

TEMAS

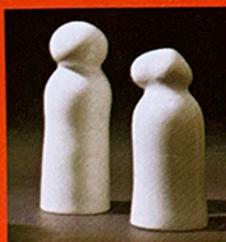
TEMAS DE LA ACADEMIA

SIGLO XXI

LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE

CÍSCAR CASABÁN
ARMAN / ECO
BLANCO
ESPARTACO
GLUSBERG
JIMÉNEZ
KRÖPFL
LLANES
LÓPEZ ANAYA
MAGALHÃES
MARAGNO
NOÉ
PERAZZO
PORTER
PUENTE
RAVERA
ROUX
SUÁREZ URTUBEY
SVANASCINI
TAVERNA IRIGOYEN

CURADORES: ROSA MARÍA RAVERA / RICARDO BLANCO



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2004

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

SIGLO XXI
LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE

HOMENAJE A VIRTÚ MARAGNO / 1928 - 2004

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / 2004

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes, 2004 / N° 4

Curadores

Rosa María Ravera y Ricardo Blanco

Diseño y Calidad Gráfica

Tribalwerks®

Corrección

Gonzalo Blanco

Buenos Aires, abril de 2004

ISSN: 1514-8122

Academia Nacional de Bellas Artes

Sánchez de Bustamante 2663, 2° piso, C1425DVA

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 24 69

e-mail: secretaria.anba@fibertel.com.ar

INDICE

Consuelo Císcar Casabán	PRÓLOGO	7
Rosa María Ravera	INTRODUCCIÓN	9
Guillermo Roux	RECUERDO DE VIRTÚ MARAGNO	17
Arman y Umberto Eco	ARMAN. VEINTE ESTACIONES DEL OBJETO	19
Ricardo Blanco	LAS TRANSFORMACIONES DE LOS PARADIGMAS DEL DISEÑO INDUSTRIAL HACIA EL SIGLO XXI	37
Carlos Espartaco	SIGLO XXI: LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE	49
Jorge Glusberg	EL CAYC (26 AÑOS). 1968-1994	59
José Jiménez	¿MUERTE O FUTURO DEL ARTE?	71
Francisco Kröpfl	MÚSICA CONTEMPORÁNEA: PERSPECTIVA-PROSPECTIVA	79
Lililian Llanes	¿HAY FUTURO PARA EL ARTE?	83
Jorge López Anaya	ARTE PARA UN NUEVO SIGLO	97
Fábio Magalhães	ASPECTOS DE LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL EN EL MODERNISMO BRASILEÑO	113
Virtú Maragno	EL PORVENIR QUE ALIENTA EN LA MEMORIA	121
Luis Felipe Noé	¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE PINTURA? HACIA LA AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA	127
Nelly Perazzo	EL HILO, LOS HILOS	159
Liliana Porter	NOTAS RETROSPECTIVAS	169
Alejandro Puente	UNA REFLEXIÓN ACERCA DEL ARTE DEL SIGLO XXI	175
Rosa María Ravera	MUERTE Y RESURRECCIÓN (DE LA OBRA DE ARTE) EL PODER DEL ÍCONO	179
Pola Suárez Urtubey	EN LAS PUERTAS DEL SIGLO XXI: TESTIMONIOS Y REALIDADES	197
Oswaldo Svanascini	LA ATRACCIÓN DE LAS UTOPIÁS: HACIA UNA ELECCIÓN POÉTICO-MÍSTICA DEL ARTE	207
Jorge M. Taverna Irigoyen	¿HACIA UNA ESTÉTICA DEL DESENCANTO?	217

Prólogo

En los medios artísticos internacionales venimos asistiendo, de unos años a esta parte, a un fenómeno sin equivalente parecido hasta la fecha, ni mucho menos de exclusividad nacional, regional o local, capaz de decantar altibajos en su canalización, claramente universal. Este fenómeno no es otro que el de la globalización, proceso complejo y multiforme que dispone también de su valor correlativo en el plano de las artes. Tan evidente resulta que a nadie se le escapa observar en la extensión generalizada de sus procesos el mejor diagnóstico –y añadiríamos que hasta la garantía– del envidiable estado de salud, dinamismo y disposición que ofrece el marco general de los planteamientos creativos. Desde escenarios, foros y entidades de todo el mundo, a partir también de las aulas universitarias y las voces de los teóricos e, incluso, desde las innumerables prácticas de los propios artistas, se asiste a una creciente tendencia a interconectar parámetros, ideas y contextos estéticos, dando lugar a una verdadera cultura global sin más mediaciones ni reglas que las que dicta el impulso, la voluntad –en una palabra–, el arranque de la creación artística. Sobre estos parámetros giran los contenidos de este nuevo volumen de la serie *Temas*, colección que dentro de la línea editorial llevada por la Academia Nacional de las Bellas Artes se ha ganado un respetuoso lugar de referencia en los medios culturales de este país.

La colaboración de la Secretaría Autonómica de Cultura de la Generalitat Valenciana en este volumen confirma su excelente

relación con la Academia, y ya en general con el denso y cualificado universo cultural argentino, contexto con el cual venimos cooperando intensa y periódicamente en aras de lograr un objetivo que nos compete a todos: la afirmación de un mundo culturalmente más estrecho en distancias y visiones apriorísticas, pero más vasto progresivamente tanto en capacidades expresivas como en flexibilidad ante la opinión de los otros.

Las transformaciones del arte a lo largo de estas últimas décadas, así como en los primeros momentos de este nuevo siglo recién comenzado, nos instan a conocer de cerca la plasmación de los procesos que han hecho del arte contemporáneo un nuevo reactivo, una nueva herramienta de integración a escala universal.

Desde la Valencia lejana en la distancia, pero cercana en los afectos, nos sigue complaciendo contrastar con nuestros amigos de esta banda del océano el devenir del arte, tanto del actual, como del que seguirá deparando el diálogo y la enorme fusión de matices, contextos, discursos, referencias, ideas y traslaciones, en lo sucesivo. Sirva nuestra colaboración y apoyo directo, como en el caso de este volumen que ahora ve la luz, como el mejor aval de nuestra actitud y compromiso al respecto.

Consuelo Císcar Casabán
Secretaría Autonómica de Cultura de la Generalitat Valenciana

Introducción

ROSA MARÍA RAVERA

A partir del título de este cuarto volumen de la serie “Temas”, de la Academia Nacional de Bellas Artes, es posible discernir cierto contrapunto en las significaciones que presidieron la intención de la convocatoria. Por lo pronto ésta sitúa nuestra mirada hoy, siglo XXI, e interroga, implícitamente, sobre qué es lo que entendemos por las radicales transformaciones que han notoriamente modificado la sensibilidad estética de nuestros días. Un horizonte que nos requiere de una u otra manera y seguramente nos involucra. La pregunta tácita alude a la flexibilidad de las instancias discursivas, con la posibilidad de visualizar cambios en dirección futura o elaborarlos desde la explosiva revolución moderna. La diversidad de hipótesis que podrán apreciarse en sucesivas páginas deja permanente traza de esta oscilación entre lo moderno, lo postmoderno y lo contemporáneo.

Se dio, entonces, amplia libertad de elección y de acción escrituraria. Fue el propósito conjunto de ambos curadores. Cabe advertir que no se hizo hincapié en la formidable apertura tecnológica que acelera la exploración de lo virtual en sus múltiples recorridos. Se resolvió que los que escriben decidieran ellos mismos el modo y la forma de abocarse a los argumentos preferidos que han sido, en todos los casos, de indiscutible interés para una visión del arte rica y multiforme.

Le corresponde el inicio a un lúcido prólogo de Consuelo Císcar Casabán, quien plantea la exigencia de interconectar parámetros

y contextos estéticos que pongan de relieve el fundamental carácter integrador del arte. Queremos destacar que esta auténtica embajadora cultural de la Generalitat de Valencia nos brindó el generoso patrocinio que ha permitido la edición. Se presenta luego el homenaje a un colega inevitablemente ausente. Es la conmovida valoración de los méritos del gran músico Virtú Maragno bosquejada por Guillermo Roux, con cálida semblanza del hombre y del artista. Recordado en la cotidianidad de su Santa Fe de origen, en el exigente aprendizaje de Italia, patria del padre, y en los logros que a su vuelta al país dejaron profunda señal en la música argentina, como creador y como maestro. Se consigna a continuación lo que nos parece una real Obertura, la entrevista de Umberto Eco a Arman, una brillante alternancia entre dos grandes figuras. Arman, de ya célebre trayectoria, confronta sus veinte estaciones del objeto (creaciones simbólicas a lo largo de veinte siglos), con los agudos y vivaces comentarios de uno de los filósofos más relevantes de nuestro tiempo. El diálogo culmina con “el agujero negro del arte actual”, punto de convergencia que ha reunido a personalidades locales y extranjeras.

El corpus principal del volumen comienza con los análisis musicales. Fue la ocasión de publicar un ensayo póstumo de Maragno. A la vez que hace notar la dificultad de sentar bases indispensables para la orientación de los estudios, el texto confirma el devenir de las innovaciones desde la liberación de las disonancias y la

deformación de estructuras clásicas, con gran diversidad de referencias que hacen a una vasta cultura. Frente al panorama existente avanza la conveniencia de rescatar la creatividad de los músicos que componen y son también intérpretes, y se impulsa una intensa investigación de los instrumentos y de sus potencialidades, con el firme distanciamiento de toda formalización rígida. Las tendencias musicales del siglo xx son asimismo focalizadas por Pola Suárez Urtubey. Su reflexión aborda, entre otras orientaciones, el estructuralismo, el serialismo integral, la producción en los años 50 de Messiaen, maestro de Pierre Boulez y de Karlheinz Stockhausen, marcando la decisiva importancia de John Cage, de rasgos conceptuales. Importa no poco la irrupción de la computadora por la acción de Xannis Xenakis, y el giro hacia la música teatral a partir de los años sesenta, una línea que posibilita difundir la búsqueda de estructuras renovadas y perdurables. Son recordadas, oportunamente, las nociones de “obra abierta” y de “música en progreso” mediante la incorporación de recursos citacionales e intertextuales. En el horizonte nacional, Suárez Urtubey subraya el procedimiento deconstructivo de Gerardo Gandini, quien hace consistir lo nuevo no en los materiales sino en la sintaxis. Todavía en relación a la pluralidad de lenguajes musicales, Francisco Kröpfl ahonda la propuesta, planteada ya en 1945 por Joseph Schilliger, del “proceso de hibri-

dación” en las disciplinas artísticas y puntualiza la preponderancia de lo visual –cine, televisión– sin descuidar las posibilidades de Internet. En sus observaciones sobre el alcance futuro de la creación musical, sopesa dos actitudes, la de generaciones recientes que se interesan por las vanguardias populares, y la que en cambio acusa un acento pesimista. Frente a la incierta situación epocal, su respuesta es: afianzar una formación sólida.

Ya en los escritos que remiten a una problematización general de las concepciones contemporáneas, José Jiménez considera que la idea de un arte para el futuro requiere rastrear la genealogía de etapas previas, y una revisión de las categorías –por cierto no inmutables– que se han venido formulando desde mediados del siglo xix. De indiscutible relevancia, el rol y la figura del artista sufren transformaciones que modifican y trastornan sus relaciones con la sociedad y las condiciones de la producción. Para el autor, la cibernética signa el ocaso definitivo del privilegio milenar de la destreza manual. Las objeciones van a la burocracia dominante, la comunicación y la publicidad. Se enfoca el rol de los museos, publicaciones especializadas y galerías en las que funcionan dos circuitos, el ideológico-comunicativo y el económico-mercantil, que terminan por construir la idea misma del arte y del artista, situación que Jiménez no pasa por alto. Desde un aporte que concede otro perfil

a los circuitos contemporáneos Jorge López Anaya retorna sobre cierta expresión de A. Danto cuando afirma que nada pertenece tanto al tiempo de una época como su incursión al futuro. Imaginar un arte semejante impone visualizar los avances del fin de siglo xx y comienzos del actual. Los enunciados se centran en el “arte último”, con la documentación de exposiciones paradigmáticas; de la Tate Gallery, de Londres, la famosísima “Sensation”, también londinense –con los mayores escándalos en el Museo neoyorquino de Brooklyn– y la tradicional Bial Veneciana. Uno de los intereses de esta última, la primera del 2001, es la preferencia de su curador, Harald Szeemann, por el sentido que se desprende de Beuys en relación a un arte que aspira a redimir al hombre, por sobre las actitudes de Warhol y los juegos irónicos del post-pop y de otras corrientes que se diferencian de la sensibilidad europea. El texto dedica diversas páginas al arte argentino de las últimas generaciones, con precisiones puntuales. Asimismo con amplias referencias al arte argentino y latinoamericano, Nelly Perazzo indaga las peculiares hibridaciones de lo textil y lo escultórico en originales áreas de singular efecto estético. Adquiere preeminencia la modificación sistemática del uso del material. El hilo, imagen de lo que cambia y se transforma es metáfora de lo perecedero, una verdadera segunda piel que habla del cuerpo, de su precariedad, su contingen-

cia, de la necesidad de ser protegido y amado. Confirman esas exploraciones, ejemplos ya paradigmáticos de una actividad estética renovada que incentiva, con la dúctil flexibilidad del material, el característico desborde de límites del arte contemporáneo. Un seductor entramado activando audaces combinatorias inéditas que favorecen, a no dudarlo, la confluencia de prácticas heterogéneas, rasgo típico de las búsquedas actuales.

Reflexionando sobre la temática de la convocatoria, Alejandro Puente se muestra más dispuesto a hablar de diferencias que de transformaciones. Cuando se conocen determinados antecedentes históricos, apunta, disminuyen en gran medida la eficacia y validez de concepciones impulsadas a partir de los centros de información dominantes, a los fines obvios de imponer hegemonías. Sus puntos de vista, que procuran descubrir y desmitificar presupuestos muy difundidos en el panorama contemporáneo, invitan a desviar la mirada de esos discursos “centrales” para orientarse –en realidad para persistir– en lo propio, lo cercano, sin aceptar renuncias a la identidad. Otro texto que insiste en no dejar de lado cuestionamientos imprescindibles cuando de pintura se trata, es el de L. Felipe Noé. En su opinión, la actualidad impone una necesaria revisión de conceptos, dado que los caminos de la construcción de imagen son complejos, y

abiertos. Aduce que mientras se acepta hablar de música electroacústica, se limita permanentemente la noción de pintura a la única idea de “representación sobre una superficie”, criterio que ha llevado a sostener un “arte posthistórico”, e incluso la misma muerte de la pintura y del arte. Para Noé es impostergable revisar esquemas y prejuicios condicionantes. También Ravera plantea evaluar las definiciones de obra de arte y de visibilidad figurativa con el objetivo de obtener reformulaciones comprensivas. En tal sentido remite la investigación a una noción de ícono extensiva a la totalidad de la experiencia artística y cognoscitiva, y desde una intención hermenéutica propone la interacción activa de caracteres modernos y contemporáneos, conducentes a lograr una resignificación actual de la obra de arte. Al subrayar perspectivas próximas a la estructuración del sentido, Jorge Taverna Irigoyen considera, con notable despliegue de documentación, el desarrollo de numerosos movimientos del periplo moderno y postmoderno que hace culminar en la gran variedad de lenguajes de la cultura electrónica, detallados exhaustivamente. El ritmo del discurso vuelve sobre reconocidas prácticas como las del Land art, las intervenciones en el espacio urbano, el Arte povera, el minimalismo, el neo-pop, el conceptualismo, las expresiones políticas, el arte efímero y otras que, más allá del ostensible mestizaje, se deslizan a la dimensión

postmoderna del hombre en crisis. La contracara de un arte global de horizonte mediático y de los eclecticismos de la cultura de masas sería la pérdida de identidad y el desencanto. En cambio, para Carlos Espartaco la posible intelección del arte contemporáneo implica acordar, en primer término, la vigencia de determinados actos artísticos “reconocibles”. Para ello bosqueja una petición de temporalidad que llevaría al persuasivo posicionamiento de Warhol, mediante la expansión de su mundo artístico devenido permeable. Desde esta angulación el pop signaría un punto de inflexión clave. Son tenidas en cuenta sugerencias de Marc Augé sobre cierta democratización de la historia, que resultaría paralela a las exposiciones museísticas, en la medida en que por un lado, peticionan la legitimación de la continuidad con el pasado, sin que tal nexo logre articularse adecuadamente con el arte del presente que, opina Espartaco, parece devenir caótico y desprovisto de sentido.

