

## El artista responsable y el artista melancólico

Miguel Corella Lacasa

### EL REALISMO

En 1982 y en carta a Thomas E. Carroll, Jean-François Lyotard ensayaba una de sus *explicaciones a los niños*, intentos de responder al revuelo provocado por aquella *Condición postmoderna* publicada en 1979<sup>1</sup>. La aclaración de Lyotard empezaba por definir la situación del debate estético en los inicios de la pasada década. Nos encontrábamos en un momento caracterizado por un rechazo de la estética de la vanguardia que se manifestaba en dos formas: el *abandono de la experimentación* en las artes y una *demanda de realismo*. Quince años después parece que la nuestra sigue siendo aquella *condición postmoderna*, por mucho que el término con el que se definía haya perdido los beneficios de la novedad, el escándalo y la moda.

Así parece al menos si concedemos el valor de síntoma a dos libros de Jean Clair recientemente traducidos y publicados en España por la editorial Visor: *La responsabilidad del artista* (1998) y *Malinconia* (1999). En ellos encontramos de nuevo un rechazo frontal de la estética de la vanguardia y una defensa del realismo. De nuevo también, y como no podía ser de otra manera, la demanda de realismo implica cuestiones filosóficas que ya tratara Lyotard; en particular, la inevitable vinculación entre realismo y teoría referencial del lenguaje: si se defiende el realismo es porque se sigue confiando en que las palabras dan cuenta de la realidad, esa piedra contra la que se quiebran los falsos discursos y por referencia a la cual es posible el acuerdo entre los hablantes. Así pues, y a propósito de los dos libros de Clair, podríamos repetir el diagnóstico de Lyotard y afirmar que la demanda de realismo en las artes responde a la creencia de que, anclando el lenguaje en su referente, será posible reconstruir la comunidad política enferma de un virus que la vanguardia inoculó al dinamitar las reglas del discurso:

---

1 LYOTARD, J.F., «Respuesta a la pregunta ¿qué es lo postmoderno?», en *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, París, 1986, trad. cast. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987. *La condition postmoderne*, París, Minuit, 1979; trad. cast. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1989.

*He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita a favor del surgimiento de una nueva subjetividad. (...) He leído de la pluma de un historiador de junte que los escritores y los pensadores de vanguardia (...) han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar (...) El joven filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente. (Lyotard 1986, 11-12).*

*En las invitaciones multiformes que incitan a suspender la experimentación artística hay un mismo llamado al orden, un deseo de unidad, de identidad, de seguridad, de popularidad (en el sentido de la *Öffentlichkeit*, de «encontrar un público»). Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla. (Lyotard, 1986, 14).*

Aunque el rechazo de la vanguardia es tan firme en Clair como en los interlocutores de Lyotard, y su defensa del realismo igualmente apasionada, sus libros plantean nuevos argumentos que podemos resumir recurriendo a los títulos. De un lado, el nuevo realismo se presenta como *realismo melancólico*, convirtiendo el sentimiento de la melancolía en la clave de un realismo que se pretende libre del sueño dogmático (el de confundir lo real con lo racional, con lo aparente, con lo posible o con lo deseable). Para ello, Clair recupera la estética de la *pintura metafísica* de De Chirico a la que vincula con el existencialismo sartreano. Por otra parte, el artista realista de Clair es *artista responsable* que desoye los cantos de la sirena formalista del arte por el arte para comprometerse con los nombres y con los rostros. También en esta llamada al compromiso Clair recurre a Sartre, aunque radicaliza las tesis de *¿Qué es literatura?* y se desprende de algunas de las prudentes salvaguardas del maestro. Pero, a pesar de las nuevas aportaciones de Clair al debate, parece que su posición participa de la idea que Lyotard denunciaba en Habermas: el papel del arte es terapéutico, la responsabilidad del artista es la curación.

#### RESPONSABILIDAD Y MELANCOLÍA

Con la traducción de estos libros el lector español puede acercarse a la obra de quien es director del Museo Picasso de París en dos vertientes complementarias: el ensayo polémico y la curaduría de exposiciones. *Malinconia*, publicado en París en 1996 con el subtítulo de *Motivos saturninos en el arte de postguerras*, recoge los textos de los catálogos de algunas muestras comisariadas por Clair como *Les réalismes entre revolution et reaction* (Pompidou, 1980-1981), *Giorgio De Chirico* (Pompidou, 1983) o *Arturo Martini* (París, Électa, 1991). Estas exposiciones, a las que hay que añadir *Les réalismes*

mes (1981), *Vienne l'apocalypse joyeuse* (1986) y la del Centenario de la Bienal de Venecia (1995), constituyen la principal aportación de Clair a la revisión de la historiografía artística contemporánea, dominada por el formalismo de Greenberg. Frente al predominio de aquel modelo historiográfico que entendía la historia del arte de nuestro siglo como un progreso constante hacia la abstracción y la autonomía del arte, Clair ha apostado por el rescate de las figuras y movimientos que fueron vanguardia en el cuestionamiento de la vanguardia. Tal es el caso de las tendencias realistas del arte alemán e italiano del período de entreguerras: *Neue Sachlichkeit*, *Realismo Mágico*, *Pintura Metafísica* y *Novecento*. En este ámbito sus posiciones pueden asimilarse a la estética postmoderna —una post-modernidad que se define por oposición al *modernism* de Greenberg—, y su revalorización de estos realismos es coherente con el retorno a la figuración de las dos últimas décadas, retorno también a la cultura local o nacional y restauración crítica de la tradición.

Los supuestos teóricos y la intención polémica que latían en los estudios monográficos agrupados en *Malinconia* se han hecho explícitos en *La responsabilidad del artista* (1997). Los ensayos sobre la melancolía son el supuesto lógico y argumental de una conclusión, *La responsabilidad del artista*. Lo que en el primer libro era investigación histórica, se convierte en el segundo en reflexión política sobre el arte contemporáneo e intento de sentar las bases del gusto republicano. *La responsabilidad* se nos presenta así como un libro apasionado en su rechazo del modernismo de Greenberg. Contra la imposición de la abstracción como *lingua franca* del imperio, la defensa de un arte ligado al paisaje local y a la tradición nacional; frente al culto vanguardista a la máquina y al progreso, un arte de la sospecha y la nostalgia; frente a un arte concebido como libre expresión del yo, un nuevo realismo preocupado por el reconocimiento del otro y el restablecimiento del poder del lenguaje. La responsabilidad del artista en nuestros días pasa necesariamente, para Clair, por el abandono del expresionismo, ya que éste reduce el arte a manifestación de una potencia creativa primigenia, oscura e inconsciente, y pervierte con ello las reglas del lenguaje. Al reducir el sentido de la creación artística a la iluminación inmediata, el arte expresionista se sustraería a la reflexión, impidiendo la comunicación lingüística y convirtiéndose en cómplice del autoritarismo político. El realismo de Clair muestra entonces su sentido político, su íntima vinculación con una concepción de la democracia que podríamos calificar de «comunicativa». Si la democracia se asienta sobre la posibilidad de la deliberación racional y el consenso, mediados siempre por el lenguaje, el papel del artista en la reconstrucción de la comunidad social y política, reducida en la era del capitalismo postindustrial a sociedad de consumo y de consentimiento pasivo, pasa entonces por el compromiso con el sentido y el rescate de las palabras. Desde este punto de vista, buena parte del

