

**SENTIR DOUTRA MANEIRA.
UNHA LECCIÓN
NIETZSCHEANA SOBRE A
ARTE E A CULTURA**

Alberto Ruiz de Samaniego
Universidade de Vigo

«Unha obra de arte é aquela capaz de afrontar un perigo», dixo Rilke de Rodin. O que acotío semella esquecerse hoxe é que a verdade dunha obra de arte se debe interpretar e valorar segundo as forzas ou o poder que a determinan para existir, e que conducen a realizar unha cousa no canto doutra. Robert Musil determina que unha das características básicas do artista é o olfacto do posible. Isto podería entenderse como o modo en que é quen de rastrexar dentro do habitual o multiparamétrico e complexo, a súa competencia para presentar outras posibilidades, conexións e viaxes dentro do mapa cognitivo. Por iso, cando se nos fala da obra de arte en abstracto, ou do artístico tal como é en si, ou para si, sempre debemos preguntar que forzas se ocultan no pensamento da obra, é dicir, cal é o seu sentido e cal o seu valor para un suxeito ou para unha comunidade dada. Un debe, pois, enfrontarse coa complexidade da peza, de xeito que esta sexa capaz de relacionarse cos contidos múltiples da referencia vital. Daquela, significaría xerar órganos de percepción que iluminasen novos campos sensoriais do real, que nos permitisen, de modo experimental, extraer probas de novas conexións, símbolos e relatos. Cómpre esixirle ao artista, xa que logo, a creación de novas posibilidades de vida.

Dentro de calquera acto cultural existe unha múltiple coexistencia de forzas, decote ocultas por un exceso de xerarquización ou polos hábitos normalizados e normativos de tratar coas sensacións. Existen nesa multiplicidade de potencias ás que nos enfrontamos como obxecto tantas posicións como capacidades de discernimento sobre elas sexamos capaces de definir.

Isto sostense, por exemplo —é só un caso— metodoloxicamente sobre a base do que chamamos «extraterritorialidade».

EXTRATERRITORIALIDADE

Como saben, o interior de calquera territorio simbólico vén definido polas súas regras. De feito, o criterio territorial, aquilo que o separa do indiferente e o conxuga como unidade de sentido, vén sempre dado pola cohesión e coherencia das regras que o conforman. Non hai territorio ningún, pois, sen regras; nin tampouco sen a constrición e o empobrecemento que as regras producen sobre un exterior rico, talvez demasiado fértil, feraz e feroz. As regras protexen os territorios do desmembramento que vén de fóra, pero son, así mesmo, a principal causa do arrefriamento dos seus resultados fronte a un exterior sempre rico e cambiante; un espazo externo que, de forma constante, se mantén tan perigoso como atraente. Sexa cal for o terreo disciplinar, chámese pintura, escritura ou gastronomía, as regras acaban por indicar o permitido e o prohibido, o visible e o impensable, o actual, o potencial, o virtual. Dividen o mundo en categorías organizadas, sempre fronte ao abismo do arrefriamento das relacións reguladas polas regras que, por entropía, poden dexenerar –ou dexeneran naturalmente– en formas periclitadas onde xa non se produce diálogo ningún, paso ningún entre un territorio e a posibilidade exterior a el.

A arte, así e todo, é unha das vías naturais de transición entre a feracidade do non contido nin mediado por regras e a apertura excesiva da posibilidade: o exceso de posibilidade do que non se adapta á razón ou medida, do esfiañado ou das exuberancias do irracional, enorme, fermoso –é dicir, pleno de formas– ou tantas outras categorías do non regrado poidamos traer aquí. Pero, no territorio artístico, esta necesidade de ser forma de transición fai tamén que os seus propios fundamentos deban reflexionar sobre as súas mesmas estratexias de constitución, e iso determina que ao volver a atención sobre elas se presenten no seu último fondo: a fragilidade. Así mesmo, estes procesos de autognose e extraterritorialidade deben procurar a factura non só de buratos nas regras, indicios do non contido nelas –como arrancados da fronteira do impensable–, senón que, ademais, serven para manter constante o fluxo de enerxía entre os campos territorializados e os campos que aínda non están suxeitos á lei ou mesmo os que nunca poderán ser comprometidos por regulación ningunha. Xustamente por isto, a arte non é unha tarefa finita, xa que se debe adaptar como contra-aduana ou/e contrabando sempre en relación con dúas formas cambiantes: o territorio e o que está fóra.

As formas non territoriais, desde este punto de vista, proveñen dunha vía afastada da norma fundamentadora dun campo. Sen dúbida, desde este afastamento das normas resulta máis doado que as rutinas convencionais xeradas pola posición conservadora dos territorios –a súa coherencia e cohesión– sexan naturalmente obviadas e, así mesmo, que novas relacións, imprevistas en e por un terreo en que as delineacións dos relatos se levan case sempre ao esgotamento ou á saturación, aparezan como buratos ou vías alternativas, traendo novas enerxías do exterior, novas no regulado e estrañas do fundamento. A novidade torna, ou mellor trastorna, o normalizado en fráxil; presenta un perigo fronte ao establecido. Por iso, mesmo nun campo consagrado á recreación de relacións como o é o artístico, a normalización –e o seu caso extremo, o aburrimiento (de *ab-horrerre*), o que é sempre igual– acaban por converterse nun sistema coherente de defensa ante o exceso de posibilidade.