En este punto de los análisis, las referencias al objeto y al objeto de diseño, arrojados a las lides de la conflictualidad estética desde la herencia de los infaltables Warhol y Duchamp, se vinculan con la expansión de la fabricación industrial, de gran influencia, según se sabe, en el avance de las vanguardias históricas, y en el concepto de estetización generalizada que ya es, hoy, indiscutida marca de contem-

poraneidad. Al respecto, el escrito de Ricardo Blanco ofrece un sustancial registro de esas vicisitudes en lo que va del siglo xx al xxi. En el primero, el diseño industrial se inicia con dos paradigmas básicos: “la forma sigue a la función” y “lo feo no se vende”. Uno correspondería a la Europa calvinista y el otro al pragmatismo norteamericano. Luego la “gute form” o buena forma deriva en el bel design italiano, que hace coincidir bondad y belleza en inesperado ideal platónico. Con el cambio de esos modelos, en el presente siglo se comienza a prestar atención a los conceptos de levedad, ya sea matérica, conceptual o utilitaria. Para Blanco lo corporal y gestual se dan como génesis proyectual; desde lo social, señala los productos inclusivos mientras que desde lo ambiental, el ecodiseño. Por sobre todo, cree que se intentará dar respuestas no sólo a las necesidades sino a los deseos de la gente.

Los vaivenes de la producción objetual no fueron por cierto ajenos al proyecto cultural del cayc, creado por Jorge Glusberg, quien sitúa en 1968 los inicios del Centro de Arte y Comunicación. Tras el cierre del Di Tella, fue foro pionero de tendencias de vanguardia como el Arte de sistemas, Arte y Cibernética en 1969, junto a la realización de diez Encuentros Internacionales de video, a partir de 1974. Espacio propicio a la presentación, entre tantas otras, de las propuestas del

conceptualismo, contó con importantes invitados como Kosuth, Oppenheim, Vostel. En su texto Glusberg informa sobre la Escuela de Altos Estudios, abierta en 1970, y en 1971 sobre la creación del grupo cayc, originado en ocasión de la visita de Jerzy Grotowski. Un excepcional plantel de artistas que, según es sabido, obtuvo los premios internacionales de la Bienal de San Pablo, en 1977, y el de Varsovia en 1978. Desde mediados de los años 80 se destaca la organización de las Bienales de Arquitectura y la edición de la *Revista de Estética*.

Otro testimonio autobiográfico, esta vez de Liliana Porter, también coincide con la evolución del arte de las últimas décadas. Sus experiencias, pensadas como contextos personales –resultado de situaciones vivenciadas– la indujeron a disponer diversamente el orden natural de las cosas, o, ya en directo los encuentros con lo Otro. El trabajo de Porter –una narrativa de la vida y de la obra– se encamina recuperando períodos. La adolescencia en México, a fines de los años 50, el regreso a Buenos Aires en 1961, año de la muestra del grupo Nueva Figuración, su amistad y aprecio hacia Noé, a quien siempre consideró un líder, su estadía en Nueva York, “la sociedad del exceso”. Desfilan las primeras ambientaciones en 1967, los foto-grabados, la pintura de sombras en las paredes del Di Tella, las sugerencias del Arte povera europeo en contraposi-

ción al minimalismo neoyorkino, su bella serie “Magritte”, girando en torno a la percepción de lo real y su representación, más tarde las instalaciones murales transitorias, la incorporación de los primeros juguetes, las imágenes de la infancia y tanto, tanto más. Recientemente, el paso al cine.

Asociamos la contribución de esta argentina, reconocida internacionalmente, que reside en Nueva York pero que no olvida volver, e instalar aquí un peculiarísimo afuera/adentro, con la de Lillian Llanes, una cubana que está viviendo largos ratos de su vida en nuestro país. Llanes, fundadora de las audaces e incomparables bienales de La Habana, un auténtico desafío a las caudalosas europeas, fija, en su escrito, una visión de hondo humanismo. Su crítica a la globalización imperante la lleva a preguntarse por la validez del arte actual. En las macro exposiciones, observa, las propuestas se reiteran, se agotan al mirarse a sí mismas espejándose. La obsesión por la búsqueda de nuevos lenguajes predomina con preocupaciones puramente formales, con una presunta originalidad que ignora extendidos aspectos de labor regional, un trabajo en los márgenes que, por lo mismo, torna hoy excepcional la situación en América Latina. Es la defensa de las identidades, en momentos en que los planteos por el futuro del arte se enmarcan en la pregunta más radical por el futuro de la humanidad.

En búsqueda no ya de identidad sino de utopía, discurre el ensayo de Osvaldo Svanascini. Tras un recorrido que parte de los cuestionamientos al arte determinando su muerte o su fin, sin olvidar manifestaciones provocativas, estéticas del horror y ceremoniales del desencanto, se acerca a un arte impregnado de atmósfera poética mística. Así analiza pioneros como Kandinsky o Kupka, a través de cierto ocultismo cosmogónico, ubica a Beuys en un arte que vincula la naturaleza a los “altos espíritus”, para culminar con el argentino Xul Solar: la opción mística, el retorno de los mitos.

Desde otra perspectiva situada, un latinoamericano como Fábio Magalhães, profundiza su visión, que no es paradigmática sólo para Brasil, dado que este país ha logrado conjugar, a partir de 1922, modernidad y tradición popular. Con la lección anticipadora de Anita Malfatti en

1917, los lenguajes se actualizan con Tarsila do Amaral que incorpora identidad propia en colores, formas y temas regionales, mientras que en 1928 Oswald de Andrade explicita, en su Manifiesto Antropófago, el formidable proceso de transculturación que ha sido capaz de construir la “brasilianidad”, no otra cosa que la misma identidad nacional. Repetidamente solicitada, recordémoslo, por diversos autores de este libro.

Digamos, para finalizar, que indudablemente el interés intrínseco de cada aporte irá en aumento cuando las presentaciones se cotejen, cuando la agudeza de la lectura sustancie diferencias como no menos puntos de contacto y coincidencias, compartidas a veces por razonamientos muy dispares. Se trata de planteos autorizados no sólo por los saberes y facetas intelectuales sino también por cierto sustrato emotivo, apasionado, que aflora consciente o inconscientemente, tes-

timonio de un trabajo que, aplicado al arte es, por tal motivo, vital, alentador, creativo, reflejo de aquello de lo que se ocupa.

El volumen, auténtico disparador de ideas, ha delimitado áreas discursivas que necesariamente se desprenden de una totalidad imposible. No se alimentó la creencia de que pueda cubrirse el enorme espacio de la creatividad contemporánea, precedida por un siglo de fulminantes transformaciones en cadena, nunca vistas desde el renacimiento. El trazado de las interpretaciones fragmentó una totalidad ausente, y también indeseada. Funcionaron a modo de sucesivas acciones en proceso sígnico que dejaron abierta, frente a la contraparte del diálogo –el lector– una problemática de esencial incompletud, la que prevé la ilimitada semiosis tanto más infinita por ser artística, estética.

HOMENAJE A VIRTÚ MARAGNO
1928 - 2004

Alejandro Martínez



Recuerdo de Virtú Maragno

GUILLERMO ROUX

Virtú Maragno pertenecía a esa categoría de hombres cuyas vidas corren tras los sueños, las utopías y el deseo irrenunciable de alcanzar la excelencia. Lo saben imposible, pero a pesar de ello lo intentan hasta el final de la vida. Así fue. Le tocó transcurrir su tiempo terrenal en un momento de la historia en que el mundo se dio vuelta. Sufría con la superficialidad y la vulgaridad de nuestros días.

¿Cómo lo vivió? Para él, lo difícil no era la música, sino buscar alguna forma de armonía, tratando de conciliar las propias contradicciones. Lo logró, dejándonos el testimonio, transfigurado en belleza, de la música que compuso. Su arte está impregnado de un profundo sentido de trascendencia.

Entraba en el salón de la Academia con pasos largos y firmes, levemente inclinado hacia atrás. Con saludo discreto, pocas palabras revelaban su naturaleza delicada y sensible. Mirada atenta, y el humor asomando a cada instante con la picardía del niño que se adivinaba detrás de su apariencia.

Virtú Maragno nació en Santa Fe. Su padre, maestro de escuela, tocaba el órgano en el servicio dominical de la iglesia, y llevaba a Virtú y a Francisco, sus hijos, para que lo ayudaran. Era italiano, de Matera, pequeña ciudad de Lucania, que quiere decir “lugar de donde viene la luz”. Casas bajas, silenciosas y sin tiempo. La

familia italiana tenía viñedos. Ciertamente, los antecedentes ideales para formar un poeta.

Virtú cursó los estudios básicos en Santa Fe. Siendo un jovencito, a los dieciocho años, ganó una beca para venir a Buenos Aires a estudiar piano con Vicente Scaramuzza, aquel otro italiano mítico con quien se formaron tantas glorias de nuestra música.

Por aquella época fundó la Agrupación Coral de Buenos Aires, anunciando ya al maestro que había en él, y ganó una beca para estudiar en Italia. Allí se puso bajo la sabia dirección de Goffredo Petrazzi, en Roma. Sin descuidar los tiempos que corrían, también estudió música electroacústica con Bruno Maderna. Después de tres años fue distinguido por sus maestros, que reconocieron el talento del joven y le ofrecieron ponerse al frente de un conjunto orquestal. Pero su padre le aconsejó que volviera, quizás por el recuerdo cercano de la guerra y por la esperanza en este país que todo lo ofrecía.

Virtú regresó a Buenos Aires. Y al mismo tiempo que se dedicaba a la composición, volvió a la enseñanza, para la que estaba especialmente dotado. Fundó orquestas y dirigió coros, como el de la Facultad de Ingeniería. Hizo música para cine, en fructífera relación creativa con Cecilio Madanes: *Setenta veces siete*, *La cifra impar*, *El candidato*, y tantas otras, fueron películas importantes para el cine

argentino en las que luce el arte de Virtú en esta difícil especialidad musical.

Con María Olga Risoleo fundó una familia. Nacieron tres hijos artistas: Cecilia, música oboista que vive en Alemania; Andrea, soprano, y Leopoldo, pintor.

Dedicó sus afanes a formar músicos en la Universidad de La Plata, donde tenía a su cargo la cátedra de Teoría y Composición.

Obtuvo las mayores distinciones que otorga el país. Formó y dirigió la Orquesta Iberoamericana de la Academia Nacional

de Bellas Artes, porque su sueño era el de unir Iberoamérica a través de la música, estrenando obras exclusivamente de compositores hispanoamericanos. Sobre todo, música argentina.

Sé, por una de sus mejores alumnas, que todos sus esfuerzos de maestro estaban dirigidos a desarrollar al máximo el potencial de los alumnos, transmitiéndoles una característica de su temperamento que era un constante espíritu de búsqueda.

El corazón de Virtú latía frente a la belleza, que traducía en música. Y me refieren

sus alumnos que les enseñaba a percibir los sonidos de la naturaleza, porque para él todo era factible de ser musicalizado. Una frase les repetía, incitándolos al trabajo cotidiano. Le hacía decir a la música: *Se tu mi lasci, io t'abbandono.*

Virtú Maragno nos ha dejado.

Gracias a su música, siempre estaremos con él.

Martínez, mayo de 2004

Guillermo Roux. *Nació en Buenos Aires en 1929. Realizó exposiciones en las mejores galerías y museos del mundo, entre ellos The Phillips Collection de Washington. Recibió en 1975 el Primer Premio Internacional de Pintura en la XIII Bienal de San Pablo. Es académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. La editorial Rizzoli de Nueva York editó dos libros sobre su pintura. Además de su labor de pintor, dirige una escuela de dibujo y pintura, escribe sobre temas de arte y relatos autobiográficos.*

Arman. Veinte estaciones del objeto

ARMAN Y UMBERTO ECO

El imaginario está en lo real*

En 1960, Pierre Restany definió “el nuevo realismo” y señaló algunos artistas cuya preocupación común era la relación con el objeto; el objeto expresión de la producción industrial aparece, entonces, como reflejo de una nueva sociedad. Desde sus primeros trabajos, Arman y sus cómplices del nuevo realismo dan a los objetos surgidos de la industria sus títulos de nobleza y los elevan al rango de obras de arte. Esta nueva dimensión espiritual del objeto cuya dimensión artística va a unirse al pop-art estadounidense, se inscribe en la historia del arte del siglo XX.

Es por esta razón que era importante que un artista representante de ese movimiento pudiera reflexionar sobre el proyecto de una exposición que trazara la historia de nuestra civilización. Muy rápidamente, Arman ha aceptado el principio de una creación específica concebida como una suerte de gran performance. En su recorrido iniciático en el Convento de los Cordeliers, Arman nos muestra, bajo la inspiración de Saint-Exupéry, que no es en el objeto donde reside el sentido de las cosas, sino en su recorrido. Veinte siglos, veinte estaciones son otros tantos pretextos para hacernos reaccionar y hacernos medir el tiempo que nos separa de los orígenes de nuestra cultura. Utilizando objetos como hitos personales, Arman selecciona cada uno de ellos como “espejo” de todos los otros. En cada estación Arman nos da a ver, siempre mirando en el fondo de nosotros mismos. Nos hace penetrar en el objeto y su historia como en la historia de nuestra propia vida.

Por su mirada poética, Arman nos hace constatar que el imaginario está en lo real; en la hora en donde nuestra civilización pasa de los objetos de culto al culto de los objetos, Arman nos invita a la emoción y a la reflexión. “No puede haber un verdadero realismo si uno no da su parte a lo imaginario; si uno comprende que lo imaginario está en lo real y que nosotros vemos lo real por él” (Michel Butor).