arte actual, en tanto heredero del paradigma expresionista y a pesar de los clichés ideológicos vanguardistas con que se les arropa, se revela, para Clair, como simple *vaciedad de contenidos*. Tal es el caso de las críticas de Clair a la Documenta de Kassel de 1997 (1998, 21).

En este apasionado rechazo del expresionismo encontramos uno de los aspectos más polémicos de *La responsabilidad*; una polémica que ha ocupado la actualidad en España este verano al coincidir en Madrid dos exposiciones que se enfrentan en su valoración del expresionismo. Nos referimos a las que el Thyssen dedica a Morandi para mostrar su empecinada resistencia a la ideología de la vanguardia y a la que el Reina Sofía dedica al informalismo (*À rebours: la rebelión informalista, 1939-1968*)<sup>2</sup>. Para Dore Ashton, comisaria de esta última, el informalismo fue «una rebelión transnacional de los artistas frente al concepto de la pintura moderna como un avance ininterrumpido en el terreno de la experimentación formal». Tenemos pues que, mientras que para Clair el expresionismo insiste en la línea abierta por las vanguardias históricas, para Ashton representa «la respuesta a aquella idea optimista y esperanzada del arte como permanente conquista colectiva». Vemos también que, mientras que Ashton sigue defendiendo el lenguaje abstracto como *lingua franca*, Clair denuncia esta pretensión como una forma de uniformización cultural y de colonialismo. En última instancia, las diferencias entre ambos dependen de sus posiciones respecto a dos cuestiones previas: el papel asignado al arte en las sociedades democráticas y las relaciones entre arte y lenguaje. Para los defensores del expresionismo abstracto, la liberación de la personalidad es el elemento primordial de la práctica artística, pues significa la apertura a fuentes de inspiración ajenas al racionalismo occidental y la renuncia a la pintura entendida como un vehículo de discurso intelectual. Frente a los mitos en los que se fundamenta la opresión en las sociedades contemporáneas (el progreso, la racionalidad, el lenguaje, la técnica) el radical subjetivismo expresionista se presenta como la mejor estrategia para la defensa de las libertades democráticas. Por el contrario, para Clair y los defensores del realismo, el discurso racional es la garantía misma de la democracia, y el culto a la libertad del artista por encima de las reglas del sentido acaba siendo cómplice del autoritarismo. Para ellos, la exaltación del yo no sólo no frena el auge del autoritarismo, sino que se convierte en su perfecto aliado. El espectador debe juzgar, pero bien parece que el deba-

---

2 A estas dos magnas exposiciones habría que añadir una «menor», la organizada por Caja Madrid y comisariada por JUAN MANUEL BONET, *La pintura metafísica valenciana*. El catálogo de la exposición hace suyas las tesis de Clair para delinear una tendencia metafísica en la pintura valenciana de la última década, tendencia realista y metafísica que se propone como alternativa al paradigma vanguardista y en la que la influencia de De Chirico o Savinio habría ido superponiéndose a la del realismo pop valenciano para entroncar con tendencias metafísicas anteriores de influencia italiana, como la de Genaro Lahuerta.

te artístico y estético en nuestros días sigue girando, tal y como estableciera Daniel Bell al iniciar el debate postmoderno, en el ámbito de las contradicciones culturales del capitalismo tardío, contradicción entre el valor que rige en el ámbito de la cultura dominada por el modernismo, la libertad, y el que imponen los intereses del sistema, el mantenimiento de la tradición cultural como necesario marco para el intercambio entre los ciudadanos.

Artista responsable y comprometido, el artista propuesto por Clair es también realista. *La responsabilidad* es una entusiasta defensa del realismo y una apuesta por el rescate de un concepto que ha sido demonizado por la crítica desde finales de la Segunda Guerra. En su esfuerzo de revalidación del concepto, Clair reconstruye una tendencia histórica de resistencia frente al dominio de la abstracción formalista que se iniciaría con la pintura metafísica de De Chirico, tomaría cuerpo con los realismos alemanes e italianos de entreguerras y encontraría su último referente en la literatura de Sartre. Al tiempo, Clair encuentra sus mejores argumentos para la justificación teórica del realismo en las críticas a la vanguardia de Lukács, en las de Hannah Arendt y Enzensberger a la cultura de masas y en las de Popper y Gombrich al arte expresionista. Todos estos personajes y tendencias van desfilando por *La responsabilidad* para diseñar eso que Clair denominaba, en uno de los textos recogidos en *Malinconia, realismo metafísico* (1996, 94): un verdadero realismo moderno, desplegado entre 1913 y 1938 (entre el *retorno al orden* de De Chirico y la literatura comprometida de Sartre), y marcado por el sentimiento de la melancolía<sup>3</sup>. El *realismo metafísico* de Clair es, pues, en primer lugar, *realismo melancólico*, pues a diferencia de los realismos renacentista o decimonónico, confiados aún en poder confirmar el sentido de la realidad, la melancolía expresaría el desposeimiento del control de dicho sentido.

#### REALISMO MELANCÓLICO Y REALISMO EXISTENCIALISTA

Como anunciábamos, el artista de Clair es responsable porque, frente a la renuncia al mundo propia del artista abstracto o del crítico formalista, debe comprometerse con su circunstancia entorno. Responsable también porque, frente al autismo del expresionista, ocupado en el culto narcisista del yo, debe reconocerse en el rostro del otro. La responsabilidad del artista es compromiso con la realidad (con la verdad) y con los hombres (con la moralidad). Pero, ¿cómo se vincula este artista realista y comprometido de Clair con ese su *alter ego*, el artista melancólico?; ¿cuáles son las claves de este *realismo melancólico*?

---

3 «Maquinismo y melancolía en la pintura italiana y alemana de entreguerras», *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, nº 7/8, 1981, pp. 177 y ss. recogido en *Malinconia*, Madrid, Visor, 1999, pp. 77-111.

