expresarlo así, un ponderado papel de la razón aplicado a la creación artística. De este modo, el concepto de *razón plástica* queda propuesto, antes bien, como solución, como una búsqueda de síntesis entre los intereses de la razón y los de la plástica, frente a lo que viene siendo un empobrecedor e injustificable proceso de escisión entre ambos. Así pues, reconociendo siempre el trascendental valor de la razón en el desarrollo de la creación artística moderna y contemporánea, no nos resistimos a renunciar gratuitamente a las genuinas aportaciones, a la auténtica y singular plusvalía epistemológica e incluso ética, que ofrece la actividad plástica a la creación artística, más aún cuando debe servir hoy para contrapesar imperativos de tan fuerte vocación retórica y estereotípica como los que sustentan a buena parte del sistema de razones posmoderno.

Se trata, en definitiva y siguiendo a Horkheimer y Adorno, de estar alerta y tener siempre presente la falaz naturaleza y fatal tendencia hacia el dominio que alberga en sí la razón, para ser capaces de liberarla de tales yugos y ascender hacia una racionalidad que sea, «más que instrumento», una «racionalidad completa», un «instrumento de reconciliación» que lleve al arte «a su destino humano».³ De

³ Cfr. Juan José Sánchez, en la presentación a Max Horkheimer: *Crítica de la razón instrumental*, Madrid: Trotta, 2002, p. 32. Por otra parte, si, en *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno proponen una vía de solución a la crisis del ideario de la Ilustración a través de lo que sería un proceso táctico de «ilustrar la Ilustración», dado que la dialéctica crítica es consustancial al pensamiento ilustrado, en nuestro caso podríamos hablar también de una solución al dominio instrumental de la razón en el arte, a través de la razón plástica como síntesis dialéctica.

este modo, el presupuesto de una razón plástica viene dado como una exigencia necesaria para toda actividad artística. Exigencia sin duda polivalente en el sentido de la más total apertura y disposición, para ser aplicada en uno o en todos los ámbitos y niveles que configuran la obra, ya sea el de su proceso genealógico, el propiamente formativo, el compositivo, el metodológico, el semántico y comunicativo, el de las ideas o el llanamente material, entre otros posibles. Y, en todo caso, como compromiso del propio artista por dotar de plasticidad a todo producto de la razón, alejándose de cualquier posible inercia de redundancia instrumental.

Tal concepto de *razón plástica*, aunque es rozado tangencialmente en algunas publicaciones sobre arte, aún no ha sido identificado formalmente en sus términos específicos. Al menos no como aquí nos proponemos hacerlo, esto es, en tanto concepto gnoseológico, metodológico y sistémico que soporta y define la creación artística moderna y contemporánea. La diferencia —y esperemos que la originalidad— del presente ensayo radica en que, si bien en otras disciplinas la crítica a su razón o desde la razón se ha venido enfocando a través de una dialéctica propiamente lógica y exegética, en nuestro caso trataremos de profundizar en aquellos índices de razón que alberga hoy la plástica en sus manifestaciones formales y materiales. A la vez que, por decirlo de una vez y de manera clara, pretendemos identificar la influencia que el avance imparable del imperio de una razón ciertamente mitologizada ha tenido y tiene sobre las estructuras cognitivas y los procesos genealógicos que definen la creación artística a lo largo de la modernidad hasta nuestros días.

Obsérvese que no hablamos en ningún caso de los motivos y los contenidos conceptuales de las creaciones modernas o contemporáneas, pues, a este respecto, la labor crítica le corresponde a filósofos, historiadores y críticos de arte, comisionados de exposiciones, sociólogos, etcétera. En tales ámbitos, es posible encontrar una ingente literatura tanto

especializada como transversal en relación con toda suerte de temáticas y enfoques teóricos. Pero, aunque, obviamente, tanto los motivos como los contenidos de las obras tendrán también su lugar ineludible en la conformación de nuestro discurso, insistimos en que no serán el eje central de este. Por el contrario, consideramos que, como artistas y a diferencia de otros modelos de aproximación, nuestra labor investigadora se debe situar sobre todo en relación a la génesis, el desarrollo fáctico y formal e, incluso, las condiciones de recepción de la obra, pues son esos y no otros los problemas a cuya elucidación podemos contribuir con aportaciones verdaderamente originales. Por otra parte, es precisamente en ellos donde radica el mayor dilema, desfase y déficit que presenta la creación artística contemporánea: aquel que viene dado por la mayor o menor adecuación y correspondencia entre promesa y realidad o, lo que es lo mismo, entre un a priori racional, más común y pragmáticamente llamado proyecto artístico, y la plasmación efectiva en términos plásticos de él.