Diálogo / Arman y Umberto Eco, septiembre de 2000

Umberto Eco: ¿Entonces, Arman, has decidido consagrar una exposición a una veintena de objetos que corresponden cada uno a un siglo entre dos milenios?

Arman: Sí, pero eso no corresponde de una manera histórica.

Eco: Pero has elegido para cada siglo un objeto que, según tú, representa ese siglo.

Arman: No, no. Eso no representa el siglo. Yo elegí los objetos de manera más o menos subjetiva en el siglo, para representar una obra de arte.

Eco: Digamos entonces que entre los objetos interesantes de ese siglo, tú has elegido aquellos que eran para ti un pretexto

* Henri Jobbé Duval, curador de la exposición Veinte estaciones del objeto (Convento de los Cordeliers, 20 de diciembre de 2000 a 21 de marzo de 2001).

para hacer una obra de arte. En este sentido, uno podría detenerse; es decir que habrías podido elegir para nuestro siglo un vaso [botella] de Coca-Cola porque la forma cilíndrica del vaso te gusta.

Arman: Pero has comprendido que hay, con todo, una relación con la historia, un anclaje en relación con los siglos. Porque conozco, por supuesto, un poco la historia. Entonces, hay una especie de compromiso entre lo que sé que es importante, y lo que me despierta el deseo de hacer alguna cosa.

Eco: He aquí lo que me conduce a plantearte algunas cuestiones. Eres un artista que ha trabajado toda su vida en el ensamblaje de objetos. En consecuencia, podrías ser seducido por ciertos objetos y decidir, por ejemplo, que las trompetas te seducen para el siglo II. Había, de todas maneras, trompetas en la época, pero tengo la impresión de que, entre los objetos que te proponía ese siglo, has hecho elecciones que no eran únicamente formales; que había también una elección ideológica. Tomemos, por ejemplo, el siglo XX. Uno podría preguntarte por qué has elegido el auto y no la bomba atómica. Y no sería suficiente que me respondieras que es la forma del auto lo que te ha inspirado, ya que podrías haberte inspirado en la forma del Enola Gay, el avión que lanzó la bomba sobre Hiroshima.

Arman: Sí, por supuesto, la bomba atómica también ha cambiado la vida. Pero tengo la sensación de no estar tan cercano. Si hay, bien, un objeto del siglo que todo el mundo quiere tener, del cual todo el mundo se sirve, y sobre el cual todo el mundo se ha equivocado por otra parte, ese es el automóvil. Es un objeto que toca a las personas en su vida personal. No es un incidente, como la destrucción del mundo. Pero la gente tiene este sentimiento que yo también tengo: que su auto es su vida, su segunda piel.

Eco: Si yo hubiera debido elegir, habría probablemente hecho la misma elección. Ya que, si en nuestro siglo la exploración de la Luna, la bomba atómica o la computadora han sido cosas fundamentales, es con el modelo Ford T, el primer auto utilitario, que comienza el taylorismo, esa lógica de la producción serial que se convirtió en la lógica de toda la tecnología contemporánea. Sin ello no habría habido bomba atómica. Pero nosotros hemos comenzado por el fin y hay que remontarse al comienzo. Creo que planteándote las preguntas sobre las elecciones que has hecho, uno podría hacer al mismo tiempo una reflexión sobre estos veinte siglos.

Arman: ¡Uno podría aún cambiar algunas cosas!

Eco: ¡Por qué no! En principio uno podría decir que aun si la serie no repre-

sentara (al menos, según mis gustos) esos veinte siglos, los objetos artísticos que has hecho serían apreciables en sí mismos. Aunque no haya visto aún todos los objetos que has terminado de hacer, estoy convencido de que son muy bellos. Sin embargo, querría poner entre paréntesis al artista Arman. Sabes bien que a mí me gusta todo lo que haces, y de hecho esta es la razón por la cual estoy aquí. Pero querría ver qué lógica perversa...

Arman: ¡Perversa, afortunadamente!

Eco: ...qué lógica perversa hay detrás de tus elecciones.

I

Eco: Entonces comencemos a comentar tus elecciones, independientemente de los resultados. Partamos, como corresponde, por el primer siglo. Ahí reconozco que no tenías realmente elección. Si nosotros comenzamos a contar los siglos a partir del nacimiento de Jesucristo, el primer siglo es el Cristianismo. Tú has elegido la cruz. Pero, ¿qué tipo de cruz?

Arman: Justamente, es un aspecto que me ha dado ganas de hacer alguna cosa un poco diferente. Por ejemplo, entre los dos cuadros rectangulares que están ahí [Arman toma aquí como ejemplo dos cuadros colgados en la pared de la habitación] hay una banda. Esta banda es, podríamos decir, negativa en relación a lo

positivo. Si pones dos cuadros más largos debajo con la misma separación, terminarás por delimitar una cruz virtual. Y no es eso lo que me interesa. De todas maneras, lo ves ahí, entre tus cuadros tienes la cruz. Entonces yo puse cuatro rectángulos, de los cuales los dos de abajo son un poco más largos, hechos en neón, blancos, muy simples, luminosos. Y la especie de espacio oscuro y vacío entremedio es una cruz virtual [...]. Pero hemos tenido la suerte de que este haya sido un sistema de suplicio favorito entre los romanos. Imagina si aquello hubiera sido el palo: ¿qué es lo que habría devenido?

Eco: Yo me pregunto con frecuencia en qué habría devenido la arquitectura y el arte cristiano si Jesucristo hubiera sido colgado. Si el instrumento de tortura hubiera sido un potro, todas las iglesias habrían tenido una nave central con un solo brazo de transepto y un deambulatorio uniendo ese brazo a la nave. Bueno, los romanos te han ayudado. Pero puede ser que te hayas inspirado por ese arte del medioevo, en sí mismo inspirado por la elección de los romanos. Ese fondo luminoso detrás de la cruz recuerda la técnica por la cual la luz penetraba en las iglesias a través de los vitrales, donde los vidrios estaban unidos por plomos de unión –que dibujaban esas líneas oscuras sobre un fondo de luz–. ¡No sé si has pensado que eso te llevaría aún a Rouault!

Arman: Yo sobre todo pensé en una frase de Aragón, en un poema que luego fue retomado en una canción: “cuando el hombre abre sus brazos, su sombra es la de una cruz”. Cayó bien, es muy humana como forma, la cruz. Hemos tenido suerte.

Eco: Tuvimos suerte, pero ves que hago bien en estimularte: has comenzado diciendo que los objetos eran un pretexto formal y, poco a poco, estás en tren de mostrar que, aun cuando el pintor sea considerado por tradición como un iletrado, ¡tú tienes una teoría de la historia subyacente!

Arman: Esto hace un diálogo entre un profesional y un amateur...

II

Eco: Bueno, pasemos al siglo II. Esos son siglos muy oscuros, muy complicados. Uno habría podido elegir las historias de los emperadores romanos, etc. Hiciste una elección que me gusta mucho, porque creo que, en los alrededores del los años setenta, está la erupción del Vesubio. Eso fue un acontecimiento como el terremoto de Lisboa, que conmovió a Voltaire. La erupción del Vesubio conmueve esa perfección de la visión del mundo antiguo. Una vez, yo escribí un ensayo sobre la carta de Plinio el Joven que cuenta a Tácito la muerte de su tío, Plinio el Viejo, justamente a causa de la erupción. El Viejo murió casi por azar, en todo caso, porque subestimó el fenómeno, pero el

Joven lo muestra como un héroe romano que lucha contra el desorden de la naturaleza. ¿Qué es lo que has hecho para la erupción del Vesubio?

Arman: Yo no tomé un objeto ni tampoco una figura de la época –porque se han encontrado esos cuerpos que habían sido petrificados por la nube ardiente–. Ahí hice un cambio, en el sentido de que aún teniendo en cuenta la erupción del Vesubio o Herculano o todas las erupciones de esa época, más bien hice el recubrimiento por la lava que recubre todo, dejando siempre ver la forma que hay debajo. Porque no hace tanto tiempo hice obras, que tú conoces, que tienen el aire de salir de un río de lodo, o de la lava o de la marea negra. Eso tiene un aspecto de “engullido” del objeto que resalta. Entonces esta vez el artista pasó por encima de toda otra consideración: yo tenía ganas de mostrar un objeto así.

Eco: Una provocación: ¿no es que has sido un poco perezoso, pues has vuelto a proponer algo que ya habías hecho hace tres años?

Arman: No. No ha sido temor de trabajar. ¡A mí me gusta mucho lanzarme sobre alguna cosa! Pero, ya que estamos nosotros dos, si hay una proposición sobre el siglo II que me excite o que me entusiasme más, puede que yo lo cambie.

Eco: ¡No, espero tu piano saliendo de la lava! La erupción del Vesubio es ciertamente un episodio central de esta época.

Arman: Si yo hubiera sido un artista como los Poirier, habría hecho las ruinas de Herculano, eso habría sido más en ese estilo. Pero para mí la lava así conviene perfectamente a esta imagen del objeto engullido.

III

Eco: Luego comienza la verdadera crisis del Imperio y uno llega al siglo III, en el que pasaron muchas cosas, y nada según nuestra memoria escolar.

Arman: Es ahí entonces, en mi opinión –mis fechas no son muy precisas–, que se instala la Iglesia. No hablemos más del Cristianismo, hablemos de la Iglesia.

Eco: Pero es solamente a comienzos del siglo siguiente que Constantino...

Arman: ¡Pero ahí comienza, en esa época, la Iglesia!

Eco: Yo creo que se trata de la época de una Iglesia en la que no estaba todavía el poder central del Papa, sino más bien una federación de obispos. Había más una historia de luchas terribles entre los obispos. Las grandes herejías, los concilios...

Arman: En efecto, yo había pensado en una acumulación de mitras de obispos,

eso va a tomar todo un espacio, pero no he decidido todavía si va a ser una acumulación mural, aunque hay fuertes posibilidades de que sea una composición mural... Yo no sé si los obispos del siglo III portaban mitras. Pero para mí, desde la *Edad de Oro* de Buñuel, es extremadamente importante la mitra.

Eco: Escucha. El siglo III, eso sí, es también uno de los siglos de los Padres del Desierto, de los grandes ermitaños, de los anacoretas. Y yo pienso en las columnas de los estilitas.

Arman: Eso no está nada mal.

Eco: Ellos pasaban sus vidas sobre una columna. Encima había como un pequeño balcón con un habitáculo a donde ellos se retiraban. En efecto, los estilitas vienen más tarde, hacia el siglo V, pero ellos podrían aparecer como un símbolo de la vida solitaria de los Padres orientales. Porque hay que testimoniar también sobre el Cristianismo oriental...

Arman: Las columnas, eso me gusta.

Eco: No quiero darte sugerencias visuales, pero en ese film *El planeta de los simios* (¿te acuerdas?) donde se ve la estatua de la Libertad emergiendo de las arenas...

Arman: Ahora, mi visión de la instalación para ese siglo está fijada... Veo una playa de arena, de donde emergen aquí y allá mitras

y sobre todo columnas acumuladas muy próximas entre sí, puede ser con reminiscencias de balcones, de balaustradas, etc.

IV

Eco: Llegamos al siglo IV, que no es todavía la caída del Imperio Romano. Estaba ya san Agustín, que comienza, estaban los Vándalos, que destruyeron Roma, hay bastantes historias. Y tú has hecho una elección que, en mi opinión, es extraordinaria (te diré luego por qué). Pero te dejo la palabra.

Arman: Bueno, yo hice una elección sentimental, si puede decirse. Siempre he amado la imagen de la mujer sabia, que puede ser a la vez bella y sabia. Entre esas mujeres hay una que impactó mi imaginación cuando era muy joven, y de la que me enamoré. Por otra parte yo, que no quiero vivir más que en mi siglo, cuando me preguntan en qué siglo me hubiera gustado vivir, en ese caso hubiera podido decir...

Eco: ...entonces, dime el nombre de esta mujer extraordinaria.

Arman: Hypatia. No vivió hasta muy anciana, sólo 45 años. Nació en 370 y murió en 415, creo, asesinada en Alejandría. Era a la vez la directora del Lyceum y de la Biblioteca de Alejandría.

Eco: Fue una de las últimas paganas que resistió el ascenso del Cristianismo, era una filósofa neoplatónica.

Arman: Su padre era Theón de Alejandría. Ella era una matemática, una astrónoma; se han encontrado pocas cosas, pero se han encontrado a pesar de todo. Y sobre todo, para mí está toda esta conjunción de culturas que representaba la suma que era la Biblioteca de Alejandría y esta mujer, que fue una de sus directoras, y que tuvo torneos verbales con Cirilo.

Eco: Cirilo de Alejandría, uno de los grandes Padres de la Iglesia.

Arman: Era una mujer, estoy persuadido, que debía ser realmente bella, realmente inteligente, y de la que se cuenta en diferentes crónicas que salía vencedora de esas justas oratorias con Cirilo. Entonces, él ciertamente deseó “lanzarse a la bombacha de Hypatia”, aun si era reprimido. Y dejó a esas bandas de fundamentalistas barbudos, que no eran mejores que los talibanes en Afganistán, asesinarla.

Eco: Desgarrarla...

Arman: La atraparon cuando ella entraba a su villa, llevada en su silla de manos. La tiraron abajo, la hirieron con puñales y con conchas de mar. La despedazaron.

Eco: Sabes que no tenemos textos que nos digan cuál era la filosofía de Hypatia. La única fuente que tenemos es la de sus enemigos, de Cirilo o de otros, que han hablado de ella. Pero ciertamente ella fue

la última defensa contra el fundamentalismo cristiano de la época. Evidentemente Cirilo no tenía un buen carácter. La leyenda dice que ella era muy bella; puede ser que no sea cierto.

Arman: ¡Pero yo quiero que la leyenda sea verdadera!

Eco: La leyenda dice que un día, uno de sus discípulos se enamoró de ella. Para mostrarle que no era el deseo de la carne lo que contaba, ella le mostró la ropa manchada con su sangre menstrual, diciéndole que el deseo de él apuntaba a eso, y no a la verdadera belleza. El discípulo, seducido intelectualmente, comprendió que el deseo carnal no era la vía de la filosofía.

Arman: Sí. Pero puedo decirte que las comuniones filosóficas así pueden también terminar horizontalmente, y no está nada mal.

Eco: Nosotros no tenemos documentos. Y ahora yo querría agregar un pequeño golpe de efecto. Me cuentas esta historia esta noche, y justamente hace tres semanas yo terminé mi última novela, que estará ya publicada, al menos en italiano, al momento en que los lectores lean nuestra entrevista. Y hay una parte de la novela donde la figura de Hypatia es fundamental, ¡en una historia de amor! Es por eso que estoy muy conmovido por tu elec-

ción. Pero Hypatia, que es un personaje histórico que ha estado largamente olvidado y que sobrevivía solamente en textos oscuros, se convirtió en estos últimos veinte años en un mito feminista. En particular con las feministas americanas. Hay incluso una revista titulada *Hypatia*.