La melancolía se presenta en Clair como la única alternativa válida frente a otras dos respuestas posibles a una misma situación: la «pérdida de la realidad» que constituye la modernidad. Efectivamente, la quiebra de lo que Weber llamó *visiones metafísico-religiosas del mundo* y la *muerte de Dios* anunciada por Nietzsche, ponen en crisis las seguridades sobre las que se asentaba la cultura tradicional y, en última instancia, cuestionan la realidad misma. Arrojado a un mundo sin valores predeterminados, el artista moderno vive la angustia que encarna la figura de Baudelaire, escindido en dos alternativas igualmente dolorosas: o el refugio en la torre de marfil del arte por el arte y otros paraísos artificiales o, como aquel *pintor de la vida moderna*, entusiasmado por el presente, por la vida de las ciudades, el esplendor de la moda y el artificio del maquillaje. Esta doble respuesta de Baudelaire a la existencia del Mal, a la pérdida de la realidad, se reproduce en sus discípulos, los artistas de vanguardia. Buscando refugio en el arte o luchando por acercar el arte a la vida, la estética vanguardista renunció a la imitación del mundo de las apariencias y creyó acceder al de las esencias. La lectura del cubismo de Apollinaire expresa nítidamente el sentido platónico de esta apuesta vanguardista<sup>4</sup>. Buscando un sentido para la pintura en una era dominada ya por la fotografía, Apollinaire pensó que, dado que la máquina era capaz de reproducir las apariencias, el pintor debía desvelar la huella de una realidad auténtica. La pintura renuncia a la figuración y emprende el camino de la abstracción, única vía de acceso a esa realidad superior. Una vía con dos carriles complementarios: aquellos a los que Apollinaire dio los nombres de *cubismo científico* y *cubismo órfico*, esos mismos que Clair concreta en las figuras de Picasso y Kandinsky y a los que contrapone la de De Chirico:

*Pero mientras Braque y Picasso, en Francia, inauguran la modernidad rompiendo el espacio clásico de la representación de una manera puramente conceptual, cerebral y sistemática, mientras Malévich y Kandinsky, en Rusia, inauguran esa topología nueva a partir de especulaciones místicas, De Chirico adopta una actitud existencial, alimentada por la lectura de Schopenhauer y Nietzsche, así como de los filósofos griegos...* (1996, 124)

La clave del realismo de Clair se hace explícita: realismo existencial en oposición a la actitud racionalista con la que el cubismo recrea lo real y a la mística e irracionalista de la llamada *abstracción lírica*. Aunque quizás podríamos aplicar a estas tres tendencias el calificativo de metafísica, puesto

---

4 APOLLINAIRE, G., *Méditations esthétiques. Les peintre cubistes*, París, 1913, trad. cast. Lydia Vázquez, Madrid, Visor, 1994. Sobre la oposición entre el pintor y el fotógrafo y sobre el sentido platónico de la misma cf. pp. 16-17. Para la contraposición entre cubismo científico y órfico cf. p. 31.

que todas ellas intentan trascender la realidad aparente e ir *más allá de la física*, lo que diferencia la posición de De Chirico de la Picasso o Kandinsky es la forma con que imagina esa realidad esencial. El Picasso cubista la descubre en el armazón estructural que subyace a las apariencias. Kandinsky, sin embargo, la encuentra en un mundo ideal que nada tiene que ver con el de aquí abajo y que necesariamente ha de negarlo. El caso es que tanto uno como el otro creen tener el poder de construir esa realidad esencial. De Chirico, por su parte, parece renunciar a la omnipotencia y, más que desvelar esa realidad profunda, se limita a señalar la falta y, en todo caso, a descubrir la huella impresa en las cosas mismas. La operación de De Chirico consiste en presentar los objetos descontextualizados y en completo aislamiento, yuxtaponiéndolos de forma sorprendente e intrigante. El efecto de *desrealización* que así se logra permite señalar tanto la pérdida de realidad de la existencia cotidiana como la demanda de una nueva no reificada, de una vivencia auténtica. Dicho en palabras de Clair, lo que define la posición de De Chirico es su valentía al remarcar la *desposesión* (1996, 124), mientras que la omnipotencia racionalista o mística tendería a esconderla. La metafísica *existencial* de De Chirico se contrapone de este modo a la *esencialista* de racionalistas y místicos: muestra la angustia de la desposesión e impide caer en la fantasía de haber encontrado la encarnación de la idea. El realismo existencialista actúa como instancia crítica, desrealizadora, desmitificadora, mientras que ese *disimular la inquietud* (1996, 121) que caracteriza a la alternativa vanguardista posibilita, en opinión de Clair, la complicidad histórica entre los regímenes autoritarios y las vanguardias artísticas:

*Mientras que la modernidad, proyectada por entero hacia el futuro, iba a servir de pantalla frente a ese sentimiento de lo Heimlich, mientras que la estética de los regímenes totalitarios, nazismo o estalinismo, iba a disimular la inquietud que provocaba bajo la forma tranquilizadora del kitsch, De Chirico, al contrario, iba a darle toda su fuerza. Probablemente, ninguna otra obra en nuestra época habrá celebrado nunca hasta ese punto la pérdida de la intimidad entre su propia persona y las cosas que el hombre había conocido hasta entonces. (1996, 121)*

Clair dedica la primera mitad de *La responsabilidad* a documentar con casos concretos la complicidad entre las vanguardias expresionista y funcionalista y el nazismo, y a mostrar cuál sería la razón última que la hizo posible. Frente a la versión institucionalizada que quiere identificar a la vanguardia con la defensa de las libertades democráticas, Clair recurre a la autoridad de Enzensberger para sostener que la predilección de los artistas y escritores vanguardistas por la violencia, lejos de vacunar a la sociedad contra la misma, *les convirtió en parte integrante del patrimonio* (1997, 20).

Recurriendo también a Lukács, sostiene que la *sobrepuja mística* y la *explosión lírica* que caracterizó a la estética expresionista permitieron *dar vacaciones al lenguaje* (1997, 40), es decir, reducirlo a inmediatez expresiva abandonando todo componente comunicacional o discursivo. Tal renuncia al lenguaje (lenguaje racional) sería la condición de posibilidad de la instrumentalización autoritaria del arte. Yendo más allá de Lukács, Clair cree que ya no se trata de que el expresionismo anunciara como un sismógrafo los horrores de la guerra, sino que su renuncia al *deber de plegarse a la regla de las palabras* le convierte en cómplice del clamor belicoso, en pura expresión del genio y la voluntad de poder que *no esperaba más que su campo de aplicación política* (1997, 57). Lejos de ser un *escudo* contra el espanto, el gesto expresionista fue *un arma terriblemente ofensiva* (1997, 51).