Cómpre, daquela, estudar o sistema de relación co extraterritorial como espazo de fertilización das ideas da arte, a través de exemplos onde outra vía se provoca. Pois a naturalidade é unha das peles preferidas pola norma, que aproveita a transparencia que ela impón para facer que aparezan como imposibles, irrealis, irrealizables, utópicas, entolecidas, inadecuadas, indiscriminadas, prohibidas ou censuradas outras vías que concorran violentamente coa presente. A extraterritorialidade convoca, xa que logo, unha solución oblicua: nela o convencional, ao non estar asumido, aparece na súa realidade fráxil, pactada, mesmo na súa completa e insoportable gratuidade, que desde ela se inocula irreparabilmente en calquera outra regulación. Esta volve ser, en verdade, unha base perigosa, se non o aguillón do perigo que se contén nunha variación sen lei.

XERACIÓN DOUTRA SENSIBILIDADE

En relación con isto, diremos que a cultura –e especialmente aquela que se considera crítica– non consiste en xustificar, nin sequera en deostar, ou depreciar ou degradar, senón en sentir doutra maneira, xerar outra sensibilidade. Actualmente, no ambiente respírase a pretensión de que a crítica e, por outra banda, as obras de arte fagan, por así dicilo, causa común coa creación dunha identidade, cultural, simbólica, territorial, mercantil, ideolóxica, nacional ou interna-

cional, isto en realidade é o de menos. Homologación, conxunturalidade, contextualización, novas tecnoloxías, *main stream*, modernidade ou posmodernidade, tanto ten. Parece como se lle estivésemos a pedir continuamente ao discurso, crítico ou cultural, que unifique o campo da súa investigación, de modo que este, canto máis procura a súa propia unidade, máis diferente resulta da realidade múltiple e fragmentada da que se ocupa. Maurice Blanchot insistiu acotío sobre o feito de que entre a cultura, que tende á unificación e á universalización dun discurso racional –ou simplemente, e o que resulta aínda peor, puramente emocional ou sentimental no peor dos sentidos posibles–, e a obra de arte, pregoeira da negación e da incompatibilidade, a crítica tomaba partido habitualmente pola cultura, tomaba o partido da cultura. Deste xeito, pensaba, son traizoadas as grandes obras rebeldes e, ademais, exorcizadas por medio da glosa e o comentario, convertidas en aceptables e incorporadas ao patrimonio e ao interese comúns. Ao meu ver, a comprensión crítica, pola contra, non debe ter como propósito a asimilación do desigual, senón que alcanza a comprensión do seu obxecto xustamente na medida en que se volve comprensión da diferenza en canto tal diferenza. Moi relacionado con todo isto, a práctica máis común hoxe na política cultural é a do consenso. Velaí a trampa que tamén debemos esquivar. Cando se pretende contentar dunha forma equitativa a todos, aniquíllase a posibilidade de construír ou contribuír a crear estados de opinión.

ARTE, VERDADE, ESTUPIDEZ

Creemos, tamén, que unha nova imaxe do pensamento ten que significar en primeiro lugar que, fronte ao que poida parecer, especialmente ante as obras da chamada –última moda– arte antropolóxica ou novo documentalismo, a verdade non é, en realidade, o elemento último do pensamento artístico. As categorías do pensamento artístico non son o verdadeiro e o falso, senón o nobre e o vil, o alto e o baixo, segundo a natureza das forzas que se apoderan dese pensamento. Porque a arte non se fai só con verdades; polo feito de empregar verdades, un non está comprometido coa arte. O elemento do pensamento artístico é, máis ben, o sentido e o valor, é dicir, o verdadeiro e o falso do que posuímos sempre a parte que merecemos.

