

ENSAYO

¿CARACTER ANTICIPATORIO DEL ARTE?

Por Simón Marchán Fiz

Una obra artística o un grupo de obras -lo que acostumbra a llamarse una tendencia- no posee solamente un sentido en sí misma. En cada periodo histórico las diferentes obras singulares, sin renunciar a sus peculiaridades y rasgos diferenciales respecto a las demás, pueden converger en lo que recientemente se han denominado estructuras de orden superior, envolventes. El recurso a éstas implica una reducción a modelos. El modelo, como procedimiento operativo en su sentido más amplio, reduce las obras a diversos parámetros, analiza los fenómenos de pertinencia -según la actual jerga lingüística- en cuanto hechos que afectan a un determinado punto de vista o a dimensiones en las obras mismas. Aun más. Las obras de un período artístico pueden considerarse como piezas parciales, configuradoras de un sistema de transformaciones desde una perspectiva diacrónica, histórica. Algunas de ellas han llegado a ocupar una situación privilegiada. En este sentido historiadores del arte, como A. Hauser o H. Sedlmayr, se han referido al -- sentido direccional de ciertas obras (1). Así, por ejemplo, la primera acuarela abstracta (1910) de Kandinsky poseería este sentido respecto a la evolución posterior del llamado arte -- "abstracto" o los "collages" de Braque y Picasso con relación a todo el arte "objetual" de nuestro siglo. Sin desbordar, aparentemente, las dimensiones formales, sintácticas, la obra = singular o la tendencia oscilaría entre su momento estático y dinámico, entre la sincronía y la diacronía, entre su carácter de estructura relativa en sí misma y su integración en = otra más amplia. Adoptando una expresión de E. Bloch, es posible afirmar que ciertas obras de arte -y no siempre las consideradas como más valiosas- pueden convertirse en una figura = tendencial (2). La obra como figura tendencial posee una prioridad doble: por una parte, es sintética en cuanto momento = tranquilizante; por otra, es anticipatoria, ya que la concentración sintética, esa especie de excedente del estado de --

(1) Cf. H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit, Hamburg, Rowohlt, = 1961, 2ª edic., p. 65; A. Hauser, Introducción a la historia del arte, Madrid, Guadarrama, 1961, p.303.

(2) E. Bloch, autor en gran parte desconocido por las grandes dificultades de traducción, define las "figuras tendenciales" como "modelos reales objetivo-experimentales de aquel "totum" verdadero que está de moda, con parada en la corriente, con flujo en la parada" (alusión a lo sincrónico y lo diacrónico), Tübingen Einleitung in die Philosophie, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1962, B.II, p.127.

equilibrio puede generar y alimentar estímulos y propuestas = de nuevas obras. En consecuencia, algunas obras instauran una anticipación estimulante.

Cada obra artística, tendencia o propuesta puede replegarse = sobre su momento estático y perderse, o conocer maduraciones enriquecedoras o superadores. En la segunda alternativa estriba el carácter anticipatorio de la figura tendencial. Pero -- ello no se debe solamente -como parecen insinuar generalmente las historias del arte- al movimiento interno de este campo = específico de la actividad humana, del arte. Mucho menos obedece a un despliegue autónomo, hispostasiado, asubjetivo de = las estructuras artísticas. Depende también de la evolución = histórica dada, es decir, de las posibilidades productivas y de las necesidades concretas de una sociedad determinada. Estas maduraciones -o el término más clásico de "influencias"- haciendo valer también lo que tienen de específico, pueden fructificar únicamente en la estructura global más amplia, en la "totalidad concreta" (K. Kosik), en la que la obra de arte entra a formar parte como una "sub-estructura". La historia del arte, como la de cualquier otro campo, no es simplemente el = despliegue de una capacidad, sino un acontecimiento contingente, una dimensión de la acción y de la praxis. No es un desarrollo unidireccional de una etapa necesaria final, sino una manifestación multilíneal, una disyuntiva de lo posible. Desde este ángulo el carácter anticipatorio mantiene estrechos = lazos con la conciencia utópica. Ahora bien, es preciso distinguir entre la utopía abstracta y la concreta. Mientras la primera no se preocupa excesivamente por las mediaciones, la utopía concreta es la que media con las fuerzas reales del = proceso histórico. El propio Bloch la entiende como una gama de "posibilidades objetivo-reales todavía no realizadas" en = el mundo (3).

