PARECE QUE CUENTA CON ELLO

Desde el punto de vista de alguien que, como yo, se dedica a buscar aquellos comportamientos y patrones que nos definen como especie, la práctica del homo sapiens que comúnmente entendemos como arte se distingue más por su homogeneidad que por sus diferencias.

La historia del arte pone el foco sobre los individuos extraordinarios y sobre los momentos de ruptura, pero para alguien que, dentro de diez o veinte mil años, estudie las producciones que nosotros denominamos *artísticas*, lo que más le llamará la atención será la uniformidad de éstas. Y le será mucho más sencillo sacar conclusiones significativas si enfoca este tipo de producciones particulares desde un análisis sociológico o incluso económico que si lo hace desde presupuestos estéticos.

El sapiens sigue procesos de normalización y estandarización; de uniformización. Las producciones estéticas no son diferentes. Lo que sí lo son son las lecturas e interpretaciones que hacemos de ellas. Cuando analizamos la evolución de los sistemas políticos del hombre, ponemos en marcha una narración que tiene como conceptos fundamentales la continuidad y el progreso. Cuando lo hacemos sobre cuestiones estéticas utilizamos la originalidad y la expresión individual, pero perfectamente podríamos permutarlos. La producción artística del sapiens es angustiosamente uniforme y sus cambios suelen coincidir con las variaciones de los sistemas sociales y tecnológicos.

Los cuadros que nos ocupan pueden servir para confirmar lo dicho anteriormente. El interés que les encuentro es que parece que cuentan con ello.

Nuestro sistema perceptivo se distingue por su eficacia instrumental. Somos máquinas de hacer de todo lo que nos rodea una herramienta para nuestros fines. Por eso, porque no podemos frenar la depredación que es constitutiva de nuestra mirada, estamos acabando con el planeta.

En el mejor de los casos una obra de arte debería servir para poner en suspenso la voracidad instrumental de nuestra percepción. Pero esta es una circunstancia que raramente acontece porque la obra de arte, el cuadro en este caso, no se sitúa al margen de la realidad, ni está exento de las tensiones que ejercemos sobre nuestros instrumentos. Porque no son tanto las obras en sí las que tienen la potestad de cuestionar o suspender un hábito de la especie, sino más bien los artistas al contestar los valores imperantes.

Mis colegas han buscado arte neandertal en las cuevas. Pero buscan lo que hacía el sapiens. Si vamos a Altamira vemos los bisontes. Los detalles de las patas son los mismos que los que vemos a miles de kilómetros, en los montes Urales de Rusia. ¿Qué nos dice esto? Que no es arte, es técnica. Todos hacen exactamente lo mismo, como con el sílex. Las cuevas paleolíticas usan un mismo código que comunica: “Estamos juntos y somos iguales”. El arte aparece en 1863 con el salón de los impresionistas. Antes de eso, todo era arte académico, todos pintaban lo mismo. No era arte, sino técnica, refinadísima, artesanal. Manet, Pisarro, Monet, Renoir, se rebelan y empiezan a pintar de otra forma, y son rechazados por ello. Pero al final abren los ojos al mundo. Ese es el verdadero arte. El sapiens no acepta el arte sino como un instante de luz anecdótico, individual. La academia es una especie de neurosis colectiva. Con el neandertal es distinto. Sus objetos artesanales, como el hallado en Mandrin, son únicos, irreproducibles. Ese objeto dice: yo soy el único capaz de hacer esto. Es la fusión de arte y artesanía. No lo hemos visto porque hemos proyectado nuestra mentalidad sapiens. Hay arte neandertal en todas partes, detrás de los focos. Sin embargo, en los sapiens no hay arte. Ellos eran más libres que nosotros.

Para un paleontólogo del futuro el desajuste temporal que parece que concurre en estos lienzos de Jorge Diezma sería poco o nada relevante. Dentro de diez mil años, pongamos por caso, una anacronía de unas centurias o el hecho de que sean voluntarias pasarían del todo desapercibidas.

Pero si al paleoantropólogo del futuro tal vez el anacronismo voluntario de esta pieza pudiera pasarle desapercibido (o incluso darle igual), difícilmente ocurre lo mismo con un espectador contemporáneo de la obra. A mi, como espectador y amante del arte, no me deja indiferente que esa falta de coincidencia con el tiempo presente se articule de forma tan premeditada como en estos cuadros se puede percibir. Parecen apuntar a una suerte de paradoja según la cual la falta de coincidencia con el tiempo presente que voluntariamente se inscribe en una obra, sea una forma peculiar de contemporaneidad, porque sólo en el contexto en el que esa anacronía llama la atención puede tener un sentido, aunque (o tal vez precisamente) éste sea siempre caduco.
Una obra que se quiere anacrónica vendría a ser lo contrario a una clásica, que se define por su perpetua contemporaneidad.
El anacronismo no deja de ser un extraño anclaje a la actualidad, que, por medio de éste, desvela su cariz inaprensible.
Es posible que estos cuadros de Jorge Diezma reconozcan y habiliten la falta de coincidencia como una forma de mermar la eficacia instrumental.

Ludovich Slimak es arqueólogo y paleoantropólogo