

DE LAS NEWS A LA ETERNIDAD

FÉLIX DE AZÚA (ED.)



De las news a la eternidad, Félix de Azúa (ed.), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, 184 pp.

De las news a la eternidad, volumen coordinado por Félix de Azúa, presenta una colección de seis ensayos que reflexionan sobre cómo, tras la aparente desaparición de la pintura de Historia durante todo un siglo, las artes actuales retoman inesperadamente el género ahondando, más o menos consciente, en el género de Historia «con intención política, ética, o simplemente moralizante». «La violencia del género», por Félix de Azúa; «Después del *Guernica*», por Jordi Ibáñez Fanés; «El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico», por Francisca Pérez Carreño; «Usos y abusos de la historia», por Gerard Vilar; «Veinte años después: el arte fuera de la sociedad», por

Boris Buden; y «Unas pinceladas sobre la mediación», por Lars Bang Larsen, profundizan sobre la representación de la historia en diferentes disciplinas.

Félix de Azúa inicia esta serie de reflexiones con la defensa, desde el inicio de su ensayo, de la vigencia de la llamada *peinture d'histoire* en las artes actuales, para lo cual traza un breve recorrido desde cómo se originó en el siglo XVII (fecha marcada no por la presencia de los elementos del género, sino por la «autoconciencia del *grand genre*») hasta el siglo XXI. Dicha «autoconciencia del *grand genre*» viene marcada por la fundación, por parte de Mazarino, de la Academia de Pintura y Escultura en 1648, que supone un interesantísimo punto de inflexión puesto que la pintura y escultura empiezan a considerarse parte de las profesiones liberales y, con ello, el precio de las obras pasará a estar determinado por el contenido intelectual y no por los materiales o el trabajo físico. Así pues, las pinturas de naturaleza muerta serían el género más bajo mientras que aquellas sobre la historia y la fábula serían las de valor más elevado (con toda una serie de posibilidades intermedias como el retrato, etc.). Dicha jerarquía de géneros supone un antes y un después, ya que ahora el pintor debe poseer conocimientos eruditos y una enorme imaginación creativa. La función de la pintura de historia sería «edificar moralmente al espectador». La técnica queda supeditada al concepto de la representación.

La profesionalización de los pintores constituye en la corte francesa «el primer aparato funcional de propaganda». Con la subvención por parte del Estado de los salones, se inicia una nueva relación con las imágenes; ahora el público acude a contemplar, estudiar y discutir los cuadros, abriendo el camino hacia la concepción moderna del arte en la que la pintura exige una reflexión por parte del espectador.

La elevación de la concepción del pintor hasta considerar sus capacidades como un don natural, llevará al concepto de originalidad y de estilo propio y personal, individualizando la personalidad creadora y dando lugar a la aparición de la firma como marca de propiedad intelectual (que no comercial), que será una constante desde 1750. Con ello, aparecerán los conceptos de autenticidad, copia, falsificación y plagio. El contenido intelectual de la pintura da lugar a la crítica de arte.

Entre 1865 y 1965 las vanguardias abandonan el género histórico «en el mundo democrático» (con algunas excepciones con el *Guernica* de Picasso) y, sin embargo, abundarán en los regímenes totalitarios. En la llamada «posmodernidad», de forma inesperada, la *peinture d'histoire* reaparece, si bien acompañada por la ironía y el sarcasmo. La pintura vuelve a precisar de una explicación y a representar un concepto. Algunas de estas «posvanguardias», desde los años 70, sustituirán la pintura por la fotografía, el vídeo o el cine. El recorrido, fundamental para realizar una buena lectura global de estos seis ensayos, se cierra con el comentario de algunos cuadros que ilustran el renacimiento de la *peinture d'histoire*.

Siguiendo en la línea de la pintura, Jordi Ibáñez, presenta el *Guernica* (anticipado por Félix de Azúa) como la última gran pintura de historia en el siglo XX «con respecto a la mera posibilidad de representar un acontecimiento histórico con el lenguaje de las vanguardias», utilizando premeditadamente el blanco y el negro en alusión a la fotografía y los periódicos. Es la última pintura de historia dentro del «Gran Arte» que acaba con el inicio de la «Gran Guerra», afirmación que anticipa el problema de «la diferencia entre el drama convertido en información y el drama convertido en monumento».