Arman: Cuando me dices eso, me pregunto si quiero seguir estando enamorado de Hypatia; ¡me parece que voy a elegir alguna otra heroína oscura!

Eco: Esta mujer, que evidentemente era extraordinaria, que tenía un poder de seducción intelectual enorme y que representa para mí muy bien el siglo de la declinación del paganismo, devino en símbolo de la revancha feminista.

Arman: Es una de las fronteras, sí.

Eco: Puede ser que en ese siglo hayan pasado otras cosas: pero existe esta intuición de que hay una línea, más allá de la cual el paganismo terminó heroicamente, y se suicidó o fue suicidado y ha terminado su historia.

V

Eco: Vayamos ahora al siglo v. Evidentemente, si me hubieras preguntado a mí, el siglo v es 476, la caída del Imperio Romano. Pero tú estás obsesionado por los objetos, y no has encontrado un objeto para representar a Roma en llamas.

Arman: El saqueo de Roma.

Eco: Roma invadida por los bárbaros. Y en todo caso, uno puede ver la historia desde otro punto de vista. Es también el siglo de los bárbaros, de su triunfo definitivo, el auge de aquellos que han sido largamente llamados los reinos romano-bárbaros, y que se llaman ahora el reino romano-germánico, que son el origen de nuestra civilización. Ellos se cristianizan, los lombardos en Italia hacen nuevas leyes; están los godos, es la construcción de Europa, son nuestros ancestros.

Arman: Cuando yo era un niño en la escuela... Es un recuerdo de infancia: cada país tiene sus héroes, estoy seguro de que en la escuela en Italia, cuando ustedes tenían siete u ocho años, no aprendían la historia de Clodoveo. Esa no era la historia de ustedes; ustedes tenían otros héroes. Pero en Francia estaban estas historias fantásticas a propósito de Clodoveo. La de la batalla que él ganó sobre los otros bárbaros, en la que le prometió a su esposa que, si ganaba, se haría cristiano. También aquella de la batalla de Soissons, con todos esos bárbaros, y la repartición del botín entre los guerreros... Uno de esos guerreros, que era muy orgulloso, tomó algo que Clodoveo quería: era un muy bello vaso de plata (no de oro a la hoja) y Clodoveo, despechado, le dice con su espada: “yo no puedo tenerlo, pero tú no lo tendrás”. Era la

famosa Copa de Soissons, y Clodoveo rompió la Copa de Soissons.

Eco: Entonces este siglo está consagrado a la Copa de Soissons.

Arman: Sí, yo querría romper la vajilla, es el caso de decirlo: ¡voy a romper las copas!

Eco: ¡Sin caer en Julián Schnabel!

Arman: No, no quiero ser Julián Schnabel, pero desde 1958 he roto la vajilla en la época en que Schnabel no era más que un pequeño estudiante, o ni siquiera un niño. Pero mis actividades están centradas sobre algunos gestos.

Eco: Dicho entre paréntesis, es útil decirlo: tú has roto la vajilla antes...

Arman: Pero la solución que Julián Schnabel encontró de collages de figuras es completamente original; yo no lo habría hecho. Yo quería quedar o en el objeto o en la abstracción del objeto; no habría hecho jamás figuras... Hace doce años hice una exposición entera de porcelana rota, incluida la de plástico esta vez. Se llamaba *Fragments de China*. Era porcelana china, y estaba muy articulada, *all over*, tipo Pollock, estaba lleno, lleno. Eso tuvo mucho éxito y fue presentado en la FIAC. De tiempo en tiempo retomo viejas estrategias y las actualizo a los gustos de la época.

Eco: ¿Y esta vez, con tu Copa de Clodoveo?

Arman: No estoy todavía seguro. La Copa de Soissons me parece anecdótica y poco documentada.

Eco: Clodoveo o no, hay que consagrar estos siglos a los bárbaros. ¿Por qué no a la orfebrería bárbara en general? ¿Y por qué no otro símbolo de la caída del Imperio? En este siglo comienza el desmoronamiento de las grandes rutas romanas. Conoces la *Tabula Peutingeriana*: era el mapa de las rutas imperiales. Uno podría hacer una “deconstrucción” de este mapa, fragmentarlo...

Arman: Sí, la *Tabula Peutingeriana* me conviene. Sobre un panel voy a desestructurarla. En el fondo, es lo que le sucedió a las rutas romanas... Y voy a puntuar el conjunto con objetos y armas bárbaras.

VI

Eco: Llegamos al siglo vi. ¿Cuál es tu elección?

Arman: El siglo vi, el ajedrez.

Eco: ¡Pero, vamos, el ajedrez! En ese siglo pasaron cosas extraordinarias, Europa comienza a caer en migajas, las grandes rutas romanas se convierten en bosques, las ciudades se vacían, los primeros vikingos comienzan a descender hacia el sur, ¡verdaderamente Europa en esta época

era un lugar invivible! Cuando uno habla de siglos oscuros a propósito de la Edad Media, la gente piensa que son los siglos XI o XII, cuando los verdaderos siglos oscuros son los que vienen luego de la caída del Imperio: era la anarquía completa. Si yo hubiera tenido que sugerirte un tema para este siglo, habría tenido problemas. ¿Por qué has elegido el ajedrez?

Arman: Elegí algo que no pasa en Europa, pero que tiene una gran importancia en mi vida, ya que he sido un buen jugador de ajedrez y es gracias al ajedrez que me hice amigo de Marcel Duchamp. Cuando llegué a Nueva York, en 1961, tenía ya una gran admiración por Marcel Duchamp. Con la famosa hospitalidad de los estadounidenses, un coleccionista y su esposa me dicen: “haremos una cena para ti; ¿a quién querrías ver?” Yo sabía que ellos eran amigos de Marcel Duchamp. Entonces, dije “a mí me gustaría encontrar a Marcel”. E hicieron una cena para mí con Marcel Duchamp, con Varese, etc. Él siempre fue un hombre mesurado, no hablaba mucho realmente, y con mucha calma. Él estaba enfrente de mí y, por cortesía (yo no hablaba el inglés, apenas tres palabras), él me pregunta gentilmente en francés “¿usted viene de París?” Y yo le respondo “no, yo estoy ubicado en *fianchetto*, en Niza”. Es un término de jugadores de ajedrez: es la diagonal del alfil sobre la última casilla en la que ha

sido ubicado. Entonces él me dice “usted *empuja madera?*” Es otro término técnico. Y yo le digo “sí, evidentemente”, y me pregunta de qué fuerza. Yo le digo “yo no soy un *patzer*, podría ser maestro si trabajara un poco más”, él me dice: “es muy interesante, ¿qué es lo que usted hace el jueves?”, yo le respondo “si es para jugar al ajedrez con usted estoy libre”. Porque yo era, entre todos los artistas, el que jugaba mejor al ajedrez, había jugado con Tzara, y lo había vencido. Estaba abonado a una revista rusa, lo poco de ruso que conocía era por leer las partidas... Como no hago las cosas por la mitad, era un apasionado, a tal punto que me arruinaba la vida. Y nosotros tuvimos, de 1961 hasta su muerte, una amistad y jugamos mucho al ajedrez.

Eco: ¿Y quién ganaba?

Arman: Más frecuentemente él. No hay que olvidar que él era maestro de ajedrez, y gran maestro internacional para las partidas por correspondencia. Era un temible jugador de finales. Si se llegaba a un empate, lo que entre grandes jugadores es la progresión normal de una partida (los golpes de efecto no llegan muy frecuentemente), al final de la partida, entonces, si llegábamos a estar empatados, yo no era lo suficientemente bueno para seguir. Hay realmente una ciencia del final de la partida. Un rey, dos peones de cada lado, él era

temible... Yo hice una búsqueda, no sabía en qué siglo, creía que era mucho más temprano, pero ubicaba al ajedrez más bien hacia el siglo II. Se han encontrado piezas que se le parecían en India y en Egipto, pero no era el mismo juego. El juego tal cual nosotros lo conocemos, que viene de la India (y de Irán) fue codificado en el siglo VI por los árabes, que no eran todavía musulmanes. Ahí fue cuando el juego de ajedrez moderno comenzó a existir.

Eco: El comienzo del estructuralismo. Todo sistema como un juego de ajedrez...

Arman: Yo abandoné completamente el ajedrez.

Eco: ¡Eso fue un fracaso!¹

Arman: Fue Dalí (que era muy malo) quien dijo de Marcel Duchamp: “si Luis XIV pudo decir *el Estado soy yo*, Marcel habría podido decir: *el ajedrez soy yo*”... Yo fui al Japón y me apegué a otro juego que se llama go. Me apasioné de la misma manera, e incluso logré, lo que es raro para un extranjero, hacer la cobertura de la revista del Juego del Go. Me convertí en primer dan de go en Japón... Y ya no juego más. Entonces el ajedrez tiene para mí una real importancia, y apliqué otra estrategia que es muy reciente. Cuando hice la exposición (*Raíz cuadrada de fragmentos*, Galería Templon, verano de

1. Juego de palabras intraducible entre *échecs* “ajedrez” y *échec*, “fracaso”. [N. del T.]

2000), la última exposición que tú has visto, de grandes fragmentos de mármol negro, estaban expuestos igualmente dibujos que están en el origen de los fragmentos de ciertos objetos, dibujos ocupando justo una parte de la página. Lo que decidí hacer con el ajedrez es tomar las seis piezas: el peón, el caballo, el alfil, la torre, el rey, la reina, que es la más poderosa, e hice fragmentos y los pegué sobre la pared...

Eco: Me has mostrado uno de tus dibujos, y eso me hizo recordar inmediatamente los objetos que habías mostrado en la Galería Templon.

Arman: Sí, se trata de una estrategia completamente reciente, que está todavía en curso. Hay cosas que yo trabajo siempre, y es la solución que tomé para el ajedrez.

VII

Eco: Hay que pasar al siglo VII. Tu elección era casi obligatoria, pasaron otras cosas, pero te decidiste por el nacimiento del Islam. Es un fenómeno de importancia mundial.

Arman: Como el Cristianismo. Y para el Islam, retomé una vieja técnica, la de las pinturas de brocha, donde dejo la brocha. No he hecho jamás verdaderamente pintura. Como yo soy mostrador de objetos, cuando hago pintura, si doy un golpe de brocha dejo la brocha, debe quedar sobre

la tela. La herramienta queda. Y es la técnica que yo empleé ahí: un fondo verde, medialunas rojas y en caligrafía árabe —yo no soy muy buen calígrafo; me ejercité durante algunas horas para hacer el signo en caligrafía árabe—, Alá, Dios. Entonces, de un lado tengo la medialuna, que es un símbolo, porque el calendario musulmán, aún ahora, está basado sobre la Luna, es por ello que el Ramadán, el Aid-el-Kebir, cambia de fecha cada año, dado que está basado sobre un ciclo lunar. En consecuencia, la Luna está muy ligada al Islam, es el símbolo del Islam y del nombre de Alá, que es sagrado. Pero hay una consideración que me da pena: pasando el momento de las luchas, de las conquistas del mundo árabe, ellos tuvieron una Edad de Oro de poetas, filósofos...

Eco: ...de matemáticos, de médicos...

Arman: Y una vez más, como con las otras religiones, ya sea el Cristianismo u otras, uno asiste al triunfo de los fundamentalistas. Los fundamentalistas no hacen exégesis, no hacen discursos, proponen el lado más brutal, el más directo.

Eco: Sí. Mientras que el Islam de los orígenes había mostrado una notable capacidad de tolerancia hacia las otras religiones. Los otros no eran sujetos de primera categoría, pero podían practicar sus religiones y sus hábitos. Era un régimen tolerante hasta la expulsión de España.

Arman: Un poco antes. Había una tribu de la que no recuerdo ahora el nombre, tribu de conquistadores, que había echado a los otros árabes que ocupaban España. Eran esos que estaban vestidos de negro...

Eco: Sí. Y había, ya en el interior del Islam, herejías y cismas, pero fundamentalmente el Islam había sido muy tolerante.

Arman: Aún entre los chiítas, cuando uno toma a alguien como Omar Khayam, que era un librepensador, casi un ateo...

Eco: ...que bebía con entusiasmo, que amaba el buen vino...

Arman: “Los Rubaiad” es muy corto porque su obra verdadera es la astronomía y las matemáticas, cosa curiosa, y su protector (ya que él podría haber sido quemado y matado muchas veces a causa de sus posiciones, que todo el mundo conocía) era alguien muy poderoso: Hassan, el viejo de la montaña, el Padre de los Asesinos.

Eco: Que se convirtió en el gran malo de la historia.

Arman: El gran malo de la historia protegió a Omar Khayam.

Eco: Yo no quiero insistir sobre el hecho de que en mi novela ¡está también el viejo de la montaña que aparece! Ves que tenemos mitos en común.

VIII

Eco: Ahora pasemos al siglo VIII.

Arman: Karl der Grosse, Carlomagno.

Eco: Carlomagno, que se convierte en emperador a fin del siglo. Ese tipo que no sabía ni leer ni escribir (puede ser que haya sabido hacer su firma, pero es incierto), este tipo, si me atrevo a decirlo, fue el inventor de la Universidad futura, de las grandes escuelas. Él tenía alrededor de sí gente extraordinaria, como Alcuin, Paul Diacre o Raban Maur. Lo que cuenta es tener gente inteligente alrededor de sí, y sobre todo saber escucharlos. La Escuela Palatina ha representado el primer capítulo del renacimiento cultural de Occidente. Entonces, ¿qué has hecho para el siglo VIII?

Arman: Una acumulación vertical de pupitres de escuela, en donde está el tintero en la madera, la tabla que se levanta para meter los cuadernos en su cajón... Hice una espiral que sube de manera exponencial.

Eco: Había gente extraordinaria en esa época: filósofos, poetas, es verdaderamente un momento fundamental.

Arman: Es una época que tú conoces bien.

Eco: En los siglos precedentes, la cultura europea había caído tan bajo que, en una

carta, un obispo se quejaba de los sacerdotes que bautizaban a la gente “in nomine patris et filiae” –“de la hija”–, ¡por falta de conocimiento del latín! La única fuente de la cultura venía de los monjes irlandeses que habían venido a evangelizar el continente. A mí me hubiera gustado que también te interesaras por los monjes irlandeses porque es la época en que san Brandán va a descubrir América o una región bastante próxima, y el renacimiento de Occidente comienza en Irlanda. Pero con la época de la Escuela Palatina uno puede hablar de un primer renacimiento. Tú tomas ese renacimiento antes del año 1000, a un punto un poco más avanzado.

IX

Eco: Vayamos ahora al siglo IX. Uno podría hablar también todavía de Carlomagno, de la nueva división de Europa, pero tú has hecho una elección muy curiosa.

Arman: Sí. Mi imaginación ha estado siempre impactada por esos comerciantes marinos muy audaces que seguramente descubrieron América antes que todo el mundo, que llegaron a hacer factorías en África, que fueron a los países árabes, o a Italia, con sus barcos, los *drakkars*.² Pero no era para hacer la guerra, sino para comerciar. Y puede ser que hayan invadido ciertos rincones, sobre todo en Europa del norte...