Por dicilo doutro modo, existen, sen dúbida, verdades tamén da baixeza, verdades do miserable, e, á inversa, tamén os nosos pensamentos máis elevados teñen en conta o falso. Aínda máis, non renuncian xamais a facer do falso, ou da ficción, un poder elevado, un poder afirmativo e, por así dicilo, artista, que atopa a súa realización, a súa verificación, o seu devir verdadeiro, na obra. O inimigo da obra de arte non é, pois, a ficción ou a forma ou a representación, nin sequera por suposto o falso, senón a estupidez, por exemplo, ou a inanidade, mesmo usando ou manifestando verdades. Case diríamos que a cultura ten na estupidez o seu grande inimigo, pois a estupidez é, así mesmo, unha estrutura do pensamento como tal. A estupidez tamén expresa unha verdade. Coñecemos, quen o pode negar, pensamentos imbéciles, signos imbéciles construídos, porén, totalmente cunha base de verdades. Pero estas verdades son baixas, son as dun individuo torpe, pesado, anestésico e, en definitiva, impotente. Desta forma, un espírito estúpido só é quen de descubrir o máis baixo, as máis baixas verdades, ou as máis obvias, que só traducen o reino, ou se é o caso o contra-reino dos valores establecidos ou o poder dunha orde ou un sentido convencional absolutamente petrificado, ou un contra-poder igualmente inane. Xa Proust ironizaba, por exemplo, sobre a intransixencia dos epígonos no tocante ás poéticas fundadas polos innovadores. O innovador, dicía, ten moita máis amplitude de gustos que a escola ou que os seus seguidores. Víctor Hugo enarboraba o Romanticismo como a súa escola, pero gozaba totalmente con Boileau e Regnard, e Wagner non mostraba en absoluto esa severidade dos wagnerianos ante a música italiana (Proust, 2005, p. 125).

A PROBA DO BAIXO

De todo isto debemos tirar algunha consecuencia: podemos, por exemplo, someter as obras de arte, debemos someter as obras da cultura a esta proba do baixo. Esta é a tarefa realmente crítica e o único medio para recoñecerse na verdade. Debemos situarnos ante a creación dunha tipoloxía que ten que ser tamén unha topoloxía. Por exemplo, tratar de establecer a que ámbito ou territorio pertencen as verdades que eses signos enuncian, quen as formula e concibe, a quen lle interesan.

A arte non pode ter como finalidade servir nin o Estado nin tampouco ningunha Igrexa ou grupo de presión con poder –por mínimo que sexa– máis ou menos establecido. Nin sequera a un eu, naturalmente. A cultura ten que servir máis ben para detestar a estupidez, para facer da estupidez unha cousa vergoñenta. Ten un uso ben claro: denunciar a baixeza do pensamento en todas as súas formas. En definitiva, ten que facer do pensamento algo agresivo, activo e afirmativo. Facer homes libres, homes que non confundan os obxectivos da cultura co proveito, nin do Estado, nin dunha moral, nin tampouco das infinitas doutrinas e consignas reinantes por aí fóra que esixen do artista o compromiso, por exemplo, coa verdade, a utilidade colectiva ou o ben, que mesmo determinan o seu pensamento unicamente como amor e desexo desa verdade e ese ben. Un artista non se pode converter nunha especie de funcionario da historia ou nun coleccionista de consignas e valores en curso.

VIOLENCIA, ANGUSTIA DA ARTE

Neste sentido, facer homes libres significa tamén tratar de combater o resentimento, a mala conciencia, a caricatura da crítica, que decote ocupan o lugar dos signos estéticos. Porque a estupidez e a baixeza non deixan de facer sempre novas avinzas. A cada instante, o labor artístico ou cultural corre o risco de ser desviado do seu sentido, a cada instante a confusión da actividade cultural co ben dun Estado, ou dun grupo de presión, ou dunha consigna, é real. Certamente, o criterio para xulgar as obras de arte non pode ser o da súa boa vontade. O pensamento, convén lembralo, non opera a partir dunha boa vontade, senón en virtude de forzas que se exercen sobre el para obrigalo a pensar. «O que pode dominar o temperamento dun artista –escribiu tamén Proust– é, en primeiro lugar, a forza beneficiosa dun temperamento máis potente ca o seu. E esa é unha servidume que non está lonxe de ser o comezo da liberdade» (Prouts, 2005, p. 115-116).

Como tampouco está lonxe del a angustia, fronte ao que poida parecer. A angustia é, basicamente, o efecto da insistencia do real. Significa, así mesmo, a presenza dunha ausencia e a ausencia presente. En definitiva, a presenza invisible daquilo que non está alí. A angustia é, certamente, un estado de ánimo esen-

cial, nela tocamos, á maneira de Schelling, o resto incomprendible da realidade. Pero ese resto escuro que a razón non pode disolver recibe tamén en Schelling a denominación de fundamento da existencia, nun dobre sentido, como orixe e como substancia. Ese resto é o cantable¹. Só porque a angustia linda con iso inhóspito que se resiste e que nos constitúe, será tamén quen de trazar un principio de renovación da existencia, de cada singularidade ou historia. Por iso pode Heidegger afirmar que a reflexión filosófica, efecto da angustia, é o contrario de toda tranquilidade e toda seguridade. Alí xérase o remuíño en que o home é arrastrado para comprender el só e sen fantasías o ser aí.

Pensar, daquela, é, efectivamente, unha violencia, un verdadeiro ataque ás regras e á certeza, á certeza sobre un mesmo ou o si mesmo e á propia confianza nos valores do mundo, onde estamos inapelablemente arrebolados ao finito, o temor, a soedade. De aí vén a obra, esa é a súa ontolóxica negación, a súa incompatibilidade, ese seu carácter extremadamente difícil e desconcertante. Por iso, a «incerteza máxima» constitúe a «veciñanza constante e perigosa» do facer vir do pensamento. De modo que, ao tempo, «só onde asexo o perigo do espanto está a felicidade do asombro, esa viva fascinación que é o alento de todo filosofar» (Heidegger).