En esto precisamente se define, a mi modo de ver, el sentido de la responsabilidad del artista en Clair. Antes que una llamada dirigida al creador actual es una atribución de responsabilidad a las vanguardias históricas. Su culto a la violencia, su irracionalismo y su nihilismo habrían preparado el camino al fascismo. Su irresponsabilidad consistió en no prever las consecuencias de su acción, permitiendo la instrumentalización autoritaria de sus principios estéticos. Recurriendo a la distinción weberiana entre *ética de la convicción* y *ética de la responsabilidad* o entre *ética de la autenticidad* y *ética de las consecuencias*, podríamos decir que, para Clair, la culpa de la vanguardia consistiría en haber renunciado al cálculo de las consecuencias de la acción. Refugiada en la expresión autocomplaciente y en el culto narcisista a la autenticidad del yo, el purismo de la vanguardia es irracionalismo irresponsable. Entre la autenticidad estética y la responsabilidad política, el artista responsable de Clair elige el compromiso y su realismo existencialista es un retorno al Sartre de *Q'est que c'est littérature*.

Así las cosas, el problema se nos plantea de nuevo respecto de las relaciones entre responsabilidad y melancolía. ¿Son compatibles la ética de la responsabilidad y la estética melancólica?, ¿pueden conciliarse los principios que rigen la vocación del político y la del artista?, ¿es posible una síntesis entre la responsabilidad política y la autenticidad expresiva? Creo que la respuesta de Clair a estas preguntas podría formularse en los siguientes términos: el artista debe evitar aquello que Benjamin denominó *estetización de la política* y que consistía en la instrumentalización de la estética de la vanguardia por el fascismo, y para ello debe hacer un arte que sea instancia crítica, herramienta para la *desrealización* de esas falsas apariencias de realidad que el autoritarismo construye. Pero, dado que el autoritarismo se asienta sobre el culto a la irracionalidad y a la voluntad pura, el valor central del arte ya no podrá ser la de la autenticidad expresiva, sino el de la construcción de sentido, el de la elaboración de un lenguaje en el que el espectador pueda vivir

la experiencia de formar parte de una comunidad de habla germen y ejemplo de la comunidad política ideal.

La melancolía adquiere por tanto en Clair un sentido político. Melancolía existencialista como antídoto frente a la *estetización de la política* que Benjamin denunció, tanto en el culto al líder carismático fascista como en el culto a las estrellas del cine de Hollywood. Clair participa de este diagnóstico aunque no del remedio propuesto por el filósofo alemán. Está convencido de que, si la atracción por el crimen y la destrucción llevó a los vanguardistas a coquetear con el terror, el advenimiento de la sociedad de consumo postindustrial hizo que el culto a la violencia formara parte de la cultura de masas al amparo de la industrialización de la cultura. Su realismo se define así por oposición a la cultura de masas, cultura de la democratización del genio, falsa cultura o *pseudocultura*. En este punto Clair recurre a Hannah Arendt para levantar una oposición radical entre cultura y ocio y entre cultura del individuo y cultura de masas. La cita que toma prestada de Arendt es rotunda:

*Lo que no quiere decir que la cultura se difunda entre las masas, sino que se encuentra destruida para engendrar el ocio. El resultado no es desintegración, sino podredumbre (...) El resultado no es, de fijo, una cultura de masas que en puridad no existe, sino un ocio de masas que se nutre de los objetos culturales del mundo. Creer que una sociedad así se hará más «cultivada» con el tiempo y el trabajo de la educación es, a mi parecer, un error fatal. (La crisis de la cultura, citado en 1997, 78).*

Al tomar partido por Arendt, Clair se aleja del Benjamin de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Frente a la *estetización de la política* del fascismo, Benjamin propuso una *politización del arte* que, a pesar de sus críticas al cine de la gran industria, confiaba en las posibilidades emancipatorias de los nuevos medios de masas. Junto al potencial mistificador y «reauratizador» del cine y la radio, Benjamin destacaba también su efecto democratizador, su capacidad para romper la distancia con el espectador y destruir el aura. Aunque los medios de masas hayan sido un instrumento eficaz en la estrategia autoritaria de estetización de la política, no hay razón que obligue a pensar que este uso es el único posible o que la cultura de los medios de masas sea necesariamente pseudo-cultura.

En última instancia, las diferencias entre ambos radican en el distinto papel asignado al arte en la sociedad democrática o, lo que es lo mismo, en su distinta concepción de la democracia. Podemos pensar que la democracia moderna, sociedad secularizada en la que Dios ha muerto, se asienta justamente sobre lo que Benjamin denominaba *conmoción de la tradición*, es decir, sobre la destrucción del aura y del halo de lo bello. El arte politizado

que Benjamin defendió debía colaborar en esta tarea *des-auratizadora* que los nuevos medios de reproducción técnica de la imagen habían iniciado; tarea que no está lejos de la que Lyotard encomendaba a una estética de lo sublime, destinada a mostrar *lo poco de realidad que hay en la realidad* (1986, 20). Por el contrario, podemos pensar —y ése es el trasfondo de la posición de Clair— que la política democrática tiene como primera responsabilidad la reconstrucción de la comunidad social, degradada hoy a causa del imperio de la cultura de masas. Desde esta doble perspectiva se dibujan dos políticas distintas. De un lado la de perseverar en eso que Octavio Paz denominó *tradición de la ruptura*<sup>5</sup>; un arte que se concibe como instancia crítica destructora del valor cultural y en el que se aúnan la capacidad de choque del arte de vanguardia y el valor exhibitivo de los nuevos medios para destruir. Del otro lado, la reconstrucción de los valores democráticos exige la restauración de la tradición. Éste es el caso de Clair, con su defensa del arte francés y en general de las culturas nacionales, cultura del *locus* que se opone al universalismo impuesto por la industria cultural.

Para la tradición de la ruptura el expresionismo vanguardista queda legitimado políticamente porque colabora en la destrucción de la tradición y en la afirmación de la libertad; mientras que, para los temerosos del nihilismo, como Clair, la tarea política ineludible es, precisamente, el abandono del expresionismo con su perversión de las reglas del lenguaje, paso necesario para poder restaurar el discurso racional. La responsabilidad del artista consiste entonces en restablecer el sentido y la comunicación, ya que la democracia misma se fundamenta en el lenguaje, en la deliberación, en el consenso establecido entre los hablantes. Utilizando de nuevo los términos de Octavio Paz, la alternativa parece dibujarse en la oposición entre *ruptura* y *restauración*<sup>6</sup>.