Eco: Alto, no hablamos del siglo IX, ya que –según me habías escrito–, pusiste los *drakkars* en el siglo X.

Arman: Comencemos de nuevo.

Eco: En el siglo IX tú habrías podido poner el final de la empresa de Carlomagno, el nacimiento del feudalismo, la nueva organización de Europa, y tú has hecho una elección un poco provocadora. ¿Cuál ha sido?

Arman: Alcifer, el cero inventado por los árabes en el siglo IX.

Eco: Y aceptado por los europeos más tarde.

Arman: Sí. Ellos trabajaban todavía con las cifras romanas. Pero eso ha sido el comienzo de las matemáticas modernas.

Eco: Evidentemente, no habría habido matemáticas modernas sin el cero. Pero el cero, ¿no existía ya en la India?

Arman: Sí, pero estaba representado por un punto, y no era muy fijo, el punto a veces no estaba muy bien interpretado, ya que correspondía a otras funciones.

Eco: Entonces, si tú dices que el cero devino importante en el siglo IX, yo te tengo confianza porque no conozco demasiado la historia de las matemáticas.

2. *Drakkar*: palabra escandinava. Era el barco a remo utilizado por los antiguos normandos para sus expediciones.

Arman: De golpe, yo me metí un poco en el tema y verifiqué mis fuentes.

Eco: ¡En todo caso, el cero había que meterlo en alguna parte, porque es más importante que el descubrimiento de América!

Arman: Quizás no, puede ser... sí, tienes razón.

Eco: ¡Sin el cero, seríamos ceros!

Arman: Sin el cero no habría habido bomba atómica.

Eco: Sin el cero, nada, ninguna de las ciencias modernas. ¿Y cómo has representado el cero, que es lo irrepresentable?

Arman: Lo he representado utilizando una de mis técnicas más antiguas, que utilizaba en 1954 y en 1955, utilizando sellos. Voy a mandar a hacer sellos, con diferentes formas de ceros y otras cifras pero más suaves, recubiertos de ceros, y pondré también ceros en metal... Con eso hago una composición, como un gran collage, un poco a la manera de lo que yo hacía antes.

X

Eco: Llegamos al siglo x. Si me hubieras preguntado, hubiera elegido un poroto. Porque siempre he estado seducido por la idea de ciertos historiadores de la vida cotidiana que dicen que, hasta esta época, las comunidades rurales sufrían de ham-

brunas, no eran capaces de hacer las rotaciones de cultivos. Y de golpe, a Europa llegó el cultivo de las legumbres, los garbanzos, las lentejas, los guisantes, que tienen un poder proteínico comparable al de los *beefsteaks*... Y hay una repoblación de Europa (que no tenía más de veinte millones de habitantes). Un historiador americano definió a este siglo como *this century full of beans, este siglo lleno de porotos*. Y ya que nos han enseñado en la escuela que la historia está hecha por los grandes héroes, por los generales, uno ha ignorado largamente historias como estas. Pero tú no has elegido los porotos, sino los *drakkars* (los navíos vikingos).

Arman: Sabes que me tientas; quizás no vaya a poner los *drakkars*; me veo con una gran pieza en plexiglass llena de porotos.

Eco: Le Goff escribió cosas extraordinarias sobre la vida cotidiana en la Edad Media. Pero hablemos de los *drakkars*.

Arman: La forma, primero. Yo la he mirado mucho, visité los museos en Suecia, en Noruega, la concepción era muy moderna.

Eco: Sabes que los vikingos habían comenzado a invadir Europa desde los siglos precedentes. Pero bueno, no estás obligado a ir a descubrir el primer *drakkar* jamás construido en la historia de la humanidad. Entonces, decidiste que el

siglo x fuera dominado por las grandes migraciones normandas y has trabajado sobre los navíos.

Arman: Son las proas de los navíos, que salen del muro, unas detrás de las otras. Y naturalmente, visualmente a mí me da placer. Los porotos me tientan mucho, pero yo me pregunto si visualmente eso no dará una sopa.

Eco: No sé si podrás evitar una referencia visual a los navíos de la invasión normanda en Inglaterra (y a las tapicerías de la reina Mathilde de Bayeux), pero en ese caso, nosotros estamos ya en el siglo xi. En consecuencia, has jugado con un poco de libertad sobre las fechas y pones los *drakkars* en el siglo x, como símbolo de todo ese terremoto histórico que se verifica al menos al norte y al sur de Europa.

XI

Eco: Para el siglo xi tu elección era, por otra parte, casi obligatoria: las Cruzadas. Es a fin del siglo que se concluye la conquista de Jerusalén. El fin de la primera Cruzada tuvo realmente influencia sobre todo el futuro, aun sobre nuestra historia contemporánea: es el comienzo de la expansión de Occidente, y la ruptura fundamental entre el mundo cristiano y el mundo árabe.

Arman: Una cosa que siempre me ha escandalizado es que (hay diferentes Cruzadas y la gente se cruza por diferen-

tes razones) los cruzados llegan ante Constantinopla, que fue siempre una defensa constante de una forma de cristianismo contra el Islam, y la saquean.

Eco: No, no inmediatamente, más de cien años después. El pretexto fundamental para las Cruzadas era la liberación del lugar sagrado, pero evidentemente hay ahí una manera de reciclar la ambición de los más jóvenes.

Arman: De reciclar la energía, el plus de energía.

Eco: Aun los pobres se unieron a los cruzados.

Arman: Es esa energía de más que Bataille llamaba *la parte maldita*.

Eco: Siempre hubo en el curso de las Cruzadas la idea de que hacía falta detenerse en Constantinopla para saquearla. Pero eso recién se produjo en 1204, durante la IV Cruzada, cuando los cruzados, que habían partido para liberar Jerusalén (que había caído en manos de Saladín), saquean Constantinopla e instauran un reino cristiano que no durará mucho tiempo. En todo caso, volvamos a la I Cruzada. ¿Cuál es la imagen que has elegido?

Arman: Es la manera como esos soldados estaban vestidos, sobre todo la cota de

mallá, con una cierta forma de yelmo, es el armamento... hacer cosas en metal, eso se suelda, para mí está muy bien, voy a hacer alguna cosa, una escultura seguramente, con material reciente utilizado para los filmes o el teatro, pero con armaduras de los cruzados, que no son las mismas que las utilizadas en los siglos siguientes.

Eco: Sabes que no se pronunció la palabra "Cruzadas" antes de Voltaire, en el siglo XVIII. Para los grandes historiadores, como Villehardouin o Guillermo de Tyre, ellos no eran cruzados sino "peregrinos".

Arman: Hubo también esa Cruzada de los Niños.

Eco: Hubo de todo. La idea de las Cruzadas se parecía a la de la *gold rush* para los pioneros americanos. Se trataba de una gran migración hacia el Este fabuloso. Eso fue el comienzo oficial de los pogroms, porque ellos pasaban a través de los ciudades con barrios judíos y mataban a todos los judíos, que no tenían nada que ver con los sarracenos. Los cruzados es un fenómeno que hoy está sometido a muchas revisiones, y que no es un fenómeno tan simple, ni como acontecimiento simplemente espiritual, ni como guerra de extinción solamente.

Arman: Uno podría decir también físico, con esta idea de plus de energía. Todos

esos jóvenes, uno diría, una migración de *lemmings*,³ que van todos a morir.

Eco: Este renacimiento de Europa dispone de las fuerzas militares y espirituales, que no pueden ser gastadas solamente en Europa. Los cruzados son también una de las primeras formas de la colonización. Son probablemente un fenómeno irreprimible, pero que signa de una manera definitiva la división entre el mundo cristiano y el mundo musulmán, lo que está siempre de actualidad.

XII

Eco: Pero tenemos que llegar al siglo XII. A fines del siglo precedente, se funda en Bolonia la Universidad; pero es solamente en el siglo XII que Federico Barbarroja le reconoce la independencia, tanto de la Iglesia como del Imperio. Abelardo, con sus estudiantes, abandona la isla de la Cité y se sustrae a la autoridad del obispo para fundar una Universidad más independiente sobre la montaña Saint-Geneviève. Es un siglo increíble de invenciones filosóficas. Has hecho una elección que no puedo más que aprobar. Denis de Rougemont podría decir que el siglo XII es el siglo de la invención del amor, es el siglo de los trovadores, de la gran poesía cortés. Entonces, tú has consagrado este siglo a los trovadores y a los troveros.⁴

Arman: Sí, a los troveros y a los bardos, sobre todo.

3. Roedores escandinavos parecidos a las ratas de campo, que hacen a veces migraciones hacia el sur. [N. del T.]

4. Trovero es el poeta francés de la Edad Media, que escribía en lengua de oïl. [N. del T.]

Eco: Con la lengua de oil y la lengua de oc.

Arman: También habría podido hablar de los albiguenses.

Eco: Es el siglo de san Francisco, también. Pero tú debías hacer una elección. Es cierto que la concepción moderna del amor, del romanticismo del cine más hollywoodense se funda sobre aquella de los trovadores.

Arman: Yo tomé los laúdes que eran, por otra parte, la resultante de las Cruzadas, porque era el ud de los árabes. Hoy, todavía, uno puede comprar laúdes fabricados en los países del mundo árabe.

Eco: Continuemos reflexionando sobre tu actitud en relación con tu pasado. Evidentemente, luego de haber quebrado violines y saxofones, has quebrado laúdes, esta vez. Y te has divertido.

Arman: Sí. Me ha dado placer. Es una composición lograda, hay cuatro laúdes, en los cuales la explosión va a centralizarse y es muy romántico, demasiado bonito podría ser. Pero de vez en cuando se requiere un suspiro de alivio.

XIII

Eco: Siglo XIII. Para mí, es santo Tomás, san Buenaventura, el auge de la gran teología, a través de los árabes se redescubre un Aristóteles perdido. Es el siglo de san Luis. Pero, en tanto que italiano, yo no

puedo más que apreciar tu elección de Marco Polo. Europa va a moverse en todas las direcciones hacia el Oriente. Y tú has representado eso con las brújulas.

Arman: Marco Polo había ido a China y los chinos habían inventado las brújulas mucho antes.

Eco: De la brújula se habla en el siglo precedente, y hay aún una teoría según la cual fueron los árabes los que la introdujeron en Oriente. Pero los chinos conocían seguramente una aguja magnética.

Arman: Yo hice una conexión un poco simple, lo reconozco.

Eco: Pero la brújula se convierte en el símbolo de un siglo de exploraciones, de viajes. En efecto, con Marco Polo nosotros tenemos el primer contacto entre dos civilizaciones que aprenden a respetarse la una a la otra. Yo podría quejarme de que en el curso de los primeros siglos del milenio hubo grandes innovaciones tecnológicas –el estribo, la difusión de los molinos de viento, los nuevos cabestros para los caballos–. Tú sabes que refiriéndose a esta época se habla de la primera revolución industrial. Hubo invenciones extraordinarias, el timón posterior, sin el cual Colón no hubiera podido llegar hasta América... Si comenzamos a jugar a este juego de la memoria, sobre este siglo podrían descubrirse muchas cosas. Tú has elegido a Marco

Polo, el Occidente que se abre al Oriente. La elección de las brújulas es porque tú amas los objetos. Marco Polo había viajado sobre el lomo de los caballos o de las mulas. Tú habrías podido hacer caballos o mulas, pero ¿no eres un artista animalista!

Arman: No. Yo soy un artista objetivo, objetor.

XIV

Eco: Siglo XIV. Siglo enorme. Podría recordarte que hubo una *Divina Comedia*, para no hablar de todo el resto... Pero tú has pensado en lo que se plantea como división entre lo que se llama la Edad Media y el mundo moderno. Hubo un *shock* que es la peste. Y tú has consagrado ese siglo, que estuvo lleno de arte, de gloria, de maravilla, a la cosa más miserable que ha pasado.

Arman: Porque ella transformó al mundo y dio lugar a un florecimiento de obras que son las Danzas Macabras, ya sea en Suecia, en Alemania, en Francia. La Danza Macabra de la Silla de Dios, que me impresionó mucho cuando era niño. ¿Te acuerdas del film de Ingmar Bergman?

Eco: Sí, la danza macabra sobre la colina.

Arman: Tienes esa diagonal con los condenados de la danza macabra que descienden en el fondo, y es un cuadro del Quattrocento.

Eco: ¿Y cómo lo has hecho?

Arman: Con instrumentos de música quemados, como lo había hecho ya para una ópera. Voy a servirme de una parte del decorado que hice para una ópera que se llamaba *Desórdenes líricos*. No se pudo hacer en otros lugares porque costaba muy caro (era un teatro subvencionado, pero había dos tenores, cuatro barítonos, ocho sopranos, un coro, una pequeña orquesta de cámara, etc.), pero yo me divertí mucho con eso.

XV

Eco: Vayamos al siglo xv. Yo podría decirte que es el momento en que comienza la Era Moderna, cuando los cristianos liberan España de los sarracenos, donde comienza la gran diáspora judía. Es el momento en que Europa va a apoderarse de América. Pero tú has elegido otro episodio, que es para mí fundamental: el descubrimiento de la imprenta. Hacia la mitad del siglo, Gutenberg produce la primera Biblia.

Arman: Porque amo los objetos. Con frecuencia me hablas de cosas muy importantes que han sido revoluciones del espíritu que yo no puedo representar mucho de alguna otra manera. Mientras que esto es fundamental.

Eco: ¡Es un objeto extraordinario, la primera Biblia!

Arman: Ahí tomo cuarenta y dos Biblias y tomo un gran casillero en metal oxidado, de 2,10 m por 1,70 m. En cada casillero presento las Biblias en una acumulación, podríamos llamar, fundamental; la Biblia, que sigue siendo con todo el libro más publicado del mundo...

Eco: En tanto que coleccionista de libros antiguos, me siento emocionado por tu acumulación de Biblias, porque tú sabes que ya no hay Biblias de Gutenberg en circulación en el mercado. La última fue vendida hace diez o quince años. Fueron los japoneses, que la compraron por 8 millones de dólares, y parece que no hay más Biblias de Gutenberg en libre circulación. Son objetos que han devenido míticos, guardados en las grandes bibliotecas.

Arman: Pero lo que es notable entre los comienzos de la imprenta y una veintena de años más tarde es la profusión de libros impresos, una explosión.

Eco: Una cosa que hoy sería considerada como un *boom* económico. Lo que pasó después es increíble. Tú has amontonado cuarenta y dos Biblias, pero ¿sabías tú que la Biblia de Gutenberg tenía cuarenta y dos líneas?

Arman: ¡Y no!

Eco: ¡Esa Biblia se llama la Biblia de cuarenta y dos líneas! El día que tú estés en la

casa de una anciana dama y que tenga en su armario una Biblia, no tienes más que contar las líneas. Si hay cuarenta y dos, vienes de poner la mano sobre la última Biblia de Gutenberg.

Arman: Es tan extraño como la historia de Hypatia. Aquí, yo elegí ese número porque seis largos y siete anchos me convenía como medida.