Aquí, de novo, a imaxe do signo artístico implica relacións de forzas moi complexas. Mesmo diríamos que depende dunha tipoloxía desas forzas, ou, propiamente, como dicíamos, dunha topoloxía. Obrar artisticamente ou xulgar unha obra de arte depende de certas coordenadas, é dicir, temos as obras que merecemos segundo o lugar ao que levamos a nosa existencia, o tempo ou a hora en que estamos vixiantes, o medio que frecuentamos. Non existe a obra en abstracto, a obra, por así dicilo, a secas. Só atopamos obras alí onde están, á súa hora e no seu elemento. Por iso, a obra sempre é algo que interpretar. Calquera obra só o é dun elemento, dunha hora e dun lugar.

A conclusión non pode ser máis clara: non pensaremos ata que non se nos obrigue a ir alí onde están as verdades que dan que pensar, alí onde se exercen as forzas que fan do pensamento algo activo e afirmativo.

¹ Celan: «Resto cantable- el perfil/ de aquel que a través/ de la escritura de hoz abrió brecha, silente,/ a solas, en el sitio de la nieve» (Reina Palazón, 1999, p. 215).

CONTRA O RESENTIMENTO

Combater a estupidez tamén significa tratar de vencer o negativo e os seus falsos prestixios. Canto odio polo fermoso ou polo admirable se manifesta en moitas declaracións, imaxes ou obxectos. Unha das estupideces contemporáneas consiste en diminuír ou degradar calquera cousa a base de bufonadas ou baixas interpretacións. Tamén no feito de ver en calquera cousa unha sorte de trampa en que –se nos avisa– non debemos caer.

Isto é o que Nietzsche chamaba «o home do resentimento» que decote semella posesor dunha parte da institución cultural. O máis sorprendente no home do resentimento non é a súa maldade, senón a súa mala vontade, é dicir, a súa tremenda capacidade de desprezo. Non se lle resiste nada. Non respecta nada para elaborar a súa crítica. Logra facer ata da dor unha cousa mediocre. El ten que recriminar e distribuír os erros e mais as culpas. Cultura da queixa, din que se chama; trátase de culpar sempre a alguén da desgraza ou da dor, delegando sempre a responsabilidade no outro e, xa que logo e ao cabo, confirmándoo na súa posición. Paga a pena meditar, desde logo, verbo da gravidade coa que estes homes toman as súas desgrazas, e fan, por suposto, todo o posible para que nós tamén o fagamos. En consecuencia, estamos aquí ante a imputación sen fin dos erros, a distribución sen piedade das responsabilidades, a eterna acusación. Todo isto ten que ver co sentimento de vinganza e de rancor que, en rigor, para Nietzsche forman parte indisoluble do reino da debilidade. A frustración e mais a vinganza son os *a priori* do resentimento. Para nacer requiren sempre e ante todo un mundo oposto e exterior –pero non hai mundo exterior. Precísase, antes que nada, afirmar que o outro é malo. É, xa que logo, a vontade de espaxear a culpa como un contaxio.

Vontade ademais de odio que se agacha baixo o ben común. Así, o home do resentimento acúsanos, evidentemente, pero é polo noso ben. Di: Tes que unirte a min, para que así eu te ame. Daquela serás bo. «Cando alcanzarán os homes do resentimento –pregunta Nietzsche– o triunfo sublime, definitivo, resplandecente da súa vinganza? Sen dúbida, cando cheguen a espallar na conciencia dos felices a súa propia miseria e todas as miserias, de tal maneira que estes ruxirán de felicidade e se dirán talvez uns aos outros: «é unha vergoña ser feliz con tantas miserias como hai».

O artista ou o home de cultura, como home do resentimento, móstrase, pois, ansioso por facer expiar: «están ansiosos –escribe Nietzsche– por representar un papel de verdugos! Entre eles hai unha gran cantidade de vingativos disfrazados de xuíces, cando teñen todos na boca, unha boca de labios delgados, a baba envelenada que chaman xustiza e que están sempre a piques de abalanzarse sobre todo o que non ten o aire descontento, sobre todo o que, co corazón lixeiro, segue o seu camiño».