El carácter anticipatorio y la conciencia utópica asoman con frecuencia en recientes experiencia o propuestas artísticas. = Creo que vale la pena detenerse. La problemática oscila en -- torno a las tensiones entre planteamientos utópicos abstractos y los concretos, entre las utopías concretas tecnocráticas y las pluridimensionales. Incluso se tropiezan con propuestas que no sólo pretenden ofrecerse como modelos sociales más amplios.

1. La anticipación tecnocrática.

La ciencia y la técnica, consideradas como primera fuerza productiva y como legitimación de dominio, han sido el acicate = de las utopías artísticas tecnocráticas durante la década optimista de los años sesenta. Y aun se dejan sentir sus estridencias en la de los setenta. Estas utopías apuntan básicamente a una prolongación de las posibilidades técnicas del = presente hacia el futuro. Abundan en las diversas tendencias del arte tecnológico y en el diseño arquitectónico. En este =

(3) Bloch, Freiheit und Ordnung, Abriss der Sozialutopien, = Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1969, p. 180.

sector se han destacado los modelos futuros, desde la arquitectura móvil y las ciudades espaciales (Y. Friedmann, G.E.A.M., F. Schulze-Fielitz etc.), el metabolismo japonés (Plan de Tokio de K. Tange, las ciudades marinas y "cluster" industriales oceánicos, Unabaras de K. Kikutake, las torres helicoidales de N. Kurakawa o los "cluster" en el aire de A. Isozaki) = hasta la torre cibénética de N. Schöffner y los numerosos experimentos de arquitectura programada. Autores como Johansen o B. Zevi encuentran un paralelismo arquitectónico al "medio es el mensaje" (McLuhan) en sus análisis de las consecuencias de la civilización electrónica y del computador para la arquitectura (4). La "ciudad interconexa" o la "ciudad ambulante" del grupo Archigram es un caso típico de utopía tecnocrática abstracta, que supera incluso las mediaciones tecnológicas. Más recientemente los proyectos utópicos detectan la negatividad de lo existente, acentuando la crítica subversiva del mismo. Las utopías urbanísticas de los primeros años de nuestra década están perdiendo la fe en las posibilidades tecnológicas y científico-técnicas, a no ser presuponiendo un cambio en las actuales relaciones sociales. La utopía como proyecto crítico de poner en evidencia la negatividad de lo existente está siendo cultivada de un modo especial en Italia, en la tendencia conocida bajo la denominación de antidiseño (entre otros, los grupos Archizoom, 9999, Superstudio etc.)

Esta conciencia utópica cientifista confía en transformar el espacio urbano a través de soluciones tecnológicas sin cuestionar a fondo sus condicionamientos reales. Se trata de una estrategia transformadora -sobre la que volveremos- de un indisimulado carácter "afirmativo", reflejo, por una parte, de la evolución técnica y económica y de la político-social, por otra. Su unidimensionalidad brota de la tensión entre estos = dos factores.

Esta conciencia anticipatoria tecnocrática preside e inspira gran parte de propuestas del arte tecnológico, sobre todo, las referidas a la electrónica, química y cibernética. Son prácticas estrechamente ligadas a los desarrollos teóricos de la cibernética, estética de la información o teoría de los medios y suelen ser propias de los países más desarrollados desde el punto de vista tecnológico. Han encontrado una abundante fundamentación teórica, ya sea en la estética de la información de Max Bense o en las atractivas teorías de McLuhan y aún más en la famosa "información estética" de A. Moles. Todos ellos = aceptan entusiasmados las nuevas condiciones de producción y sus repercusiones sobre las artes. A. Moles sólo concibe el futuro desarrollo del arte como una práctica ligada a la omnipresencia determinante de la computadora. Partiendo de la superación de la noción tradicional de obra de arte, Moles puntualiza: "Los medios ambientes "sensorios" programados como = un arte, serán constituidos como los demás "medios ambientes", a golpe de computadora...; en adelante podremos afirmar que = la computadora es la fuerza motriz de todo arte como elemento necesario de su "praxis". Reconstruimos el mundo en su totali

(4) Cf. B. Zevi, Il linguaggio moderno dell'architettura, Torino, G. Einaudi, 1973, p. 203 ss.

dad programada: las teorías estructurales e informáticas nos proponen los medios para ello" (5).