XVI

Eco: Con lo que llegamos al siglo xvi. Aquí yo estoy un poco sorprendido por tu elección, ya que el siglo xvi es el gran Renacimiento, el manierismo, la Reforma protestante, la Contrarreforma, la revolución de Copérnico, los primeros trabajos de Galileo. ¡Pasan cosas deslumbrantes!

Arman: Sabes que estuve tentado de ilustrar la guerra de religiones, y había muchas soluciones.

Eco: En 1520 desaparece Rafael, y antes de él estuvieron Leonardo, Miguel Ángel, Francisco I y la batalla de Pavía... Es un siglo para volverse loco. Y tú simplemente has pensado que en esta época, después del descubrimiento de América, comienza poco a poco el comercio de esclavos. Quieres representar el siglo por las cadenas. Das una imagen del contrarrenacimiento. Lo que para los otros es el Siglo de Oro de la Modernidad, para ti es el comienzo del horror.

Arman: Sí, eso realmente comenzó en el siglo xvi. Desde el descubrimiento de América, se dieron cuenta de que no se podía más hacer trabajar a los indios que morían todos de enfermedades o se suicidaban. Hubo una idea genial alrededor de treinta años después de la llegada de Colón a La Española. Es en 1542 que el obispo Bartolomé de las Casas, conmovido por la suerte cruel reservada a los indios, escribe al rey de España para proponerle importar africanos a las colonias españolas, ya que se suponía que ellos podían soportar mejor el trabajo forzado en el clima del Caribe y de América Latina. Pronto, de doce a quince millones de negros serán así arrancados de África. Con todo, eso ha cambiado la cara del mundo. América no sería más lo que había sido. Pero yo no soy un fanático. Si me viene una posibilidad de una imagen que yo pueda explotar en relación con la idea del Renacimiento, la tomo bien.

Eco: No, yo no acepto esa flexibilidad. Aun si tus decisiones son inspiradas por tu amor hacia los objetos, entre el siglo xv y el xvi, Leonardo había inventado bastantes objetos extraordinarios. ¿Por qué entonces no has elegido a Da Vinci?

Arman: Son objetos demasiado característicos.

Eco: Si has decidido dejarte inspirar por las cadenas de esclavos, no es solamente a

causa de una razón formal. Se trata de una toma de posición. Yo puedo estar de acuerdo, pero hace falta que asumas tus responsabilidades. Ahí has hecho lo que en inglés se llama un *major statement*, una enunciación fundamental y provocadora, no puedes sustraerte diciendo “yo puse cadenas porque su forma me gusta”.

Arman: Sabes que ya he hecho muy lindas piezas con cadenas, entre las mejores que he hecho.

Eco: Me importa un rábano. Habrías podido poner cadenas por todas partes, aun en la época de Lincoln, pero elegiste ponerlas en el siglo xvi.

Arman: En la Martinica, en la cima de una montaña, en un lugar preciso como una suerte de calvario, hay una enorme pieza de muchas toneladas, hecha de cadenas enormes, rotas. Porque es en 1848 que la esclavitud fue efectivamente abolida y, visualmente, es una pieza de una belleza fabulosa.

Eco: Yo quiero solamente que digas: “yo no soy solamente un artista que se enamora de las formas, yo tomo también un compromiso filosófico en relación con esta época, y asumo toda la responsabilidad”.

Arman: Voy a decirte por qué. No soy un político militante, pero estoy comprometido. Durante cinco años en los Estados Unidos (pero no pude continuar

porque me demandaba mucho trabajo) yo era el presidente de los artistas estadounidenses en la UNESCO contra el *apartheid*. Es decir que hay en esa elección el aspecto de una toma de compromiso. No solamente mi esposa es negra americana, sino que yo tengo hijos negros, y estoy afectado. Ese fenómeno forma parte de mí, la esclavitud y sus resultantes son un compromiso asumido.

Eco: He aquí entonces. Mi rol es hacerte decir la verdad.

XVII

Eco: Llegamos al siglo xvii. Aquí se trata de otro siglo de grandes descubrimientos científicos y tecnológicos, el siglo que comienza con Galileo y culmina con Newton, hay de todo. Se abre con el suplicio de Giordano Bruno, están Descartes y Locke, Bernini y Borromini, Poussin, las exploraciones geográficas, la Guerra de los Treinta Años, Kepler, las bombas de succión, los relojes, los engranajes, la forma del universo está en tren de cambiar trescientos sesenta grados, y tú has decidido consagrarte al Antiguo Régimen.

Arman: Una cascada de sillones Luis xiv, encontré que era el siglo del reino sentado, que toda Europa se había, de alguna manera, aburguesado.

Eco: Es el único siglo sobre el cual yo no estoy de acuerdo.

Arman: Esto no cayó así nomás. Yo había pensado también en Newton, en la astronomía, en Tycho Brahe, pero no sabía cómo representarlos. Una acumulación de lentes astronómicas...

Eco: ¡Es el siglo del microscopio!

Arman: Sí, tenía ganas de hacer una acumulación de microscopios.

Eco: Si uno hace esta entrevista es también para producir disonancias.

Arman: La elección no ha sido ni fácil ni absoluta.

Eco: ¡No inspirada en lo absoluto sino en el absolutismo!

Arman: Ha sido una elección que me ha sido más fácil, ya que yo acababa de hacer cascadas como obra con objetos, sillones, que eran muy hermosos. Entonces, visualmente, es de una belleza fabulosa. Pero los microscopios en una caja, así, puestos en escena, no habría estado mal tampoco. Yo tengo una fuente muy antigua, porque mi hija Ana, que es una científica, investigadora en el CNRS, ha hecho poco a poco una colección de microscopios antiguos, y yo pensé en eso para el siglo XVII... Fui conquistado por la idea de la acumulación de microscopios. Voy a presentar esta colección de microscopios antiguos en columnas de plexiglass... Con respecto al

título, como esto concierne a la investigación de lo infinitamente pequeño, pero también a la del universo y lo infinitamente grande, podría ser: "+ o - ∞".

XVIII

Eco: Llegamos al siglo XVIII. Es el siglo de la Enciclopedia y de la Revolución Francesa.

Arman: ¡Que ha cambiado el mundo! Yo opté por la Revolución de 1789; ella posiblemente fracasó finalmente, pero es el ímpetu lo que no se detuvo. Y la elección es la del instrumento de muerte, que también tuvo mucho éxito como herramienta de ejecución. Desde el fin del siglo XVIII, se han exportado guillotinas.

Eco: A todos los países de Europa.

Arman: A todos los países de Europa.

Eco: Aun a lo del Papa en Roma.

Arman: Y, sí, había una guillotina en lo del Papa, y fue utilizada. Otra cosa, una anécdota que me gusta mucho: Donatien Alfred [sic] de Sade estaba encerrado en la Bastilla. No había mucha gente, creo, eran nueve o diez prisioneros en la Bastilla. Y cuando el pueblo tomó la Bastilla, encontraron a los prisioneros, que se convirtieron en héroes. Y los pasearon por todas partes, y había una sección de jacobinos que se llamaba la Sección de Piques. Era la sección dura. Y ellos decidieron, como él

era un hombre culto, nombrarlo juez. Sade fue nombrado juez de la Sección de Piques para juzgar a los contrarrevolucionarios. Pero Sade, que escribió las cosas más horribles en sus novelas, no llegaba a condenarlos a muerte. Entonces, ellos encontraron un subterfugio: le llevaron a su suegra, que lo había denunciado, que había insistido muchas veces para enviarlo a prisión. Pero en ese caso tampoco pudo condenar a su suegra. De golpe, lo encerraron como a un sospechoso, y si no hubiera habido Thermidor, yo creo, habría sido ejecutado en la guillotina porque había rechazado condenar a muerte. Él, el sádico. Y una cosa curiosa: yo tengo una guillotina, una verdadera.

Eco: ¿Tienes una guillotina?

Arman: Sí. He trabajado sobre una guillotina verdadera.

Eco: ¡Ah! ¿La has hecho tú?

Arman: No, yo no la hice, la he encargado a un fabricante de guillotinas.

Eco: ¡Ah! ¿No la has comprado...

Arman:...de segunda mano? No: me hice hacer una guillotina.

Eco: ¿Para los cigarros?

Arman: No, no... En Francia, al lado de París, hay una fábrica de guillotinas y ellos

las envían al mundo entero, para los filmes, para el teatro, para los museos de horror, para los coleccionistas. Es todavía un buen comercio, la guillotina.

Eco: Y tú has elegido la guillotina. Desde un cierto punto de vista, símbolo negativo del siglo, o símbolo positivo: la muerte del tirano.

Arman: Sí, pero no es la solución. Y esta guillotina, yo la demuelo, la torturo, le aplico una cólera espantosa. Ya que aún si la Revolución fue algo que estuvo bien, uno nota que las revoluciones terminan siempre por las ejecuciones. Hay un muy lindo film que se llamaba *Los profesionales*, con Burt Lancaster, donde ellos son pagados por un muy rico propietario de ferrocarriles para recuperar a su mujer que estaba prisionera de un bandido en México. Eran antiguos amigos que habían hecho la Revolución juntos en el México del siglo XIX. En un momento, ellos están heridos y se hablan, y hay uno que dice “la Revolución es como una mujer, es como una prostituta, uno la ha querido, la ha tenido, pero siempre se equivocó”. Era muy lindo ese film. Y es cierto que las revoluciones tienen siempre un cortejo bastante siniestro. La última revolución de este siglo, la Revolución bolchevique, la Revolución islámica, todas las revoluciones, cualesquiera que fueren, siempre

han terminado por las horcas, por las ejecuciones. La Revolución española terminó en sangre, los revolucionarios fueron vencidos pero hicieron algunos horrores. Yo siempre tuve esta imagen de cortejo, esta cosa que acompaña a las revoluciones que son las ejecuciones. Es también una toma de posición.

Eco: La liberación, la muerte.

XIX

Eco: Bueno, llegamos al siglo XIX, otro siglo donde, para un amateur de objetos como tú, había de todo: de la máquina de escribir a la lamparita. Todos los objetos que nosotros utilizamos todavía hoy, como la lapicera o el encendedor, el ascensor o el gas, la foto o el cine, nacieron en el siglo XIX.

Arman: Es el siglo del Concurso Lépine, donde todo se inventó, o casi.⁵

Eco: Creo que no has hecho mal eligiendo la locomotora. Ya que aún entre los poetas, la locomotora ha sido un motivo recurrente. A fin del siglo había un poeta italiano, Giosue Carducci, que escribió un “Himno a Satán”, que era un himno anticlerical para decir que la locomotora, que representaba a Satán, iba a vencer al oscurantismo del siglo pasado.

Arman: La prosa del Transiberiano.

Eco: A mí me encanta Cendrars, pero es del siglo XX. Por otra parte, la poesía del tren es infinita. En lo que concierne al siglo XIX, el tren es verdaderamente el símbolo de la revolución tecnológica que transforma el espacio, y todo el resto es secundario.

Arman: Es en los trenes que uno ha utilizado los dínamos, que se han utilizado los primeros telégrafos.

Eco: Estoy de acuerdo. Si hubiera debido elegir alguna cosa para el siglo XIX, yo hubiera elegido el tren. ¿Y cómo has trabajado sobre el tren?

Arman: El tren me sirvió de telón de fondo, es una foto agrandada de una muy vieja locomotora, y por encima hay un trabajo hecho con viejas máquinas de fotos del siglo pasado y viejas cámaras de cine. Y salen casi de ese *background*. Pero ahí yo hice un poco de trampa, ya que utilicé dos objetos, ya que para mí la fotografía ha cambiado profundamente el mundo de los artistas.

Eco: Y luego de la fotografía, el cine, la televisión, pero son las consecuencias.

Arman: La gente no se da cuenta de que antes de la fotografía en cada pueblo y aun en los más pequeños, había uno o dos pintores para representar las cosas. Toda per-

5. El Concurso Lépine premia a los inventores y a las patentes de invención. [N. del T.]

sona que sabía escribir sabía también dibujar adecuadamente. Y eso se ha perdido, no se hace más.

XX

Eco: Y llegamos al siglo xx. Habíamos hablado al comienzo. Habríamos podido hablar de la bomba atómica o de la conquista de la Luna, pero probablemente esta concepción de la producción serial que comienza con el coche de Ford es el símbolo mismo de nuestro tiempo.

Arman: Y sobre todo para el hombre, que tú conoces bien, este objeto se convirtió de una manera excesiva en un miembro suplementario, lo que se llama en inglés, para las herramientas, *extra external limbs*. Un hombre, si tú lo empujas en la calle, pasa; pero, ¡si le tocas su auto...!

Eco: El auto se convirtió en una extensión normal del cuerpo. Escucha, Arman, hay que terminar este coloquio y tú te liberas de toda responsabilidad, ya que no debes inventar el objeto fundamental para el siglo xxi. Antes de que el siglo termine, tú estarás muerto (y yo también, si eso te consuela), y en consecuencia, no tienes ninguna obligación. Pero como juego, en el punto en que nosotros estamos, para representar el siglo xxi, que comienza el 1º de enero del 2001, qué es lo que tú querrías elegir?

Arman: Creo que prolongaría, en una suerte de invención total como el auto, la

computadora, el teléfono, todo lo que uno lleva sobre sí.

Eco: No tendrías más objeto, ya que sería el reino de lo inmaterial, de la virtualidad. Yo te pido de inventar, sin responsabilidad, la imagen objetual de la inmaterialidad.

Arman: ¡Uf! Eso no es demasiado mi trabajo. Ya que estoy tan ligado al pasado, generalmente, en mí está la palabra *faber*, la palabra *habilis*, están los primeros hombres, las herramientas, yo siempre he estado fascinado por eso. El aspecto virtual, inmaterial, yo pienso que les toca a los jóvenes pensar en ello.

Eco: Yo te propongo para el siglo xxi la fractalidad.

Arman: ¿La fractalidad? Y hace falta que vaya a ver a Mandelbrot. Fractalidad, teoría del caos, es evidentemente tentador, pero no es a mí a quien le corresponde hacer eso.

Eco: Entonces el siglo xxi quedará (y quizás es su imagen) como un gran agujero negro.