Un dos efectos no sistema artístico contemporáneo, xa denunciado amargamente por Baudrillard, é esta sorte de complot nihilista contra todo o superior, que acabou por xerar, sen dúbida, un enorme cansazo. É o resultado de decidir non ter valor ningún antes que valores superiores, mellor non ter vontade, mesmo mellor a nada como vontade que unha vontade da nada. É o moderno nihilismo da arte, cheo de potencias reactivas, separadoras: pretende levar a cabo a crítica dos valores, pretende rexeitar calquera chamada aos valores transcendentales, que son declarados como pasados de moda, pero unicamente talvez para volvelos atopar –perversamente pervertidos– nas forzas que, en realidade, conducen o mundo actual. A solución mellor, daquela, é apagarse pasivamente. Velaí o gran cansazo, o así chamado cansazo de Occidente, a vida reactiva soa consigo mesma, pero carecendo mesmo da vontade de desaparecer: «Todo está baleiro, todo é igual, todo está cumprido! Todas as fontes están secas para nós e o mar retirouse. O chan afunde pero o abismo non quere tragarnos. Ai! onde queda aínda un mar en que sexa posible afogar? En verdade, estamos xa demasiado cansados para morrer» (*Zaratusta en O adiviño*).

Velaí tamén o diagnóstico nietzscheano do último home, o descendente do asasino de Deus, o home máis feo do mundo, aquel que non desexa vontade ningunha, o que aspira á igualdade máis absoluta na interpasividade.: «Xa non nos facemos nin pobres nin ricos: é demasiado penoso. Quen pode querer gobernar aínda? Quen estaría aínda disposto a obedecer? É demasiado penoso. Ningún pastor e un único rabaño! Todos queren a mesma cousa, todos son iguais...» (*Zaratustra*, prólogo 5).

Tamén, cando este poder do resentimento non ten a forza de contaxio suficiente semella volverse contra si mesmo, e daquela produce a si mesmo dor. É difícil non ver nas descrições nietzscheanas do caso algunhas analoxías con prácticas artísticas do presente nas que sempre se opta pola depresión da vida, a

depreciación da existencia, a súa negación. Todas elas forman o principio a partir do que a vida reactiva se conserva, sobrevive, se fai contaxiosa e triunfa. Di así Nietzsche: «Este traballo inquietante, cheo dunha terrible alegría, o traballo dunha alma voluntariamente disxunta, que se fai sufrir polo pracer de facer sufrir»; «o sufrimento, a enfermidade, a fealdade, a pena voluntaria, a mutilación, as mortificacións, o propio sacrificio, búscanse como se fosen un pracer». Moita da arte contemporánea está chea ou procede desa rexión ou fábrica inmunda que é a mala conciencia. Porque a mala conciencia é a conciencia que multiplica a súa dor, por interiorización da forza, por introxección das potencias. Esta é a primeira definición da mala conciencia.

FACER MÁIS REAL A VIDA

Pagaría a pena volver meditar verbo da idea de ser e tempo da cotiá inautenticidade da nosa vida. Cada un é como o outro e ningún é el mesmo, sostíña Heidegger. Esta existencia de ninguén como ninguén representa tamén un papel algo fantasmal, é unha máscara tras a que non hai en realidade nada ou está a nada. Na medida, xustamente, en que non hai tampouco si mesmo. E, por iso, xa non se trataría de ir na súa procura ou tras a súa realización, como quen busca unha xoia perdida. Non. A inautenticidade é a forma orixinaria da nosa existencia, non a marca dunha alienación ou o seu declive. O *dasein*, o ser aí, non está polo tanto inmediata e regularmente consigo mesmo, senón no de fóra, aí fóra, cos seus asuntos e cos outros². Sempre co outro e o outro. Nunca na casa, non na súa casa: *Unzuhause*.

Nada sería peor que tratar de compensar esta desposesión fundamental dos individuos coa proliferación anormal de representacións, sen que isto implique, naturalmente, a estúpida condena –tan actual– da ficción como un mero simulacro detestable, ou a caída na típica crítica deconstrutivista que teima en demostrar que o que experimentamos como realidade é sempre unha construción de procedementos simbólicos. Desta forma só se chega á aldraxante conclusión de que non hai realidade, todo é texto ou –o que é peor– ficción. Non

² Sigo aquí a R. Safranski (Chamorro, 2006, p. 17-18).

hai nada que facer. Esta crítica nunca permitirá experimentar o real. Sempre acaba por tratar de desenmascaralo como unha mera ficción simbólica. Cremos –precisamente con Žižek– que cómpre optar xustamente polo contrario, tratar sempre de recoñecer –de restaurar arriscadamente– o real naquilo que –nunca de maneira tan simple como se cre– aparece como unha mera ficción simbólica. Lembremos: unha obra de arte é aquela capaz de facerlle fronte a un perigo. Consiste nunha operación de corte e transversalidade que penetra alén ou máis ao fondo da fantasía da realidade, do fantasma que é a realidade. Para abrir un dominio onde o suxeito poida exteriorizar e representar iso real insoportable, inobxectivo, inarrestable. Porque o núcleo duro do real, ese resto, efectivamente, só somos quen de soportalo se o convertemos en ficción.