#### DE CHIRICO, FREUD Y SARTRE: LA MELANCOLÍA

En el bosquejo de este realismo melancólico de Clair hemos mencionado ya las improntas de De Chirico y de Sartre. Por un lado el *homo melancholicus* De Chirico se oponía a Picasso y Kandinsky, héroes prometéticos o fáusticos. Por otro, la angustia existencialista de Sartre se enfrentaba a la mala fe de las posiciones esencialistas. Pero, la melancolía de Clair tiene algunos otros referentes: de un lado los estudios de Freud sobre el tema, de otro los trabajos de Panofsky y las aportaciones de Chastel, Benjamin, Sontag o

5 PAZ, O., *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

6 PAZ, O., «Rupturas y restauraciones», en *El paseante*, 1995, n.º. 23/25, *¿Qué fue del siglo? Cuando el arte era moderno o posmoderno*.

Tellenbach<sup>7</sup>. Clair sintetiza estos ingredientes para lograr una teoría global de la melancolía que viene a encarnarse en la figura de De Chirico.

Como subraya Clair, el primer cuadro de De Chirico, que lleva el título de *Melancolía* (1912), es también el primero en mostrar una preocupación evidente por la perspectiva renacentista. Melancolía y geometría se dan la mano en De Chirico como lo hicieran también en Durero. Tal y como demostró el estudio de Panofsky, la conciencia melancólica predisponía, según la tradición neoplatónica, al estudio de la geometría y la matemática. El vínculo entre ambas se comprende al reparar en que la melancolía es la consecuencia necesaria del racionalismo matemático: sometido a una suerte de drama fáustico, el geómetra experimenta a un tiempo la confianza en el poder del espíritu para reducir la naturaleza a número y la sospecha de que debe existir una esfera metafísica cuya inaccesibilidad le produce tristeza. La omnipotencia racionalista y la impotencia melancólica aparecen así, en los inicios de la modernidad y en su culminación vanguardista, como estrictos complementarios. La revisión de la *perspectiva artificialis* llevada a cabo por De Chirico cobra, de este modo, un sentido diametralmente opuesto a la perspectiva del Quattrocento y se aproxima al humanismo de Durero. Ya no es instrumento de racionalización de la realidad, sino artificio para producir sombras, espectros o fantasmas, objetos irreales que señalan la ausencia de realidad.

Perspectiva desrealizadora, la melancolía de De Chirico es esa misma de la que trata Freud. Clair compara muy acertadamente las reflexiones del pintor<sup>8</sup>, en las que rememora la situación en que surgió su pintura metafísica, con la descripción de Freud de la melancolía. Lo que la caracteriza es ese estado de estupor en el que la realidad cotidiana se vuelve extraña y adquiere un sentido indescifrable, esa *inquietante extrañeza* con la que se ha expresado el sentido del término alemán *das Unheimliche*. Lo familiar y cotidiano se vuelve extraño hasta provocar esa sensación de *desrealización* y el consiguiente *empobrecimiento del yo* con los que Freud explica la melancolía. Pero a diferencia de él, que insiste en el origen narcisista de la enfermedad y en su carácter regresivo, Clair ve en la melancolía la instancia crítica de la modernidad, que al señalar el desposeimiento y la pérdida destruye el dogma que identificaba racional y real y muestra la dimensión puramente metafísica de la realidad.

---

7 FREUD, S. «Duelo y melancolía» y «Un trastorno de la memoria en la Acrópolis». Kiblansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*. Chastel, «La sphère et le cube». Benjamin, *El origen del drama barroco alemán y Tesis de filosofía de la historia*. Sontag, *Bajo el signo de Saturno*. Tellenbach, *La melancolía*.

8 DE CHIRICO, G., *Sull'Arte metafisica, Valori Plastici*, Roma, n° 3, abril-mayo 1919, pp. 15-19.

La melancolía de De Chirico, emparentada con la de Durero y la de Freud es hermana de la de Sartre y Clair compara también los sentimientos del pintor metafísico con los de Roquentin, el protagonista de *La Náusea* (1996, 94). Sabemos que la novela, que empezó a gestarse en 1934 durante la estancia de Sartre en Berlín, había de titularse *Melancolía*, título que Sartre acabó rechazando por consejo de Gaston Gallimard. Efectivamente, el Sartre fenomenólogo, lector de Husserl, comparte el desgarramiento interno que vivía el geómetra renacentista. Al cuestionarse las bases últimas de su omnipotencia racionalista, al «poner entre paréntesis» el pensamiento científico y someterlo a la *reducción fenomenológica*, Sartre se encuentra escindido entre la espontaneidad del sujeto y la inercia de las cosas, entre el ser para sí de la consciencia y la existencia en sí de las cosas. Un fragmento de *La imaginación*, publicada en 1936 y antecedente inmediato, por tanto, de *La Náusea-Melancolía* nos aclara la cuestión:

*Miro esta página blanca, colocada sobre mi mesa; percibo su forma, su color, su posición. Estas diferentes cualidades tienen características comunes: por lo pronto se dan a mi mirada como existencias que me limito a constatar y cuyo ser no depende de mi capricho. (...) Están presentes e inertes a la vez. Esta inercia del contenido sensible, que a menudo se ha descrito, es la existencia en sí. (...) Esta forma inerte, que está más acá de todas las espontaneidades conscientes, que debe ser observada y conocida poco a poco, es lo que se llama una cosa. En ningún caso mi conciencia podría ser una cosa, porque su manera de ser en sí es precisamente ser para sí. Existir, para ella, es tener conciencia de su existencia. Ella aparece como pura espontaneidad, frente al mundo de las cosas que es pura inercia.*

La reducción fenomenológica de Husserl provoca en Sartre el sentimiento de la melancolía porque a esa consciencia de sí, consciencia de la libertad, la voluntad y la fuerza de dominación del mundo, corresponde necesariamente una atracción por la inercia de las cosas, por el abismo y la nada. La crítica de Husserl al pensamiento científico, quintaesencia del poder de dominación, le aboca a la irreductibilidad de la existencia. La crítica a la racionalidad técnica despoja a los objetos de su utilidad o su ser para algo y les deja en su ser en sí, desprovistos de realidad, convertidos en abismos metafísicos que provocan esa repugnancia dulzona, esa náusea, que es la manifestación de la melancolía. El mundo aparece entonces en esa forma desrealizada del enfermo melancólico, como una alucinación, tal como quizás lo conoció Sartre bajo el influjo de la mescalina. El arte y la escritura se convierten entonces en el antídoto de Sartre contra la náusea y el absurdo de la existencia. Del mismo modo que Roquentin abandona su estudio sobre el Marqués de Robellon para escribir una novela, así también Sartre abandona la filosofía para ser

artista y profeta. Tal como confesara en su breve artículo sobre la intencionalidad en Husserl<sup>9</sup>, su maestro «ha vuelto a instalar el horror y el encanto de las cosas. Nos ha restituido el mundo de los artistas y de los profetas: espantoso, hostil, peligroso, con puertos de gracia y amor».