Las diversas utopías tecnocráticas abocan a una nueva mística de los medios y de la propia tecnología. Ambas suelen ser presentadas como algo indiferente y "natural", descuidando las relaciones sociales bajo las cuales se desenvuelven y atendiendo únicamente a la unidimensionalidad. Atribuyen al medio tecnológico una calidad esencial, propia, consolidadora de lo = "establecido". Estas utopías tecnocráticas en el campo artístico -y no sólo en él- parecen descuidar -o así nos lo insinúa o proponen- que la técnica y los medios se deben en primer lugar al contexto social de reproducción; en segundo lugar, la estructura y el contenido de las nuevas tecnologías y "nuevos medios" no puede disociarse de su función y deben interpretarse también a la luz de los modelos comunicacionales. Los nuevos géneros, desprendidos de los futuros modos de producción, y los nuevos medios -considerados como alternativas de la extensión del arte- pueden ofrecer indudablemente posibilidades futuras. Pero simultáneamente pueden provocar y esconder los graves equívocos que se denuncian en la mayor parte de estas propuestas anticipatorias tecnocráticas. El más = frecuente es pensar que los previsibles desarrollos futuros = se fundamentarán exclusivamente en su propia naturaleza tecnológica, desligados de las condiciones de aparición y de uso, = como si su posible desarrollo fuera abstracto y no tuviese -- que ver con unos condicionamientos objetivos. El descuido de todo ello es que confiere a estas utopías concretas tecnocráticas su marcado carácter "afirmativo".

Otra modalidad de esta anticipación tecnocrática es la que -- propugna el intervencionismo del arte como configurador de la vida (6). Un nuevo productivismo parece definir secretamente o a la luz del día muchas de las experiencias neoconstructivistas, tecnológicas o de diseño arquitectónico y ambiental. = En una sociedad futura el arte será uno de los factores determinantes del sistema cultural y social que afectará y configurará los más diversos sectores de la vida humana: la moda, el diseño, la arquitectura, el urbanismo, el medio ambiente, la transformación del paisaje natural, el deporte, la organización del trabajo y del ocio. Las propuestas anticipan una -- transformación estética del medio ambiente en su sentido más amplio. En semejante situación la "bella apariencia" de la = obra de arte, heredada de la tradición, sería liquidada por = el arte" implicado". Esta estrategia planificadora evoca las ideas productivistas de los años veinte -neoplasticismo holandés, arquitectura visionario-utopía herlinesa, constructivismo ruso etc.- . Pero sus premisas y circunstancias históricas han variada densiblemente. Ahora suele tratarse de un produc

(5) Cf. Moles y E. Rohner, Psicología del espacio, Madrid, = Ediciones Ricardo Aguilera, 1972, p. 132-133; Moles Art = et ordinateur, Tournai, Castermann, 1971, passim.

(6) Cf. el propio Moles, Psicología del espacio pp. 145 s; = J. Claus, Expansion der Kunst, Reinbeck, Rowohlt, 1970, = pp.9-14; K. Pfaff, Kunst für die Zukunft? Köln, DuMont -- Schauberg, 1972, passim.

tivismo acritico, desprovisto de los contenidos ideológicos y sociales que definían a aquellos, sobre todo, al productivismo ruso. Estas nuevas concepciones intervencionistas ven en la expansión del arte un cambio futuro de la misma realidad. Este nuevo productivismo, orientado al futuro más que el presente, propone en realidad una transformación del mundo en -- virtud de las nuevas tecnologías y de las formas. Bajo los = nuevos ropajes tecnocráticos renace de sus cenizas la nunca extinguida ideología de la forma como variante tardía del racionalismo funcionalista en lo que éste tiene de más reaccionario, en su interpretación miserable. El nudo del problema = -tal vez ahora más que entonces- estriba en que la estrategia transformadora no suele atender a los procesos pluridimensionales del cambio real; piensa con frecuencia en una solución global- las buenas intenciones no faltan-a partir de consideraciones unilaterales del lenguaje formal, de la inmanencia = de las formas o de las premisas tecnológicas. No obstante esta unilateralidad, sintonizan con las posibilidades ofrecidas por los nuevos modos productivos del actual desarrollo en las sociedades más avanzadas. En consecuencia, es previsible una proliferación de propuestas de esta naturaleza en un futuro = próximo. Como es evidente, se trata de las anticipaciones de utopías concretas tecnológicas, con visos de verificación si se mantienen las actuales relaciones económico-sociales.