En definitiva, nuestro ejercicio se construye como una autocrítica al sistema del arte, visto dialécticamente desde sus hoy enfrentados fundamentos racionales y plásticos, atendiendo complementariamente a las contradicciones entre los medios y los fines que surgen de dicha relación dialéctica. Pues, si bien parece comúnmente admitido que el arte es el último reducto en el que es posible ejercer hoy la crítica social y cultural, o la libre expresión en una descreída sociedad de la desinformación, consideramos que ciertos indicios, plasmados precisamente en las características formales de las propias obras, pueden estar señalando, si no en una dirección contraria, al menos sí hacia una realidad desvirtuada o desvinculada de toda genuina finalidad creativa. Como ya hemos sugerido, en la génesis de no pocas obras de arte encontramos una razón de origen mutilada y mediatizada por el propio desarrollo tecnológico unas veces y otras, por fór-

mulas de pensamiento tópicas, retóricas, insuficientes o pre-visibles, del mismo modo que, en sus desarrollos formales, podemos comprobar una profunda brecha lógica y estética entre el discurso previo o la justificación teórica postrera y el hecho material efectivo como se presenta la obra. Y, a partir de aquí, qué podemos decir de las condiciones de recepción de un trabajo que se encuentra plásticamente desvinculado ya de origen...

Pero, en todo caso, nuestra hipótesis de partida se sustenta sobre la idea de que la razón alberga una potencia plástica, y es esta condición la que le ofrece tanto la posibilidad de autosuperación en un sentido humanista como su plena afinidad con los postulados artísticos de la modernidad. Incluso se considera aquella «razón práctica» ilustrada con la que nos hemos permitido poner en relación paronímica el título de este humilde ejercicio teórico. Esto es, el categórico criterio moral en términos kantianos, que puede ser aquí traducido, aunque solo sea anecdóticamente, en «razón plástica» aplicada a la praxis artística contemporánea, en el sentido de estar inscrita en una dinámica de autocrítica y de renovación continua movida por el oleaje de un ultracam-biante pensamiento ético, político y social.

Dado que la grandeza de la razón ilustrada es precisamente la de ser capaz de albergar su propia crítica, tal y como habría demostrado el romanticismo más ecléctico, reconocemos un método y una firme voluntad dialéctica que no se agota ni en la negatividad ni en la positividad de sus asertos. Nos situamos, pues, en una posición crítica, esto es, en el filo del cuchillo o en el canto de la moneda para deambular en equilibrio entre sus dos caídas. Trataremos, por tanto, de contemplar y analizar un fenómeno, como es en este caso el de la plasticidad de la razón, desde un punto de vista polivalente, asumiendo la posibilidad y la contingencia de sentidos distintos u opuestos en cada caso. Incluso para reconocer como artísticas aquellas obras producto de la

razón pura, sin participación alguna de soluciones plásticas propiamente dichas, pues el objetivo último no radica en alcanzar un estatus pleno de verdad, sino principalmente en resolver las paradojas a que puede dar lugar nuestro objeto de estudio.

Cabe, por último, señalar dos cuestiones que afectan estrechamente a la forma y la propia estructura del presente ensayo. Por una parte, haciendo pleno uso del privilegio de libertad estilística que graciosamente nos concede el género utilizado, debemos advertir que hemos construido nuestro discurso mediante el uso exclusivo de la palabra y, por tanto, sin acompañamiento alguno de imágenes visuales, lo cual, dado que nuestra propuesta va dirigida precisamente a analizar el aspecto práctico-formal en que se presenta el hecho artístico, supone una inaudita paradoja que debe ser explicada. El principal argumento de defensa es que, en experiencias previas en que sí fueron utilizados ejemplos visuales, se produjo una muy perjudicial interferencia entre los contenidos semánticos y estéticos de cada trabajo o autor en concreto y nuestro propio discurso, que está basado, sobre todo, en el análisis de cuestiones infraestructurales y metodológicas transversales. Con respecto a esto, hemos podido comprobar que es tan firme el sistema de autoridades y valores consolidados en relación a determinadas obras, artistas y conductas estéticas, que se ha establecido una auténtica impronta de rechazo instintivo en la crítica especializada y la hagiografía historiográfica (la cara oculta del «sistema de razones») sobre aquello que puede ser puesto siquiera levemente en tela de juicio y lo que no. De este modo, dado que nuestro discurso se dirige a mostrar en última instancia la presencia dominante de mecanismos genéricos hipertrofiados de la razón instrumental en el arte, más que a ejercitar la crítica en singular de obras, hemos optado por prescindir de ejemplos ilustrativos, aunque, eso sí, a lo largo del texto, el lector podrá encontrar referencias explícitas a autores y