Catálogo de los objetos expuestos por Arman. *Veinte estaciones del objeto*

i. *Gólgota*. Neón sobre panel, 140 x 200 cm.

ii. *Piano de Nerón*. Piano recortado, acrílico sobre panel, 240 x 180 x 110 cm.

iii. *Del lado de Buñuel*. Columnas, mitras y arena. Instalación.

iv. *Hypatia*. Libros cortados en caja de plexiglass, 100 x 180 x 50 cm.

v. *Saqueo*. Mapa "Tabula Peutingeriana", cortado como objeto sobre panel, 200 x 200 x 30 cm.

vi. *Etmat*. Acumulación de dibujos sobre panel, 200 x 200 x 15 cm.

vii. *Allah Akbar*. Brocha sobre paneles. Dos obras de 150 x 175 x 8 cm.

viii. *Evoduction*. Pupitres escolares. Instalación.

ix. *Decifer*. Impresiones de cifras, 200 x 200 x 6 cm.

x. *Thor de Drak*. Figuras de proa de *drakars* (navíos vikingos), 200 x 200 x 80 cm.

xi. *La parte maldita*. Armaduras, yelmos, cotas de malla, 200 x 200 x 46 cm.

xii. *Pour ma belle*. Laúdes rotos sobre panel de madera, 240 x 200 x 25 cm.

xiii. *¿Dónde vas?* Brújulas en cajas en plexiglass, 120 x 160 x 10,5 cm.

xiv. *Fin du Septième Sceau* (Fin de *El Séptimo Sello*). Instrumentos de música quemados y rotos sobre panel de madera, 385 x 199 x 37 cm.

xv. *Cuarenta y dos líneas* (Quarante-deux lignes). Biblias, caja en acero, 95 x 170 x 20 cm.

xvi. *El largo viaje*. Cadenas y brazaletes de esclavos, 150 x 165 x 50 cm.

xvii. *Du plus petit au grand infini* (Del más pequeño al más grande infinito). Microscopios, plexiglass, fotos, 120 x 150 x 24 cm.

xviii. *Roi Soleil, cou coupé* (Rey Sol, cuello cortado). Guillotina, madera y acero, 290 x 320 x 140 cm.

xix. *Tchou-Tchou, click-clack*. Aparatos de foto, plexiglass, foto. Instalación.

xx. *Touche pas mon teuf* (No me toques mi televisor). Automóvil, televisores y monitores de computadora, foto. Instalación.

Arman. El 17 de noviembre de 1928, en Niza, nace Armand Pierre Fernández, y desde la infancia se familiariza con los objetos en la boutique de antigüedades de su padre. En 1949, no deseando continuar, según el deseo de su padre, una carrera de rematador, parte para Madrid, donde enseña en la Bushido Kwai Yudo School. En 1960, Arman es uno de los miembros fundadores de un colectivo de artistas: los Nuevos Realistas, bajo la inspiración de Pierre Restany. Desde 1967, Arman se lanza a las colaboraciones con la industria (Arte e Industria). Mientras que asiste en los comienzos de los años setenta a un reconocimiento creciente de su obra en Francia y en el extranjero, él toma la nacionalidad estadounidense. Arman ha realizado más de quinientas exposiciones personales, 77 en museos, y está representado en todos los museos internacionales.

Umberto Eco. Nació en Alessandria, Italia, en 1932. Se licenció en Filosofía en 1954 en la Universidad de Turín. Dictó clases en las facultades de Arquitectura de las universidades de Florencia y Milán y actualmente es profesor de Semiótica en la Universidad de Bolonia y presidente de la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna. Ha recibido títulos honoríficos en varias universidades de todo el mundo. Entre los premios que ha recibido se destacan el Premio Strega 1981, el Prix Medicis 1982 y el Marshall McLuhan Award 1985. Fue distinguido como Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres por la República Francesa, Chevalier de la Legion d'Honneur y Cavaliere di Grand Croce de la República Italiana. Ha publicado una treintena de libros, entre ellos, *Obra abierta* (1962), *Apocalípticos e integrados* (1964), *La estructura ausente* (1968), *Tratado de semiótica general* (1975), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *El límite de la interpretación* (1990), *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993), *Kant y el ornitorrinco* (1997) y *Sobre la literatura* (2002). Entre sus obras literarias se cuentan *El nombre de la rosa* (1980), *El péndulo de Foucault* (1988), *La isla del día de antes* (1994) y *Baudolino* (2000).

Las transformaciones de los paradigmas del diseño industrial hacia el siglo XXI

RICARDO BLANCO

Para las disciplinas del arte no caben dudas de que el siglo XX fue el gran momento en cuanto a sus transformaciones, en especial por su manera de mostrarse. Las vanguardias históricas, como el futurismo, el cubismo, el expresionismo, la abstracción y el concretismo, hasta el informalismo, el pop o el op art, etc., se manifestaron predominantemente a través del cuadro o la escultura, o sea, a través de los elementos clásicos del arte visual. Sin embargo, las manifestaciones como el *happening*, las instalaciones o las performances nos fueron mostrando una manera diferente de expresarse, lo que ya fue una transformación importante, y lo mismo sucedió con el concepto y la obra de arte. Esta sucesión de cambios hacen presuponer que en este siglo XXI podría suceder una transformación más profunda, aunque no sabemos hacia dónde; lo cierto es que seguirán siendo categorizadas como manifestaciones artísticas en tanto continúen expresándose mediante alguna estilística que nos siga hablando a través del arte.

Si miramos otras manifestaciones cercanas al arte, veremos que allí también ocurrieron cambios significativos. En diseño industrial, los cambios en realidad no tienen el mismo carácter de lo sucedido en el arte, pues no sólo operaron en el campo estilístico, sino que en tanto vienen de los cambios en las costumbres sociales y/o tecnológicos (en especial los producidos a fines del siglo), nos preanuncian transformaciones profundas. Todo lo relacionado, por ejemplo, con la biotecnología o las propuestas

de la nueva informática inteligente dan la base para que el diseño se transforme. No obstante, no hay que confundir los adelantos tecnológicos con el diseño, ya que este sigue siendo la aplicación de aquellos.

El diseño de objetos es una disciplina que desde el comienzo de su aparición se manejó con una definición oficial. Una disciplina que estableció primero las pautas que debía respetar para luego seguirlas. No obstante, lo que hizo luego fue evitarlas, esquivarlas o cambiarlas, y esto lo aprendió del arte, pues de esta manera no se anquilosa, ya que el diseño será transformación constante, o dejará de serlo: esa es su condición, su escenario. Si al diseño lo emparentamos sólo con la función de uso, los cambios serían lentos, tal como son los cambios sociales; si lo vinculamos con lo tecnológico, puede perder en el cambio su componente estético, ya que esas condiciones son, hoy por hoy, muy profundas, y si al diseño sólo lo consideramos como un hecho estético formal, estaríamos en el campo del arte.

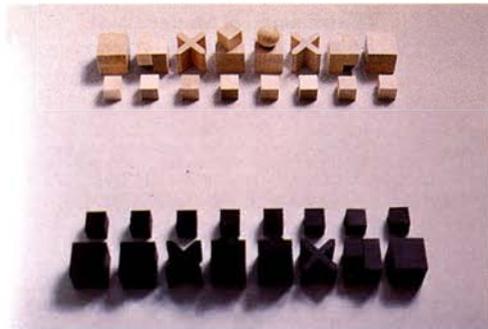
Siglo XX. El diseño según paradigmas

En los inicios del diseño industrial encontramos dos paradigmas básicos que responden a maneras fundamentales de entender la disciplina. Una fue la emergente de la escuela alemana Bauhaus, en donde se materializó una transformación del artesanado en diseño pasando por el arte, un arte aplicado que, aun cuando esto

fue desarrollado en un ámbito escolástico, influyó posteriormente en la industria real. La otra manera sería la vertiente estadounidense del diseño como emergente de las necesidades económicas de las empresas: los intereses financieros fueron orientando el desarrollo del diseño desde el objeto útil al concepto de producto, y rápidamente se transformó en una pieza del consumo.

La primera orientación estuvo regida por el axioma “La forma sigue a la función”, es decir que la forma, la configuración (en definitiva, el vehículo estético) era dependiente de la función utilitaria que el objeto debía cumplir. Aquí es interesante reiterar lo que Walter Gropius planteó: “Una cosa está determinada por su naturaleza”. El segundo paradigma lo definimos a partir del axioma “Lo feo no se vende”, es decir que la forma del objeto sólo podía ser bella, debía ser bella,

Ajedrez diseñado por J. Hartwig en la Bauhaus en 1924. Cambió las piezas simbólicas del juego por elementos que definen el movimiento.



1. *Less is more*: Mies van der Rohe. *Less is bore*: Robert Venturi.

pues de otra manera no se vendería, es decir, no depararía un beneficio económico. El primer paradigma toma a la forma como una cuestión ética, ideal, y la belleza es la consecuencia. En el segundo, la belleza es una necesidad que debe imponerse a través de la forma.

Aparentemente, entre estos paradigmas ya existió una transformación, puesto que de una característica objetiva y dogmática se pasa a otra norma más subjetiva: si algo *no es* bello, no se desea y si no se desea, no se consume; este paradigma es obviamente más calculado o especulativo, es decir que debe ser contemplado desde el inicio. De este modo es incorporado en la mecánica proyectual del diseño y deja de ser evaluado éticamente; esta especulación se transforma en un rasgo posible del diseño.

Estos dos paradigmas fueron tomando otras apariencias en su desarrollo. Del esquema de “La forma sigue a la función” se derivó a la “buena forma” (*güte form*). Obviamente, esta calificación de *bueno* implica a lo otro como *malo*. Este juicio de valores entre lo bueno y lo malo fue lo que llevó a confundir la esencia del diseño al llamarlo *buen diseño*, pues en definitiva el diseño era bueno o no era; por lo tanto, las otras expresiones del diseño (como el *styling* estadounidense) fueron estigmatizadas.

Otra transformación fue la que se basó en el principio de “menos es más” (*less is more*), que sufrió una nueva transformación, pero por oposición, ya que se generó a partir de un juego lingüístico: “menos es aburrido” (*less is bore*), ya que el diseño clásico propiciaba como verdadero un diseño de síntesis.¹

Pero esa condición de “buen diseño” en realidad devino en una cuestión estilística. Cuando el valor del diseño se presentó predominantemente a través de la belleza, aún a costa de su utilidad, se transformó en *bel design*; la calidad estética fue la que marcó el valor del objeto, priorizando el concepto formal por sobre los valores de uso y tecnológicos o productivos. Esta transformación desde la “buena forma” hasta la “bella forma” fue en realidad un mecanismo de integración del concepto “lo feo no se vende” como una unidad dentro del sistema *moral* del paradigma funcionalista y, en definitiva, del buen diseño. La valorización estética del diseño, a partir de la visión platónica que asimila la belleza con la bondad y lo bueno con lo moralmente correcto, se transformó luego en una corriente hedonística que rápidamente arribó a un barroquismo formal y semántico producto del posmodernismo en general, tal como se evidenció particularmente en la arquitectura.

Podemos definir un tercer paradigma de diseño en el siglo xx, basado en el

significado como generador del objeto de diseño. Así, lo conceptual invalidó o dejó atrás los paradigmas basados en lo funcional y en la estética: conceptos más livianos, no tan dogmáticos, comenzaron a dirigir los temas proyectuales. Hacia fines de la centuria pasada, el área del diseño industrial tuvo un cambio fundamental que fue el pasaje de los paradigmas más rigurosos de la funcionalidad del objeto a la introducción de lo *semántico* como dominante de la gestión proyectual. Podemos decir que el objeto funcional pasó a ser un significante, pero sin perder su identidad como objeto de diseño.

No obstante, dos o tres orientaciones proyectuales continuaron el camino de la objetividad como valor de dogma. Una, a través de la estética regida por la geometría y los sistemas compositivos. La geometría fue vista como una verdad objetiva para el espectador, no tenía por qué ser explicada; así, el principio del “menos es más” a través de la geometría derivó en el llamado minimalismo que tiene su origen en el arte.

Si se toma lo semántico como instancia proyectual, se pueden definir dos tendencias: la clásica sería aquella en la que el significado que sirve de sustento está explicitado, ya sea por lo obvio de los materiales, por su utilidad o por los rasgos de tipicidad del objeto; la otra, en cambio, sería la que permite una interpretación de

parte del observador. Hoy, como operación proyectual, se prevé lo que el usuario va a interpretar como valor en el objeto.

Una condicionante de la cultura moderna del siglo xx fue sin duda la producción masiva, y sin dudas el diseño tuvo que apelar a un sistema productivo como lo industrial para dar respuesta a esa necesidad y/o demanda de objetos. La industria también utilizó la posibilidad de dar trabajo masivo; luego el sistema transformó esa respuesta social en un criterio económico empresarial que fue variando y fue transformando los sistemas económico-productivos (como el fordismo o el toyotismo). Desde lo funcional, el diseño fue embarcándose en el eslogan del confort hasta llegar a lo superfluo allí fue donde se perdió el control de la gestión del diseño como resolutor de las “necesidades” humanas, y el objeto de diseño pasó de ser un objeto de utilidad a ser un componente icónico de la cultura del consumo.

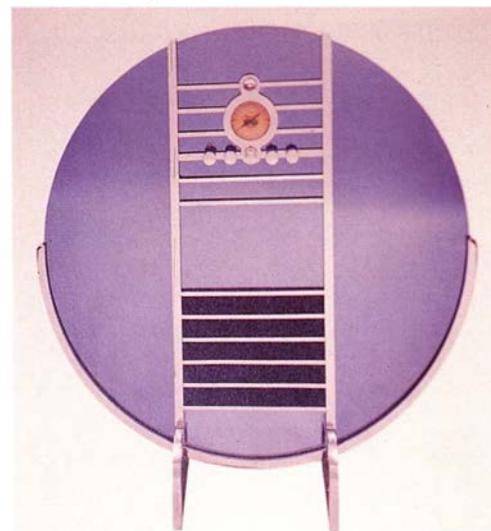
El cambio objetivo de la innovación técnica como orientadora del proyecto y su morfología y su semántica tuvieron que ver con los avances tecnológicos. La miniaturización, lo digital, los costos reducidos influyeron en la gestación de los objetos; la innovación por sí misma llevó al mundo material hacia la polución objetual y no sólo el entorno se llenó de objetos innecesarios, sino de formas arbitrarias y, con ella, de significadores conjeturales.