Asimismo se avecina -se están dando los primeros síntomas- una campaña de transformación ecológica del medio natural como última fase de la estrategia transformadora. No es preciso insinuar que responde a una necesidad sentida y padecida colectivamente, ya que se apoya en hechos concretos, evidentes. Pero tanto en cuanto los transforma en hechos técnicos, que tienen a ocultar sus ligazones con el mundo de la producción, la estrategia de transformación ecológica deviene con facilidad -y a estos niveles opera ya- un fenómeno ideológico, encubridor, una nueva mitología adscrita a las utopías concretas tecnocráticas.

2. El arte como anticipación de comportamientos y modelos sociales.

Desde el "happening" y otras modalidades, en especial las del "arte de acción", abundan los modelos intervencionistas de = apropiación y estrategia de cambio a partir de los comportamientos. El arte y la dimensión estética se presentan como modelo de vida, atribuyéndole un carácter anticipatorio no sólo en la propia esfera del arte, sino a veces, incluso, en la -- existencial, antropológica, social.

La tesis de la identificación entre el arte y la vida remite a una larga tradición durante el siglo XX, que va desde el futurismo, el dadaísmo, constructivismo (productivista), surrealismo hasta los años recientes. La premisa de la misma ha de buscarse en los deseos de reincorporar el arte a la vida social, en la necesidad sentida de reconquistar su valor de uso -en el sentido polivalente del término, no en el utilitarista-estético social. La experiencia histórica insinúa que semejante tentativa se ha resuelto generalmente a favor de una este-

tización. Pero dejando a un lado la discusión sobre la ambigüedad de los términos y su confluencia simbiótica, bajo las actuales circunstancias históricas se constata una tendencia a la conversión de la vida, e incluso de la misma política, = en estética. Pero esto no extraña si tenemos en cuenta que -- ciertos defensores de esta identificación tienen como objetivo que el arte y la actividad artística y estética se conviertan en modelos de lo existente. No es difícil tropezar con -- opiniones de este tipo en los cultivadores del arte de acción. E incluso prevalece de un modo implícito con una de las ideologías ambientales.

La actividad artística y, de un modo más general, la dimensión estética son propuestas como modelos. Wolf Vostell, uno de los artistas más polifacéticos de la última década, afirmaba en = 1973: "Sin el arte actual en los años sesenta no hubiera sido posible, por ejemplo, la rebelión estudiantil en Francia, América y en Alemania. Las artes plásticas han desarrollado 10 = años antes modelos revolucionarios mediante el nuevo arte objetual. A través del arte de acción, todo esto ha sucedido -- realmente diez años antes" (7) Mientras tanto otro compatriota suyo, muy espectacular en sus actuaciones, J. Beuys sugiere: "El arte es el único que está en situación de introducir una nueva cultura que supere las relaciones de nuestra civilización atascada" (8) Para Beuys el arte se convierte en método e inspirador de un programa político. En tales proposiciones el arte tiende a determinar la vida social, ofreciendo modelos que ésta es incapaz de crear. En la identificación señalada con la vida el arte poseería una prioridad condicionante sobre la misma. Naturalmente, no debe extrañar que este tipo de afirmaciones hayan provocado indignación o hilaridad en -- los que luchan políticamente por la transformación social. Los criterios definitorios del modelo suelen ser subjetivos y voluntaristas y no remiten a una praxis social mediada. De hecho este supuesto carácter modélico y anticipatorio es una -- cristalización de impulsos sociales más amplios en un campo = específico, que revela síntomas de superación de lo existente, refleja fuerzas latentes que pugnan por abrirse camino. El arte puede ser una de ellas, pero no la determinante.