Escribo para facer máis real a vida, algo así dicía o desacougo de Pessoa. Nunca nos esforzaremos demasiado en facer a vida máis real. Deleuze sobre isto foi categórico: «non hai outro problema estético que o da inserción da arte na vida cotiá, canto máis estereotipada, sometida a unha reprodución acelerada de obxectos de consumo, máis debe a arte apegarse a ela e arrancarlle a pequena diferenza que actúa noutra parte e simultaneamente entre outros niveis de repetición» (Deleuze 1988, p. 461). Nada, porén, foi entendido peor que esta vontade de inserción da arte na vida cotiá. No canto de descolonizar a experiencia diaria, a esixencia –xa canónica– de unificar a arte e a vida non fixo máis que rebaixar a arte ao nivel da –degradada– vida actualmente existente. Máis ben pensamos o contrario: trátase de elevar a vida á altura do que a arte prometía. A riqueza da vida prometida pola arte e as técnicas de intensificación das sensacións que caracterizan as prácticas artísticas deben, xa que logo, reencontrarse no cotián.

CONTRA O QUE NEGA A VIDA

Así pois, demasiadas veces a vida é acusada, xulgada, condenada. Hai un espírito que nega a vida, perdido ademais continuamente en amargos reproches que se queren xustos, que remiten á xustiza, pero a súa xustiza non é a da existencia, é aínda unha xustiza acusatoria que nega a vida, que supón, en definitiva, o seu fracaso e a súa impotencia. Xa que logo, se queremos –se debemos– establecer un xuízo estético de valoración da arte ou da cultura, busquemos –fronte a aque-

las prácticas que se opoñen á vida e onde reina a negación como vontade de poder— aquelas prácticas que favorecen a apreciación no canto da depreciación, a afirmación como vontade de potencia, a vontade como vontade afirmativa. Un poder baixo o que o querer sexa adecuado a toda a vida, un poder mesmo máis elevado ou máis alto —ou máis profundo— do falso ou do que é ficción, unha calidade baixo a que se afirme toda a vida. Cando Nietzsche falaba da «xustificación estética da existencia» pensaba xustamente na arte como «estimulante da vida»: a arte afirma a vida, a vida afírmase na arte. Porque afirmar, non o dubidemos, segue a ser valorar, pero valorar desde o punto de vista dunha vontade que goza da súa propia diferenza na vida, no canto de sufrir as dores da oposición que ela mesma lle inspira á existencia. Certamente, unha obra de arte afirmativa non é tomar como carga, nin tampouco é desde logo asumir o que é, senón liberar, descargar o que vive. Afirmar é alixeirar; non cargar a vida co peso dos valores superiores, senón crear valores novos que sexan os da vida, que fagan da vida unha dimensión verdadeiramente vivente, lixeira, activa.

Cómpre valorar a creación desde o punto de vista que non separe a vida daquilo que é a súa potencia, daquilo que pode. A creación implica —velaí a súa valoración— utilizar este excedente de vida para inventar novas formas de existencia: «E o que chamastes mundo, tendes que empezar por crealo: a vosa razón, a vosa imaxinación, a vosa vontade, o voso amor, deben converterse neste mundo» (*Zarathustra*).

Falamos, daquela, dunha forza de metamorfose. Este elemento tamén establece un criterio de valor para os obxectos culturais: chamarase, por exemplo, nobre a aquela enerxía capaz de transformarse. O poder de transformación é a primeira definición da actividade, da actividade creativa. Podemos, daquela, establecer ademais uns criterios para atopar este tipo de forzas: son forzas plásticas, dominantes e subxugantes; son forzas que van ata o final do que se pode e que, ademais, fan deste ir ata o final do que pode un obxecto de afirmación; e son potencias que afirman a súa diferenza, que fan da súa diferenza un obxecto de pracer e de afirmación.

Fronte ás potencias activas, estarán as forzas reactivas, as forzas que só son tales en relación con forzas superiores, xenéticas e activas. E que se caracterizan por descompoñer, por separar, por subtraer a forza de todo o que esta pode. Son estas tamén —e en primeiro lugar— forzas utilitarias, de adaptación e de limitación parcial, pero tamén —e en segundo lugar— forzas que separan a forza activa do

que esta pode, e que ao estar separadas do que pode, resultan ao cabo potencias que se negan a si mesmas ou se volven contra elas mesmas.

UNHA POÉTICA PROUSTIANA

En *O tempo recobrado*, Proust elabora unha poética que vén agora ao caso. Está a falar daqueles artistas que cren reproducir unha arte chamada «vivida» e que para el non consiste noutra cousa que na conservación epidérmica de todas as expresións, pensamentos e figuras que a memoria conserva, pero onde, ao seu ver, non vai quedando nada do que realmente sentimos. Esa é a mentira que, segundo el, non fai máis que reproducir unha arte que chaman «vivida», pero que é, no fondo, un emprego tan aburrido e tan van do que os nosos ollos ven e do que a nosa intelixencia comproba que –escribe Proust– «nos preguntamos onde se atopa o que se entrega a iso, a chispa gozosa e motriz, capaz de facer que se poña en movemento e que vaia adiante na súa tarefa» (Proust, p. 810). Chispa, gozo, motricidade, movemento, fíxense que estes son os termos en que Proust sitúa a creatividade. Esta é a nosa topoloxía.