Gestada en Berlín inmediatamente después del ascenso nazi al poder, la melancolía de Sartre como la de De Chirico o Sironi es, para Clair, la alternativa frente al autoritarismo. Hemos expuesto anteriormente el argumento: mientras que el arte kitsch o académico del nacionalsocialismo o su culto al progreso técnico disimula la inquietud, el artista melancólico la destaca hasta convertirla en condición de la existencia. Sin embargo, el argumento no es en modo alguno definitivo: ¿acaso no es cierto que la melancolía fue también una forma de legitimación del autoritarismo nacionalsocialista y fascista?, ¿no hay también en la recuperación de las formas arquitectónicas romanas de Speer o de Santa Ellia un intento de disimular la inquietud para levantar una falsa apariencia de reconciliación? El mismo Clair es sensible a estas objeciones al considerar las relaciones históricas concretas entre la estética melancólica y el fascismo italiano. Tal es el caso de Sironi, pintor metafísico que recupera en su pintura de caballete la iconología renacentista de la Melancolía al tiempo que se convierte en cartelista y diseñador gráfico del régimen fascista:

*Si esta impotencia de pensar el mundo y representarlo en los límites de un orden preestablecido es natural, hermenéutico podríamos decir en De Chirico, en Sironi pasa al plano político. Toma de la Metafísica el vocabulario plástico de las ruinas clásicas, de los pórticos y los soportales y le da el sentido de una afirmación ideológica: a falta de un orden espiritual y enciclopédico, de un saber entero, acabado, global, ¿por qué no fundar un orden totalitario, en el marco de la polis? Quizás sea así posible restaurar una cultura —en el sentido en que la entiende Spengler, como opuesta a la civilización— por medio de la adhesión a un programa político, allí donde ha fallado la antigua civilità. (1996, 108).*

El *regreso al orden* de la estética postvanguardista se convierte en legitimación del Orden autoritario, la vuelta a la perspectiva renacentista se transforma en metáfora o metonimia del autoritarismo, el *Jugendstill* republicano es sustituido por el clasicismo imperial y la forma de legitimación democrática por el carisma de los nuevos héroes investidos por el halo de la tradición clásica. La melancolía, en suma, se convierte en nostalgia del orden y restauración de los valores perdidos; la demanda de realismo no cuestiona falsas apariencias sino que oculta la angustia y construye una realidad engañosa. Sin

---

9 SARTRE, J.P., *La transcendencia del ego*, París, 1965. Aunque publicado en 1965, el libro recoge el fruto de las lecturas de Husserl que Sartre inicia en Berlín en 1934.

embargo, y a pesar de reconocer estas pruebas en contra, Clair sigue manteniendo su tesis central: la desrealización que conlleva el sentimiento melancólico es el único antídoto frente a un autoritarismo político que se define más por su culto al progreso técnico que por su regreso a las formas clásicas o a las virtudes guerreras de la Roma imperial. Inmerso en la contradicción entre un *arte deshumanizado*, expresión de la quiebra de la cultura tradicional, y el anhelo de regreso al orden, Sironi oscila entre el pesimismo de su pintura metafísica y el optimismo triunfalista de sus ilustraciones para el régimen fascista. Clair encuentra en este desgarró de Sironi la fórmula en que se resumen los conflictos del arte europeo de entreguerras y la clave en que debe plantearse el problema del compromiso político del artista contemporáneo:

*Y es ahí donde debe plantearse el problema del sentido del compromiso político de Sironi. ¿Cómo un pintor, que fue el ilustrador del régimen fascista, pudo ser a la vez el autor de una obra tan llena de tristeza y desesperación? ¿Por qué sus vistas urbanas, en concreto, tan impregnadas de pesimismo son, en consecuencia, tan opuestas al triunfalismo monumental de un régimen que se proponía revivir el poder y la gloria del antiguo Imperio romano? (1996, 96).*

Para deshacer la paradoja planteada en su pregunta, y para rehabilitar la figura de Sironi, Clair recurre de nuevo a un argumento que es supuesto fundamental de su teoría del arte: lo que salva a Sironi del fascismo y le permite purgar su pecado de juventud es haber comprendido que la esencia última del fascismo es la dominación tecnológica, que los verdaderos enemigos son la sociedad industrial y el poder técnico. Así las cosas, se hace imposible diferenciar el fascismo de otras formas de dominación autoritaria contemporáneas y la única alternativa posible a este imperio tecnológico del mal es el regreso melancólico a la infancia, es decir, a la sociedad premoderna. El arcaísmo y el primitivismo de Sironi se aceptan entonces como respuestas al fascismo, mientras que en el caso del expresionismo y la vanguardia en general se consideraban como cómplices del mismo:

*Resumiendo, puede decirse que el compromiso político de Sironi en el movimiento fascista le había sido dictado en un principio por su gusto por el romanticismo sombrío de inspiración nietzscheana y spengleriana. De ahí extraería la idea del valor eminentemente ético de la obra de arte. Y esa inspiración es la misma que le llevaría a condenar un futurismo basado en la exaltación del progreso y el culto a la energía y a una defensa de la vuelta al arcaísmo y el primitivismo. Y, sin darse cuenta, encontró en ello las bases de su oposición a la ideología del fascismo como régimen. Toda su obra, en cierto sentido, iba a ser una advertencia cada vez más pesimista contra los peligros de la sociedad industrial y contra la influencia creciente del poder técnico. (1996, 96).*

## REALISMO Y NACIONALISMO

Como hemos visto, melancolía y responsabilidad forman una pareja indisoluble en la teoría del arte de Clair, y ello porque el realismo melancólico significaba, incluso en Sironi, un compromiso político contra el fascismo. Al tiempo, y en esto se extiende Clair en *La responsabilidad del artista*, la estética vanguardista, ocupada en un purismo formalista que renuncia a pintar el mundo para pintar el pintar mismo, se hace responsable por complicidad del terror. Como podría haber dicho Clair tomando las palabras de Sartre, «podemos considerar a Flaubert y Goncourt responsables de la represión que siguió a la Comuna porque no escribieron una sola palabra para impedirla»<sup>10</sup>. Por último, el predominio del modernismo de Greenberg en la historiografía artística con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial, habría llevado a la identificación entre modernidad artística y abstracción, presentando al expresionismo como el lenguaje universal. El expresionismo se habría convertido así, en opinión de Clair, en la punta de lanza de una estrategia de mundialización, proscribiendo todo lenguaje regional y demonizando el término *realismo*, sinónimo para Greenberg de arte kitsch o académico.