Otros artistas como A. Kaprow o R. Filliou han propuesto la = celebración de rituales festivos y acciones colectivas, cuyo objetivo sería la comprensión y vivencia del trabajo cotidiano como juego, creyendo incluso que existe ya la posibilidad de transformar el trabajo en arte a través de la actividad lúdica. Sin duda, la propuesta encierra un potencial anticipatorio. La conciliación entre ambas esferas resolvería la gran escisión histórica entre el trabajo alienado y la actividad -- creativa. De este modo se superaría la petrificación de la actividad creativa, actual coto cerrado de grupos minoritarios y privilegiados. Pero si ponemos los pies en la realidad, si examinamos la actual división social del trabajo, no podremos mantener tanto optimismo. Es comprensible que una actividad, la artística, que continúa vinculada básicamente a formas del

(7) Vostell, Catálogo del ciclo "Nuevos Comportamientos Artísticos", Instituto Alemán de Madrid, 1974, sin página.

(8) Entrevistado por R.G. Dienst, Noch Kunst, Düsseldorf, Droste Verlag, 1970, p. 42.

trabajo improductivo -en su acepción sociológica y económica, es decir, como algo que no fructifica directamente en capital o que no tropieza con el capital tanto en el ámbito de la -- creación y producción de la obra como en el de su circulación y distribución, pueda alimentar una ilusión. Una ilusión ac-- tualmente imaginable en un artista, pero irreal en la generalidad: la ilusión de que las condiciones particulares de su = supuesta liberación sean las condiciones generales de la libe-- ración social. Sólo su posición privilegiada o su aislamiento pueden suscitar esta ilusión y otras semejantes.

La extensión del arte en las prácticas concretas discurre pa-- ralela con la relevancia alcanzada recientemente por la dimen-- sión creativa, estética o lúdica -consideradas a grandes ras-- gos y provisionalmente como sinónimas-. Se ha formado un arco teórico cuyos polos son la reivindicación de las tesis lúdi-- cas de Schiller y la "nueva sensibilidad" de su epígono H.Mar-- cuse. La categoría de lo estético afecta tanto a los sentidos como al arte y sirve para "caracterizar la cualidad de un pro-- ceso creador en un mundo de libertad" (9). Sin entrar a discu-- tir la estética marcusiana, sabemos que para él la nueva sen-- sibilidad se ha convertido en factor político, la estética se pone al servicio de la política: "lo estético como forma posi-- ble de una sociedad libre" o "la dimensión estética como una especie de patrón para una sociedad libre" (10). Ya desde -- Eros y Civilización venía reivindicando la dimensión estética como juego libre de la imaginación. En cuanto tal se convier-- te en la mediadora entre el impulso sensual y el de la forma; estimulante de un nuevo principio de realidad,deviene un vehí-- culo de liberación. Marcuse no presenta gran originalidad en sus tesis, a no ser la formalización espectacular de la esté-- tica lúdica de Schiller o de las premisas surrealistas. En -- obras posteriores, sobre todo en la más reciente de Counter-- revolution and revolt, lo estético se ofrece como un modelo y una alternativa que puede enfrentarse ya en el presente a la "represión" imperante gracias a su naturaleza no violenta, no dominante. La dimensión estética es anticipatoria debido a = que "las obras de arte abren en la realidad establecida otra = dimensión,la de la liberación posible. Seguramente, esto es = una ilusión (Schein),pero una ilusión en la cual se transpa-- renta otra realidad" (11). En otro fragmento apunta: " En vir-- tud de sus cualidades la obra de arte transforma el orden que preside la realidad" (12). De todo ello se desprende el uso = subversivo del arte, su utilización política: "La alienación artística convierte a la obra de arte, al universo del arte,= en algo esencialmente irreal. Crea un mundo que no existe, un mundo del Schein, de apariencia, de ilusión. Pero es en esta = transformación de la realidad en ilusión y realmente en ella, donde se manifiesta la verdad subversiva del arte" (13). Así para Marcuse el arte deviene un modelo no sólo de futuro, si--

(9) H.Marcuse, Versuch über Befreiung, Frankfurt/M. Suhrkamp, 1969, p.44 ss.

(10)Ibid, p.46 y 48.

(11)Contrerevolution et révolte, Paris, Ed. Seuil, 1973, -- p. 115.

(12)Ibid. p. 108.