a sus trabajos. Esto obligará al lector a realizar un esfuerzo suplementario de imaginación y abstracción que, por otra parte, no es otro que el que debería hacer enfrentado des-
prejuiciadamente ante todo hecho artístico real, incluso a aquellos que pertenecen a la clase de los intocables, al menos si es que quiere profundizar críticamente en determinados niveles fenomenológicos.

La segunda cuestión con la que cerramos este prólogo atañe a la propia secuencia con la que hemos articulado nuestro discurso en tres grandes apartados. Volviendo al ámbito histórico que daba pie a nuestras reflexiones y que constituye el núcleo simbólicamente equidistante entre el inicio renacentista de la modernidad y el momento presente, hemos decidido comenzar con una alusión directa al inestable período ilustrado-romántico. En coherencia con el ciertamente atribulado espíritu de aquella época, haremos un uso epigramático de un lema, una imagen y un autor, que son símbolos y emblemas de eclecticismo. Hemos titulado, así, el primer capítulo «El sueño de la razón produce monstruos», recordando el tan célebre frontispicio homónimo que abre los *Caprichos* de Francisco de Goya y Lucientes. A lo largo de este primer capítulo, trataremos de definir el estado de la cuestión en lo que atañe a las relaciones íntimas del binomio formado por razón y plástica, así como los desarrollos históricos y las definiciones respectivas de estos dos conceptos. Por último y como corolario, ofrecemos lo que podría haber sido una solución coyuntural de compromiso teórico-práctico capaz de aunar razón y plástica, en la persona del concepto de lo sublime (muy significativamente aquella categoría estética que asume en primicia la presencia de informes monstruos en el arte), como auténtico constructo ético-estético sustanciado en praxis artística.

Con el título del segundo capítulo, «El largo y agitado despertar de la razón plástica», hemos querido poner el énfasis en la consolidación, a lo largo de la historia moderna del

arte, de una actitud y una idea secular de creación artística, en todo caso participada estrechamente por los dos factores que forman nuestro binomio. Dando marcha atrás a la moviola de la historia, estudiaremos, si bien someramente, los distintos balances en que se ha manifestado el concepto de *razón plástica* desde el Renacimiento hasta el final de las últimas vanguardias. Esta participación, como se irá viendo, aparecerá siempre en situación de congénita inestabilidad estilística, lo que hará desequilibrar circunstancialmente el fiel de la balanza en mayor beneficio de uno u otro platillo. Desequilibrio que nos lleva al más extenso tercer capítulo, cuyo título «La razón insomne y su hipertrofia», se pregunta, invirtiendo el sentido del célebre lema goyesco, cuáles pueden ser los productos de una razón en vigila constante. La hipótesis de trabajo parte de la situación de dominio a la que habría llegado la plena vigilia de la razón instrumental y tecnológica en el momento presente, así como la compulsión hipertrófica, en términos de gratuita redundancia, a la que dicho insomnio puede haber llevado a una creatividad enajenada del elemento plástico. El capítulo se ha dividido en dos grandes bloques, el primero dedicado a analizar el modo en que el racionalismo habría levantado un nuevo requisito metodológico, generalmente de naturaleza exógena y prospectiva, dentro del sistema artístico, y cómo determina drásticamente este hecho la génesis y el concepto mismo de obra. Por último, el segundo bloque está dedicado a las nuevas condiciones materiales de orden físico, estructural y tectónico que impone una nueva metodología productiva basada en una razón preceptivamente múltiple, seriada, ortogonal y numerológica.