La defensa de Clair del realismo pretende en primer lugar ser defensa de las diferencias y denuncia del proceso de uniformización cultural imperante. Frente a quienes hacen de la abstracción un lenguaje universal, Clair reivindica un arte ligado al paisaje local, único lugar desde el que puede nacer una obra de carácter universal:

*La fidelidad a la civitas no es el espasmo de identidad, la crispación de la idiosincrasia, el sobresalto integrista, el repliegue sobre sí mismo, la xenofobia, qué se yo cuántas cosas más. Al contrario, es la posibilidad de escapar a la barbarie de una mundialización ciega. (1997, 87).*

Fiel a la idea de que el arte nace del paisaje, a la manera en que los pintores del Renacimiento se hacían llamar por su nombre de pila seguido del de su ciudad natal, Clair ensaya una explicación de las diferencias estilísticas y estéticas del arte europeo y del norteamericano en función de las correspondientes disparidades entre sus paisajes. De este modo afirma que (1997, 82) «la miseria sensorial del continente (...) había abierto el camino a un minimalismo constitutivo de una estética y que el sentimiento de vacío que provoca la llanura americana está a la base de un arte que es ratificación del vacío, arte hueco y sin sustancia». Del mismo modo, y en lo que parece un

---

10 SARTRE, J.P., «Presentación de *Les temps modernes*», en *Situations II*, París, Gallimard, 1948, trad. cast. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 10.

arrebato nacionalista, recurre a Jean Bazaine y a Étienne Souriau (1997, 71-72) para sugerir la existencia de razones estéticas que explicarían la continuidad con la que a través de los siglos los pintores franceses habrían mostrado predilección por los azules, blancos y rojos, los tres colores de la bandera. Desde la *Virgen* de Fouquet (ca. 1450) hasta el *Léger* de 1912, pasando por los paisajes parisinos de los impresionistas o los *fauves*, Clair nos brinda abundantes ejemplos que hacen verosímil la tesis de Souriau: existe una paleta francesa.

Parece pues que, si bien la defensa de la cultura particular frente al proceso de uniformización es una noble causa, también es cierto que los argumentos suelen ser, como el mismo Clair reconoce en el caso de Souriau, poco convincentes. Olvida Clair que las tendencias uniformizadoras no son sólo resultado de la imposición de un modelo cultural, sino también de la modificación (uniformizadora) del medio. El paisaje del hombre contemporáneo es menos físico que cultural, menos de la tierra que del asfalto, menos de la luz del sol que del alumbrado urbano. Así las cosas, puede que salir al campo para encontrar la identidad en la diferencia sea una estrategia comprensible y hasta loable, pero no deja de ser un remedio poco eficaz para contrarrestar los efectos de la mundialización. No en vano Baudelaire, que odiaba el campo, se convirtió en fundador de la modernidad estética y hoy, como en 1900, el pintor de la vida moderna más que volver al campo ha de aprender a vivir en las ciudades.

#### REALISMO Y LENGUAJE

Si el realismo de Clair es defensa de la cultura local y hasta de una paleta nacional francesa, no debe extrañarnos que sea también arte de los significados, arte que antes que tecné o poiesis es logos, ya que el idioma es la más firme base sobre la que puede asentarse la identidad cultural. Arte de la circunstancia entorno, el realismo debe remitir a un referente estable y particular: paisaje y lengua serán así los dos pilares básicos sobre los que se asiente esa realidad compartida a reconstruir. Asentado sobre este firme terreno, el arte podrá recuperar también los otros grandes universales que, tras la revuelta vanguardista, habían sido demolidos: la verdad, el sentido, los valores morales...

*Así pues, el arte sigue siendo, como en los tiempos de sus logros más altos, logos fiel a su etimología, ese leg común a latín y griego cuyo sentido original es «reunir, coger, escoger» y que así evoca la idea de vincular y unir y a la vez, inseparable de aquélla, la de distinguir y escoger. (...) El vocabulario lógico de error y verdad converge aquí con el de la estética: eligere e intelligere, escoger y comprender, prender; reunir, juntar, confundir por tanto y al mismo tiempo distinguir, escoger, elegir. La dicción del saber en tanto predic-*

*ción de la verdad y dilección del ver, en tanto predilección del sentido, se funden aquí en un fenómeno extrañamente semejante al que nos permite distinguir de inmediato, en la infinita y vertiginosa diversidad de rostros humanos, éste de aquél. (...) Aquí es donde el arte, con toda su irreducibilidad, sin duda, pero también con su apuesta humana, «emotiva», converge con la moral y encuentra quizás su salvación. (1997, 118-119).*

El realismo de Clair, como la poética de Aristóteles, encuentra su fundamento en una teoría del lenguaje que le permite escapar a las objeciones que Platón planteara al realismo. Para Aristóteles (*Poética*, 1448b), la palabra del poeta ya no es engañosa como lo era para su maestro, pues ya no es mimesis de las apariencias, copia de la copia, sino una operación conceptual. Al razonar que *esto es aquello*, al convertir un personaje o una trama particular en un ideal-tipo, la palabra poética une y distingue a la vez. El placer vinculado al arte ya no proviene entonces de la condición agradable de lo mimetizado, ni del virtuosismo en la copia de las apariencias, sino de haber captado lo que las cosas son conforme a su naturaleza. Comprender es descubrir lo común y al mismo tiempo lo específico. Poner un nombre es escoger y nombrar es tipificar. Por ello, en el placer estético convergen el amor a la verdad y las virtudes morales, pues el placer ligado al reconocimiento de que *este es aquel*, de que el significante está por el referente, es el mismo que experimentamos al reconocer el género y la diferencia específica en los juicios de conocimiento y el mismo que sentimos al reconocer al otro como igual y diferente a un tiempo. La siempre deseada integración entre la belleza, la verdad y la moralidad tiene así en Clair su fundamento ya no en la *Crítica del juicio* kantiana, sino en la *Poética* de Aristóteles, y su realismo encuentra un aliado en la teoría lukácsiana de los tipos ideales, reformulación moderna de la distinción aristotélica entre la poesía y la historia (*Poética* 1451b). Como ocurría en la vieja estética escolástica, el arte vuelve a posibilitar la síntesis entre *prodere et delectare*.