Fronte a esa práctica epidérmica, taxidérmica e petrificante da vida, para Proust a grandeza da arte estaba en volver atopar, en captar de novo, en facernos coñecer esa realidade lonxe da que vivimos, da que nos afastamos cada vez máis a medida en que vai tocando máis espesor e máis impermeabilidade o coñecemento convencional co que substituímos esa realidade, ata o punto de que «é moi posible que morramos sen coñecela», por moito que en verdade ela constituía «nin máis nin menos que a nosa vida». Esa vida profunda –o resto cantable de Schelling ou Celan– habita a cada instante en todos os homes tanto como no artista –diríamos, por exemplo, con Beuys. Pero acotío non a ven, porque non intentan esclarecera. Por iso –suxire Proust– o seu pasado e o seu presente están cheos de innumerables clixés que permanecen inútiles desde o momento en que a intelixencia non os «desenvolveu». Un clixé é unha imaxe sen crecemento, precisamente. Para Proust, a arte consiste, xa que logo, na «revelación da diferenza cualitativa que hai na maneira en que se nos presenta o mundo, diferenza que, se non existise a arte, sería o segredo eterno de cada un. Só mediante a arte podemos saír de nós mesmos, saber o que ve outro dese universo que non é o mesmo que o

noso». A arte realiza, pois, unha posta en funcionamento do mundo e unha efectiva intersubxectividade, «grazas á arte, no canto de ver un único mundo, o noso, vémolos multiplicarse, e temos ao noso dispor tantos mundos como artistas orixinais hai, uns mundos máis diferentes uns dos outros ca os que xiran no infinito».

O traballo do artista, segundo Proust, sería daquela a capacidade ou a tentativa de ver baixo a materia ou a experiencia a diferenza mesma, favorecer a multiplicidade, desrealizar ou desobxectivar as experiencias e os afectos, xerar posibilidades de universos. Sen dúbida, atopámonos ante a elaboración consciente de todo un poderoso ou ambicioso criterio estético.

CIVILIZACIÓN DO CLIXÉ

Desrealizar, desobxectivar, loitar contra a inercia do clixé. É certo, como tamén pensaba Deleuze, que hoxe a imaxe non deixa de caer nun estado lamentable, que é o do tópico. A imaxe insírese en encadeamentos absolutamente previsibles, ou mesmo é ela a que os xera, organiza ou cando menos indúceos. Pero, en realidade, nunca percibimos o que hai nunha imaxe, talvez porque ela, precisamente, está feita para iso: para que non percibamos todo, para que o tópico nos oculte a propia imaxe... a forza ou a potencia da imaxe. Máis que civilización da imaxe deberíamos falar, verdadeiramente, de civilización do tópico ou o clixé. E iso, precisamente, nun mundo onde todos os poderes teñen interese en ocultarnos a imaxe. Ou mellor: en ocultarnos algo a través ou na imaxe.

Continúa Proust a falar do exercicio da escritura: «É exactamente o traballo inverso do que cada minuto, cando vivimos afastados de nós mesmos, o amor propio, a paixón, a intelixencia e tamén o costume realizan en nós cando amontoan enriba das nosas impresións verdadeiras, para ocultárnolas por enteiro, as nomenclaturas, os obxectivos prácticos que chamamos falsamente a vida. En suma, esa arte tan complicada é precisamente a única arte viva». Para realizar ese traballo de desrealización requírese tamén, advirte Proust, un valor enorme, na medida en que consiste, ante todo, «en renunciar ás máis caras ilusións, deixar de crer na obxectividade do que un mesmo elaborou, ser quen, en definitiva, de mirar do revés as cousas, aplicar a intelixencia que ilumina e que fai emerxer finalmente e distinta, precisa, a figura do que se sentiu».