(13)Ibid. p. 127.

no que todo parece apuntar a su operatividad presente. Las -- afirmaciones marcuseanas -por otra parte, reafirmando la autonomía del arte frente a todo lo establecido- y aún más la ideología ambiental lúdica, en la que hayan podido generar, dan = la impresión de aceptar con frecuencia la ilusión como la verdadera y única realidad. Es un hecho que la dimensión estética y artística como actividad creativa y lúdica continúa atrapada, frustrada como algo enfrentado de un modo casi irreconciliable con la cotidianidad. Sólo tiene vigencia en el sector restringido de su autonomía. Por otro lado, el pensamiento de Marcuse conduce al elitismo y a la frustración, dado = que por miedo a la integración en la vida real, a la asimilación, por temor al uso operacional -sin discutir la naturaleza histórica de esta categoría- la inmanencia y la autonomía son los únicos campos posibles de acción. Desde estos horizontes, temeroso de toda contaminación y contagio, el arte no podrá llegar fácilmente a satisfacer la función política subversiva atribuida por Marcuse; difícilmente el "sueño" se convertirá en una fuerza de cambio, si escindimos la producción artística de la producción social más general. En el mejor de = los casos la liberación no desbordaría los límites individuales. El propio Marcuse, a pesar de las afirmaciones referidas a la autonomía, a la inmanencia autosuficiente, constata: "Este esfuerzo por liberar el potencial político del arte tropieza con una contradicción no resuelta. El potencial subversivo es de la misma naturaleza del arte, pero ¿cómo traducirlo a = la realidad actual, cómo expresarlo en un guía y en un elemento de la práxis del cambio, sin que deje de ser arte, sin hacerle perder su potencia subversiva interna?" (14).

Marcuse no parece percatarse de que la posibilidad o imposibilidad de resolver esta contradicción apuntada no se localiza exclusivamente en el campo "interno", sino en una tensión histórica, en la escisión entre la creatividad y el juego, por = un lado, y el trabajo, por otro, entre la vida ideal y la real, entre el reino de la libertad y el reino de la necesidad. En este supuesto el carácter anticipatorio del arte se ve torpedeado por esta realidad histórica. La separación entre trabajo y creatividad, entre arte y vida no obedece a definiciones abstractas, sino a relaciones concretas: la división actual = del trabajo no permite un desarrollo generalizado de la creatividad. Las pretensiones maximalistas abocan a una utopía = abstracta que no busca las mediaciones con la realidad objetiva. La dimensión estética, aquí propugnada, es una forma y -- comportamiento posible de una sociedad que haya superado las contradicciones actuales de la vida real o, al menos, será = más imaginable a medida que camine hacia el "reino de la libertad". Es un hecho que el sistema de las necesidades se conforma con el desarrollo histórico. El estadio último sería = el producir liberado de las necesidades físicas. El "reino de la libertad" estaría determinado por un despliegue lúdico de las fuerzas humanas, por la libre autorrepresentación. Sólo en = entonces tendría plena satisfacción la conciencia anticipatoria de un ludismo total. Pero en tal caso, éste estaría condicionado como categoría histórica, propia de la nueva sociedad. = Desde esta atalaya la actividad estética y artística desarro-

(14) Marcuse, l.c., p.132.

llaría las fuerzas productivas de la fantasía sin entrar en = colisión con otras esferas, potenciaría plenamente la trans-- formación espiritual y material. Mientras tanto, so pena de = caer en los escapismos y ostracismos habituales, habrá que -- reconocer las limitaciones y sólo tendrá sentido si intenta = mediar en el presente conflicto histórico, consciente de los condicionamientos, sin confundir la ilusión con la realidad.= La función anticipatoria de la conciencia artística no puede convertirse por sí sola en la promotora de una práctica trans-- formadora . El posible carácter anticipatorio del arte, pa-- sando por alto las condiciones existentes, resulta irrisorio, cuando no insultante para la generalidad. Y la supuesta revo-- lución estética de la "nueva sensibilidad" puede convertirse en un recurso retórico e ideológico que encubre, oculta reali-- dades concretas. De este modo la propia estética lúdica al -- servicio de la política cumpliría su función, pero no como = transformación, sino como perpetuación de lo establecido. -- Abandonaría sus pretensiones modélicas y anticipatorias.