El realismo de Clair, realismo del aristotélico *este es aquel*, confía en la capacidad del lenguaje para expresar las cosas como son conforme a su naturaleza. Su demanda de realismo ha de responder a la pregunta que Lyotard planteara a Habermas: ¿cómo reconstruir la unidad entre los juegos de lenguaje heterogéneos, el conocimiento, la ética, la política, la estética?; ¿es posible seguir apelando a la realidad como garante último de la unidad cuando no hay realidad si no es atestiguada por un consenso entre socios sobre conocimientos y compromisos? La opinión de Lyotard es conocida:

*La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades.*

Para Lyotard, no es posible el realismo más que en la forma de la invención de otras realidades. La demanda de realismo, de orden, unidad, seguridad e identidad, no era, para él, más que *evocación nostálgica* que daba más ocasión al sufrimiento que a la satisfacción y respondía al intento de *preservar las conciencias de la duda* (1986, 15); es decir: al disimular la angustia que Clair denunciaba en el arte del fascismo. Sin embargo, Clair sigue demandando realismo para llevar a cabo esa misma tarea de mostrar lo poco de realidad que tiene la realidad, idea que él cree reconocer en la intención de De Chirico y en la fuerza con que la mirada melancólica *desrealiza* y deshace las falsas apariencias de realidad. ¿Puede llamarse realismo a este arte del cuestionamiento de la realidad? Podríamos estar todos de acuerdo si se tratara tan sólo de admitir la legitimidad del arte *figurativo*, liberándonos de la proscripción que la figuración ha sufrido en la crítica artística modernista. Pero, treinta años después de la crisis del expresionismo abstracto americano, nadie cree ya que el arte siga un progreso constante hacia lo mejor de la mano de la abstracción y purificación formal. Rehabilitado pues el arte figurativo, aceptado el hecho de que el cuestionamiento de lo real puede hacerse desde la abstracción o desde la figuración, el problema sigue siendo el término *realismo* y el intento de Clair de fundamentarlo sobre la melancolía y la responsabilidad del artista. Clair, sin embargo, no diferencia entre la defensa de la figuración y la defensa del realismo. Su posición presenta dificultades que podemos sintetizar a partir de dos consideraciones. De un lado, la interpretación de Lyotard de la distinción kantiana entre estética de lo sublime y estética de lo bello. De otro, las objeciones que el mismo Sartre, a cuya autoridad recurre Clair para defender su concepto de *responsabilidad del artista*, plantea a la demanda de un compromiso por parte del poeta y el artista plástico.

Respecto de la distinción de Lyotard, hemos aclarado ya una cuestión previa: la modernidad no se da sin el cuestionamiento de la realidad y la invención de otras realidades; en este sentido, el arte moderno no puede ser calificado de realista. Por otra parte, Lyotard sostenía que, destronado el realismo y la estética de lo bello, con su falsa apariencia de reconciliación, el arte moderno ha sido arte de lo sublime, consagrado a presentar las ideas que no tienen presentación posible (1986, 21). Por último, Lyotard matizaba para distinguir dos formas distintas en que se despliega esta estética de lo sublime: de un lado, la de lo sublime nostálgico, característica del arte moderno; del otro la de lo sublime postmoderno que, renunciando al consuelo que ofrece la rememoración nostálgica de la realidad perdida, explora los límites de lo representable y renuncia definitivamente a la noción de realismo. De nuevo, la objeción fundamental a Clair es la dificultad de aceptar que la melancolía pueda ser un camino practicable para el arte moderno y no sea, por el contrario, nostalgia de un pasado premoderno. Si la pintura metafísica de De Chiri-

co no es simple nostalgia de la realidad perdida, si nos atrevemos a partir de esa realidad desustanciada, y la responsabilidad del artista consiste en «romper la lógica y los lazos de unión que las cosas parecen tener» (1996, 91), tendremos serios problemas para aceptar que la propuesta de Clair merezca el nombre de realismo. Por otra parte, y aceptando que la función del arte moderno ha sido esta tarea de desrealización, habremos de aceptar con Lyotard (1986, 24) que los expresionistas alemanes o De Chirico están más del lado de la *melancolía* y la nostalgia que de la *novatio* (del que estarían Picasso, Braque o Duchamp), que ponen más el acento en la impotencia de la facultad de representación que en el acrecentamiento del ser que resulta de la invención de nuevas reglas de juego.

Respecto de la invocación a la responsabilidad del artista, la posición de Clair supone una radicalización de las tesis de Sartre sobre la literatura comprometida, del mismo modo que sus críticas a la vanguardia acentúan la formuladas por Lukács, Enzensberger o Arendt. Sartre presenta sus opiniones como respuesta tanto a la teoría del arte por el arte como al realismo (1948, 7): unos y otros se niegan a aceptar que escribir compromete necesariamente y quieren creer en su neutralidad, sea por moverse en el terreno de las puras formas o por limitarse a levantar acta de la realidad. Frente a este engaño culpable, Sartre defiende que escribir compromete, aunque no se quiera, porque todo escrito tiene un sentido (1948, 9), porque las palabras lo tienen y también el silencio. La responsabilidad del escritor nace, por tanto, del hecho de que trabaja con palabras y por ello Sartre entiende que no puede hablarse en el mismo sentido de la responsabilidad de quien no trabaja con signos, sino con materia:

*No, no queremos «comprometer también» a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera. (...) Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas, sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior. (1948, 42).*

Cosas que no remiten a nada exterior, los colores y sonidos (también los sonidos del poeta a diferencia de los del novelista) son *cosas en grado supremo, colores-objeto*, por lo que, concluye Sartre, el artista «dista de considerar los colores y los sonidos como lenguaje» (1948, 43). Artista y poeta son hombres que, afirma Sartre, no hablan ni tampoco se callan, sino que se niegan a utilizar el lenguaje para proponer signos portadores de significados. Por todo ello, la responsabilidad del artista no puede derivarse del sentido de aquello que dice, porque su decir es exterior al lenguaje. Mientras que el escritor *representa símbolos*, el pintor es mudo y sólo *presenta* cosas en las que, según

afirma Sartre, «podemos ver lo que queramos» (1948, 43). El sentido que finalmente adquiera la obra hecha de colores y sonidos no es responsabilidad de quien, como el poeta inspirado de Platón, presenta una cosa que nada significa, que primero es y después adquiere sentidos distintos al entrar a formar parte de un juego u otro de lenguaje. Corresponde a la polis, por tanto, discutir a cerca de los significados de estos *colores-objeto* y corresponde al artista la responsabilidad de permitir que los colores fluyan con total libertad, libres incluso de la obligación del sentido.