A diferencia de las pinturas de historia puestas al servicio de un estado o una idea, el *Guernica* es pintado desde la indignación, desde una perspectiva personal, desde la incapacidad de representar «objetivamente». «El *Guernica* no es por tanto un *tableau d'histoire*, sino seguramente el primer cuadro que asume consciente y críticamente las condiciones de lo imaginario y lo visual en un mundo dominado por el periodismo y la fotografía, y les da la vuelta, pasando de lo concreto a una peculiar universalidad que trasciende hacia el hecho singular. Sólo que esta universalidad es ya un lugar vacío, un lugar hecho de recortes de prensa, fotografías y monumentos en ruinas». No es la mera representación del drama, sino que conlleva también la representación de su complejo mundo privado.

Pero ¿qué viene después del *Guernica*? A pesar de que la fotografía se presente con aspiraciones de objetividad, etc., el autor pone como ejemplo cómo las fotografías de Jeff Wall se han convertido en *Tableaux d'histoire*, planteando que «la fotografía marca el límite exacto en el que

la gran pintura de historia se sobrevive a sí misma como una especie de eco de la post-pintura», mezclando la función documental con la artísticidad pictórica.

Francisca Pérez Carreño continuará con la reflexión acerca de la fotografía desde otro ángulo. Partiendo de la comparación y distinción entre el autor productor propuesto por Benjamin y el artista etnógrafo propuesto por Hal Foster, presenta la fotografía (y dentro de ésta el fotoperiodismo) como un medio muy apropiado al artista etnógrafo. «Aparentemente, le permite representar al otro, al menos captar su imagen, el momento, la situación o el hecho, tal cual son, en su otredad». La fotografía es el arte «a través del cual se canaliza el impulso hacia el realismo y que no abandona la historia del arte», es «el lugar perfecto de retorno a lo real». Aunque tras la cámara hay un sujeto que condiciona el resultado con deseos e intereses propios, el mecanismo físico de la cámara hará que ésta capte lo que tiene ante el objetivo más que lo que ve el fotógrafo, marcando un límite a la subjetividad. En un recorrido por los sentidos de la noción de realismo, Francisca Pérez Carreño expone cómo la fotografía de prensa o documental emplea ciertos recursos retóricos y artísticos en busca de garantizar el realismo frente a la fotografía artística, de ficción. Nos adentrará en la problemática del posado, presente tanto en la fotografía de ficción como en la de no ficción, diferenciando entre el «ser para ser visto», el retratado que entra en dialéctica con el fotógrafo, y aquellas fotografías en las se muestra la autonomía de lo representado. La mayoría de las imágenes de fotoperiodismo se realizan para ser vistas y provocar una respuesta en el espectador, que no sólo busca ser informado sino también sorprendido, emocionado. El ensayo se cierra con algunos ejemplos de fotoperiodismo en los que se retrata la tortura, el genocidio, cuya crueldad queda expuesta en las salas de exposiciones. Fotografías de gran potencial estético, expuestas bajo la «coartada del testimonio, la ilustración histórica o el conocimiento de los extremos a los que puede llegar la crueldad humana», expuestas como no-arte. La incomodidad de mirar estas fotografías reside, siguiendo a Barthes, en que pese su belleza (el *studium*), la muerte y la crueldad son el contenido (el *punctum*).

El ensayo de Gerard Vilar se centrará en los «usos y abusos de la historia» en el arte, refiriéndose con abuso de la memoria al «uso excesivo de la historia que tiene como

consecuencia más evidente la saciedad o saturación de la memoria, su reificación», o bien, por otro lado, al «maltrato de la misma, su empleo con fines espurios, que es una forma de violencia contra la memoria recta o crítica». Dentro de las diversas posibilidades se centra en el análisis de tres variedades de abuso de la memoria del arte desde finales de los 70.

En primer lugar, «el reciclaje del arte del pasado al modo del apropiacionismo y el simulacionismo». El apropiacionismo, a diferencia de la copia o el plagio, se centra en la creación de obras nuevas a partir de obras preexistentes, convirtiendo el arte y su historia en el objeto de reflexión artística.