3. Prefiguraciones en el seno de la actual...

La mayor parte de propuestas anticipatorias han ido dema-- siado lejos por falta de mediaciones. Como he subrayado, las pretensiones maximalistas requieren unas condiciones objeti-- vas en que lo creativo y lo lúdico no tengan necesidad de re-- fugiarse en ghettos, sino que puedan operar como categorías = antropológicas. En esta situación la dimensión estética, en = su sentido más extenso, abocaría a un proyecto de estética -- generalizada en un sentido pluridimensional. La conciencia an-- ticipatoria ausculta lo que se oculta en el movimiento histó-- rico, lo que se está gestando en el seno de la sociedad ac-- tual. Y en este aspecto poseen valor todas las propuestas an-- ticipatorias, aún las que hemos criticado. En términos mora-- listas E. Bloch apunta que esta conciencia tematiza una "anti-- cipación de lo bueno", reconoce y desea esta posibilidad. En este aspecto la afloración de formas nuevas, que están cues-- tionando las prácticas artísticas dominantes, prefiguran movi-- mientos futuros. Sin pretensiones maximalistas y atendiendo a las prácticas artísticas, es posible detectar algunas notas = comunes reiterativas en diversas vanguardias del XX y en mani-- festaciones recientes (15). Resumiendo apresuradamente algu-- nas de ellas, es posible referirnos a:

- 1) La transformación que está sufriendo el concepto, la ex-- tensión y la función del arte en el contexto social. El ar-- te se expande a diferentes dominios y la actividad crea-- tiva acude a cualquier tipo de medios.
- 2) La conciencia de la necesidad de la recuperación del valor de uso estético-social, tanto de los objetos artísticos li-- gados a la tradición como de los nuevos géneros. No hay = que olvidar que el valor de uso-en su sentido amplio y no en el puramente utilitario- pone en primer término la natu-- raleza específica de la obra, su percepción estética, pres

(15) Para informarse sobre tendencias recientes cf. S. Mar-- chán: Del arte objetual al arte de concepto, Madrid, Al-- berto Corazón, 2ª edición, 1974.

ta atención a su recepción en todos sus niveles. Esta conciencia se enfrenta al actual predominio social de la función del valor de cambio/signo (como función de discriminación social distintiva y diferencial, paralela al "status" del cosuno ostentorio) y valor de cambio económico.

- 3) Esta recuperación se ha reflejado en la tendencia a subrayar la identificación entre el arte y la vida, así como en los proyectos de una estética generalizada, trascendiendo las fronteras de los objetos artísticos. Asimismo el deseo de integrarse nuevamente con la vida social ha dado -- origen a los diversos intervencionismos en sus diferentes facetas: realistas, políticas, productivistas, lúdicas etc.
- 4) La afloración de la "nueva sensibilidad" hasta convertirse en factor de cambio social cualitativo, tanto desde la perspectiva del creador como del espectador.
- 5) Las tendencias a la socialización de la creación. Se aspira a superar las escisiones radicales entre la actividad = artística específica y la actividad creativa humana general. Es insistente la reivindicación de una ampliación de la recepción y de la creación.
- 6) La socialización del consumo en un claro enfrentamiento a la actual monopolización de códigos artísticos en términos de distribución y de consumo. Frente a la igualdad formal con sus sistema de cambio minoritario y restringido-ocultador de desigualdades reales, la igualdad real en atención a las nuevas formaciones económico-sociales colectivas. De aquí la acentuación de la participación y la actividad = del espectador, el carácter de "abertura" de las obras, la instrumentalidad del objeto y la desmaterialización, el carácter procesual, los tímidos intentos de "feedback" y reversibilidad emitente-receptor, artista-espectador.

Estas notas, síntomas de una práctica artística anticipatoria, precisan de su verificación en las posmaduraciones. Y estas dependerán de las mediaciones aludidas con la realidad -- histórica futura. Hoy día sólo existe como alternativa posible, a la espera de su confirmación y desarrollo. La negación de la práctica artística imperante, la prefiguración de movimientos futuros en el seno de la sociedad actual, es un síntoma anticipatorio y en el presente un reflejo de otras fuerzas operantes en el campo histórico más amplio. La negación de -- las prácticas artísticas dominantes sintoniza con una negación la crisis más extensa del actual sistema social.