Por iso, tamén lle cabe á arte a función moi precisa de esburacar o tópico a través da imaxe mesma, de saír desa inercia estupefaciente, que nos fai estúpidos. Non se sabe –escribiu tamén Deleuze– ata onde pode levar unha verdadeira imaxe: a importancia, por exemplo, de volverse visionario ou vidente. Así e todo, é tamén moi claro que xa non basta cunha toma de conciencia ou cun afecto fraterno cara ao(s) desfavorecido(s). Ás veces, cómpre restaurar as partes perdidas, reencontrar todo o que non se ve na imaxe, todo o que se subtraeu dela para facela, por exemplo, *fashion* ou «interesante». E, ás veces, pola contra, convén facer buratos, crear baleiros e interrupcións nese circuito perversamente maternal. «Rarificar» a imaxe, suprimirle moitas cousas que se lle engadiran para facernos crer que o viamos todo. O difícil é, ademais, saber en que cousa unha imaxe non é xa ela mesma un tópico. Combater cun mesmo para non colaborar nesta epidemia da amnesia e a insignificancia. E, desde logo, para vencer non basta con parodiar o tópico mesmo, como moitos hoxe poderían pensar ou semella que adoitan pensar. Nin sequera basta con lle facer buratos ou baleiralalo. Non é suficiente con perturbalo ou romper simplemente organizacións e encadeamentos. Máis ben cómpre unirlle á imaxe específica que un crea forzas inmensas que superan a mera singularidade subxectiva ou persoal. Forzas inmensas, panorámicas, como acometidas que chegan en bloque, co-rítmicas, diríamos, e que non son, desde logo, as dunha simple conciencia cultural ou intelectual, nin sequera social, senón as dunha profunda intuición vital que nos sitúa de novo no *resto* inmemorial da especie. Hai unha confianza moi interesante que Mozart lle fixo a Röchlitz: todo chega en bloque, dunha soa vez, sen despregarse. Todo isto fatiga moitísimo tanto o cerebro como o corpo do compositor, que daquela debe ter o valor de anotalo. De non ser así, non é para nada un compositor, tan só un home acosado.

Sufrir a acometida da visión, a súa violencia. Pero nin sequera iso sería o esencial na arte. Faltaría o valor adicional para regresar dese transporte e anotalo. Polo demais, como apunta tamén Proust, todo isto nótase enseguida no estilo, e isto debería servir tamén para reflexionar verbo do antiformalismo contemporáneo. «Porque o estilo non é en absoluto un adorno, como cren algunhas persoas, non é nin sequera unha cuestión de técnica: é –como a cor para os pintores– unha calidade da visión, a revelación do universo particular que cada un de nós ve, e que non ven os demais. O pracer que nos proporciona un artista é o de facer que coñezamos un universo máis». Non é mala conclusión esta, para aplicar mesmo nestes tempos, sobre todo nestes tempos.

CODA KAFKIANA

«Durante o último ano nunca pasei esperto máis de cinco minutos seguidos», escribiu Kafka no seu diario de 1911. Debemos tamén ler isto como un contrasinal, unha sinatura da nosa propia condición precaria e sempre estraña. Tempo espectral no que as aparicións non se instalan no pasado, senón no presente, formando a proba máis próxima a nós dun futuro en suspenso. Acaso por iso, a arte contemporánea semella reducida tantas veces a patéticas confesións de tristes historias presuntamente persoais. Practicouse demasiado a miúdo unha poética da autocondescendencia e o literalismo banalmente transgresor que en realidade non fixo máis que afondar na parálise do estupor —é dicir, a pasividade dunha conciencia que o cre ver todo pero xa non pode nada— e a nostalxia dunha presenza tan histórica —e improbable— como supostamente determinante. Notemos a insignificancia, así mesmo, dos seus acontecementos ridículos ou precarios; alí onde o sentido se esborralla na estupidez, a sobredose do terror ou a síncope traumática do medo. Habería que afastar todas estas prédicas do desencanto e o vitimismo. Precisamos, máis ben, converter este deserto na alegría do acontecer, restaurar así mesmo o fulgor da vertixe e do inaudito. Reinventar o real. Como quen levanta unha ficción fundamental, unha ficción suprema, unha nova cartografía pola que circule un imaxinario suficientemente poderoso. «Chámase imaxinario —escribiu Lyotard— a todo procedemento que tende a volver soportable o que non o é. O desexo é insoportable. Darse valor para soportar os insoportables é imaxinario» (Lyotard, 1994, p. 36). Isto é: facer dun suceso, por pequeno que sexa, a cousa máis delicada do mundo. Tratar de manter, ao cabo, a promesa. Isto significa: nin sequera buscar a substancia da nosa ausencia, senón a franxa onde esa ausencia se vincula *co que é*. Faise urxente incorporar —e aínda máis, soste, instalar— a enerxía da intermitencia, a procura de percorridos sen garantías, os cruzamentos entre imaxes que disparen todos os resortes do estrañamento. En *A gaia ciencia* Nietzsche xa lle facilitaba unha saída ao colapso de Kafka: «Ou non se soña ou se fai de maneira interesante. Cómpre aprender a estar esperto da mesma forma: ou non estalo en absoluto, ou facelo de maneira interesante».

BIBLIOGRAFÍA

- CELAN, P.: *Obras completas*, Madrid, Ed. Trotta, 1999. Tradución de J. L. Reina Palazón.
- DELEUZE, G.: *Diferencia y repetición*, Barcelona, Ed. Júcar, 1988.
- LYOTARD, J. F.: «El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura», en *Pensar-Componer / Construir-Habitar*, San Sebastián, Ed. Arteleku, 1994.
- PROUST, M.: *Obras completas*, t. II.
- PROUST, M.: *En este momento*, Cuatro ediciones, 2005.
- SAFRANSKI, R.: *Heidegger y el comenzar*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006. Tradución de J. Chamorro.