En segundo lugar, «la obsesión de tantos artistas posmodernos por el archivo», en la que los artistas, más que en la historia, se centran en la memoria (distinción esencial), mediante la acumulación «datos, objetos y materiales normalmente fragmentarios y marginales», con frecuencia con la pretensión de convertirlo en algo vivo.

Por último, «la ironización y especulación de la historia», donde la ironía se presenta como uno de los rasgos más recurrentes del arte de la posmodernidad, pues es la posmodernidad estética la que trajo «la casi completa liberación del espíritu humorístico que llevaba estigmatizado por las autoridades del arte desde la Antigüedad». Los artistas posmodernos miran el pasado con ironía y llevan a cabo ejercicios con los que ironizan sobre la propia tradición artística.

Frente a la «saturación de la memoria», a la memoria como pesada acumulación, Gerard Vilar reivindica una memoria con dimensión futurista, que nos permita conocer nuestro pasado con el fin de aprender de él y ser capaces de decidir nuestro futuro.

A propósito del aniversario de las revoluciones democráticas de 1989 como acontecimiento histórico en el que la caída del muro de Berlín representa de la caída del comunismo, Boris Buden plantea «¿qué arte está relacionado con la caída del comunismo?». A partir de aquí se desarrollan, en cadena, toda una serie de cuestiones como es la problemática identificación automática entre la caída del

comunismo y el «arte de Europa del Este», con todos los problemas que se deriva de este último concepto (como el no valorar el arte de Europa del Este por sus valores estéticos universales sino por su relación con la identidad cultural, el comunismo, etc.). A partir del comentario del proyecto artístico de artistas eslovenos Irwin *East. Art. Map*, Buden plantea que la relación entre historia del arte y arte contemporáneo se ha convertido en un problema: «el arte contemporáneo puede que sea consciente de una historia del arte pero no siente la necesidad de hacerla avanzar ni de liberarse de su pasado. El fin del arte es, de hecho, el fin de la historicidad». Paulatinamente el autor se dirige a la pregunta «¿puede que en lugar de un «arte tras el fin del arte» debamos pensar en un «arte tras el fin de la sociedad»?». Buden llega a la conclusión de que «el «papel social» del arte no tiene sentido hoy en día. Sin embargo, el arte sigue desempeñando un papel aunque carezca de una sociedad donde representarlo.

Este es el punto donde el arte y la historia contemporáneos de nuevo se entrecruzan». Así pues, regresando a la cuestión inicial sobre qué hay que decir del arte en el vigésimo aniversario de la caída del comunismo, el arte contemporáneo puede detectar y articular no sólo los problemas no desaparecidos con la caída del comunismo sino también aquéllos del mundo post-comunista.

Llegamos al final de esta serie de ensayos con Lars Bang Larsen y sus «pinceladas de mediación», entendiendo por mediación: «Una relación (diseminación, reproducción, amplificación, etcétera) distributiva que se vuelve ella misma significativa». No obstante, considerando la ambigüedad del término, el autor hace un recorrido crítico sobre diferentes definiciones de «mediación» por varios estudiosos como Ferdinand Braudel o Baudrillard, entre otros. El ensayo concluye con dos cuestiones, una política y otra cultural. La primera plantea que una crítica a la mediación (en un sentido político), supone «restablecer un debate agónico»; lo cual lleva a la segunda cuestión, en la que partiendo de que la función de la práctica artística crítica es la «crear una multiplicidad de voces» y no un consenso, la mediación conlleva el riesgo de convertirse en «un reciclado del presente». Lars Bang Larsen defiende una producción cultural que mire siempre hacia el futuro; «arte es lo que no tiene que solicitar significado ni establecer la clase de equilibrio que presupone la mediación.

Este desequilibrio del arte puede inclinar las cosas hacia el futuro».

Finaliza aquí la reflexión de fondo presente en los seis ensayos sobre la presencia del género de Historia dentro del arte, desde el nacimiento de la *peinture d'histoire* hasta el arte en nuestro días y en distintos soportes (pintura,

fotografía, vídeo, etc.), viendo la evolución de sus funciones e intenciones; un interesante conjunto de reflexiones enriquecido por la variedad de disciplinas y perspectivas desde las que se aborda la relación entre arte e Historia.

Inés Sevilla Llisterri (UVEG)