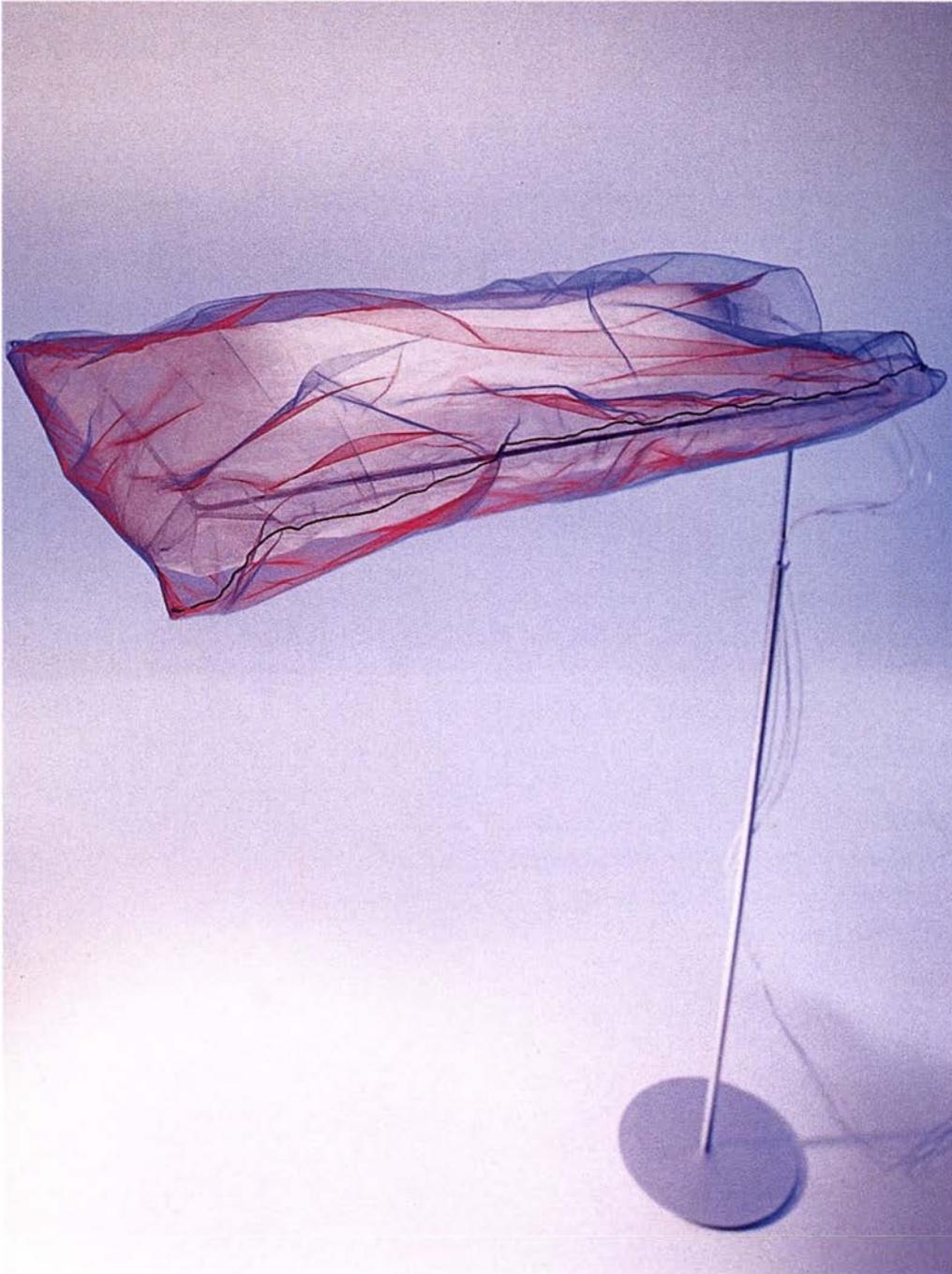
Considerar linealmente toda evolución como transformación sería considerar que el diseño industrial sigue operando con los criterios de su origen, coincidentes con el movimiento moderno, como fue su sentido del progreso, y esto sería considerar las manifestaciones posmodernas de lo banal, lo caótico, lo retro, etc., como si no hubieran existido o hubieran sido un error, pues significaban un mirar atrás.

El diseño industrial participó de manera similar en las manifestaciones artísticas al aceptar sus cambios, pero lo hizo de una manera acelerada, y eso fue lo que le dio su impronta.

Tomás Maldonado, en su conferencia en Proa en junio del 2003, dijo que tanto en

La radio Bluebird de Walter Dorwin Teague, de 1937. Era un objeto decorativo más que un objeto técnico. Se vendía por su belleza.





Lámpara de Artemide, 2000. Se percibe como inmaterial o como la materialización de la luz.

Weimar en 1919 como en Ulm en 1950, los alemanes estaban “distráidos” y por eso resultaron las experiencias de la Bauhaus y la Hfg; más allá de la ironía propia de una charla, esa reflexión nos orienta a pensar hasta dónde estas propuestas para el diseño representaban una realidad. Tal vez fueron dos utopías y, como dijo Maldonado, lo bueno que tienen las utopías es que no se resuelven. Entonces, esos proyectos, el *baubausiano* y el *ulmiano*, tal vez están inconclusos, tal vez abiertos, y esto es lo que permitió su renovación y sus transformaciones.

El fin de las ideologías dejó de lado la hipótesis del diseño como redentor de la sociedad. Al democratizar los objetos de uso, el diseño industrial se ubicó como instrumento multiplicador del bienestar, pero desató el deseo de tener, frente a la necesidad de usar, y los objetos no se buscaron por sus usos, sino por su representatividad.

Los nuevos paradigmas del siglo XXI

La levedad

Gui Bonsiepe, en su libro *Del objeto a la interface* (1999: 184), recuerda a Italo Calvino en su serie de conferencias *Six memos for the next milenium*, en las cuales habla de los valores que quisiera que la literatura mantenga o conquiste en el siglo XXI. Bonsiepe quisiera para el diseño algo similar. Aunque no con plena coincidencia, postulamos un paradigma similar posible: *la levedad*, vista como un valor del

que si bien ya hay ejemplos, puede tomar otras características.

¿Cómo se manifestaría la levedad en diseño? Por un lado ya hay una levedad material, real, concreta, que en diseño hoy se puede verificar: los objetos son y serán más livianos, usarán menos material, serán más reducidos. Esto tiene un origen y una razón de ser. La ecología pregonadora el uso de ciertos materiales y cuestiona otros, sobre todo los plásticos, en tanto algunos de ellos no son degradables y otros resultan irre recuperables. Así, los productos deberán ser realizados, en lo posible, con materiales reciclables, tal vez monomateriales, para que su recuperación sea menos complicada. El origen técnico de esta posibilidad podemos encontrarlo en la miniaturización y en la informática, que permitieron tener energía e información en un pequeño elemento, como los transistores o el chip. Pero Bonsiepe habla de la levedad también en las nociones de humor, ingenio y elegancia y disipa la posibilidad de interpretar a la levedad como superficialidad. La eliminación del objeto como culminación de la levedad sería una utopía, ya inferida en las propuestas de la Bauhaus. Si recordamos la serie de fotogramas de Breuer de sus sillas en donde hay una secuencia de fechas, llega a 1925 con la silla *Wasily* y luego la fecha aparece como una interrogación y el objeto que se propone es un soporte corporal en base a chorros de aire. Pero lo notable es que no está

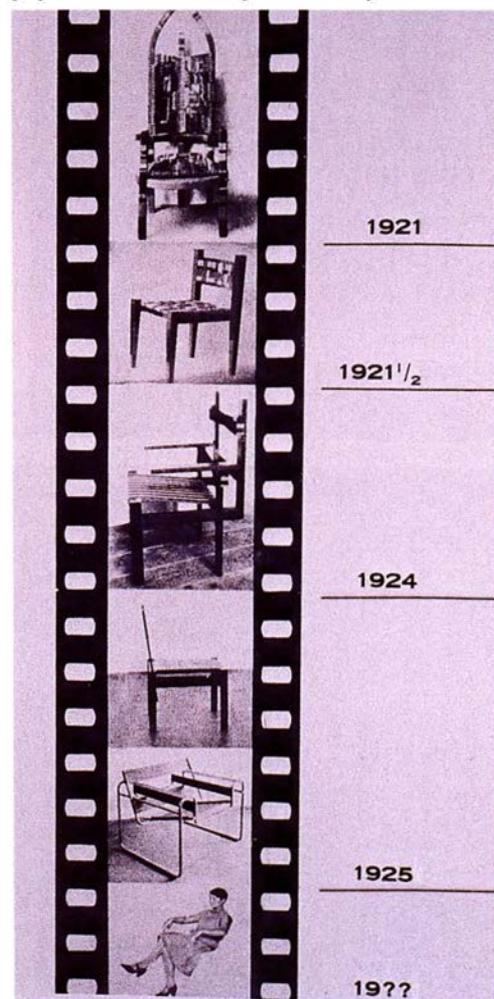
sugerida la solución técnica, sino que está el concepto de sostener el cuerpo sin un objeto que lo haga. Lo importante es esa visión más conceptual del diseño.

La eliminación del objeto es un horizonte no explícito. Podrá verse como la culminación del sueño moderno. Si ocurriera que muchos objetos desaparecieran y sólo quedarán las funciones, los objetos que queden volverán a su lugar funcional y las percepciones ocuparán el lugar que ellos ocupan hoy. Los objetos podrán ser visibles, más eficientes, meros portadores de significado y más funcionales; lo que ya no importará como preocupación será la forma y, entonces, aquellas definiciones que hablaban del diseño industrial como “la actividad de determinar las propiedades formales de los objetos” deberán cambiar. Tal vez, estas transformaciones, que ya están en el universo del diseño, cambien su denominación y el diseño dejará su lugar a otra actividad o manera de darle aparición a los instrumentos de uso.

Esa corriente de eliminación se percibe en diferentes instancias. Así, hoy encontramos objetos que dejan de existir una vez usados; el “úselo y tírelo” fue el comienzo, pero puede ser la variación de la cultura del despilfarro a la de la coherencia: hay exprimidores de cítricos realizados en hielo que cumplen la función por su forma y enfrían el líquido por su material y una vez usado obviamente no se tira, pues ya no existe.

Otra instancia en la cual la búsqueda de desaparición del objeto está insinuada es la que apela al recurso de la transparencia; ya desde el televisor *Doney* de Zanuzo, a la actual Mac, la transparencia participa de la hipótesis de hacer menos trascendente el objeto (pero a su vez pone en evidencia la complejidad del objeto). Mientras que

Fotogramas de Marcel Breuer en la Bauhaus, donde se profetiza acerca de la desaparición del objeto.



en el televisor de Brionvega, que utilizaba una estructura de componentes mecánicos y eléctricos, la carcasa transparente le restaba peso visual. Con la llegada de la electrónica, las transparencias se convirtieron en un motivo formal, con sus brillos y distorsiones visuales que le agregan una dimensión estética al objeto de uso.

El tercer paso en donde se percibe la levedad y la eliminación de objeto es en el tema de la virtualidad. Hay objetos que en realidad se usan en forma parcial, pero resuelven la totalidad de la función al complementarse virtualmente, como juegos de ping-pong con una sola paleta y un

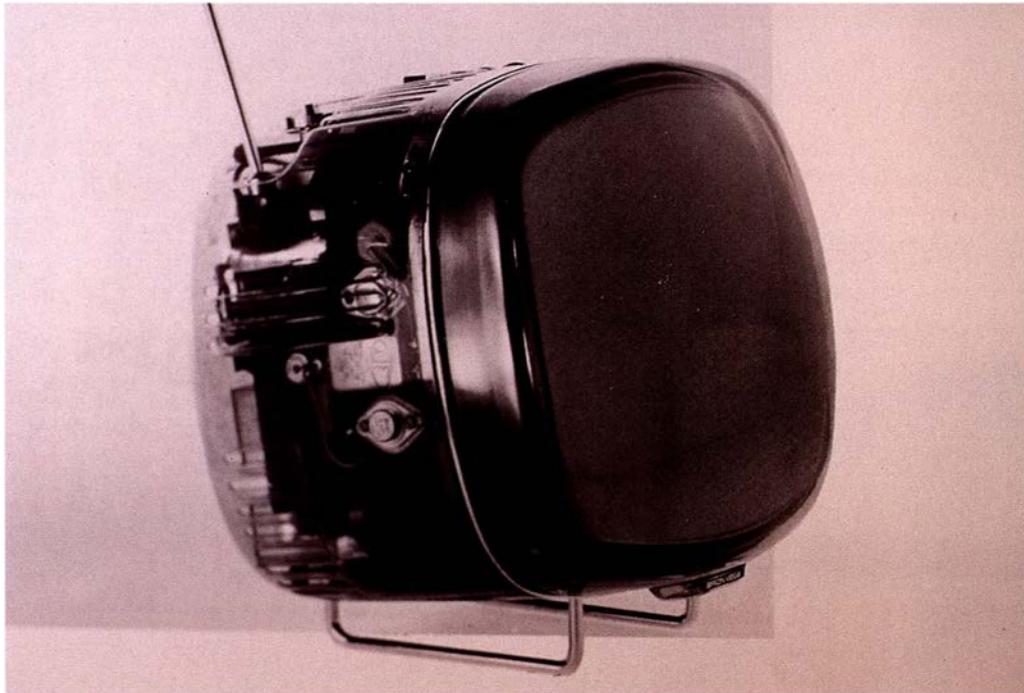
anteojo de realidad virtual. La pregunta es: ¿Hasta dónde se necesita un objeto completo para resolver un problema o cumplir una función? Tal vez sea el observador quien termina el objeto a través de su uso. *La opera aperta* de Umberto Eco encuentra su versión en el diseño.

Lo amigable

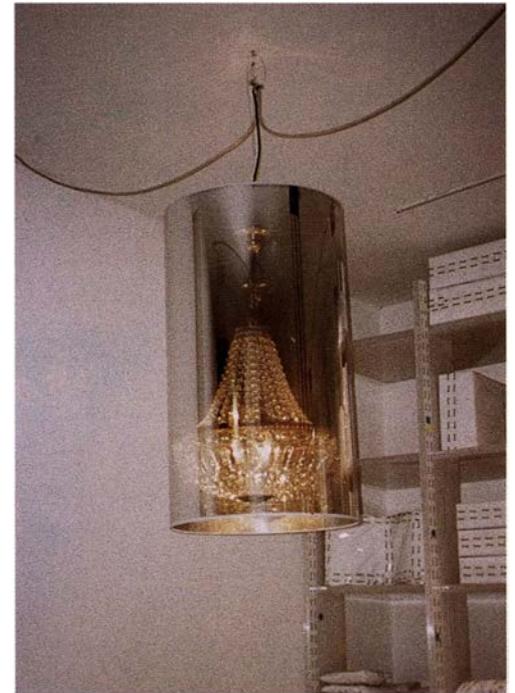
Bonsiepe considera, dentro de la levedad, la ironía. Creemos que la ironía merece ser considerada desde un encuadre mayor, puesto que, entre otras consideraciones, ha sido una de las estrategias que más utilizó el diseño para cambiar los paradigmas del siglo xx. Por ejemplo, ciertas operaciones

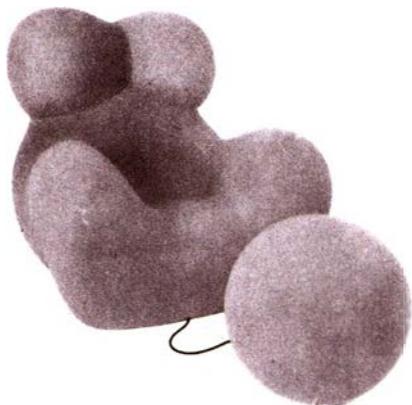
de ironía conceptual dieron origen al asiento *La Mamma* o *Lady Up*, de Gaetano Pesce, donde utiliza el gigantismo del pop, pero mediante el cual ironiza sobre el concepto del confort (el regazo materno), dos situaciones de adecuación compatible con el objeto asiento. Otra pieza irónica es el “sillón” de Droog Design en el programa de “Hágalo Ud. mismo”, que propone modelar un cubo de acero como un sillón a fuerza de mazazos. La ironía hace más amigable la relación entre el usuario y el objeto, y esto transforma al usuario en un fruidor, alguien que tiene al objeto de diseño como motivo de su deseo, no de su función.

El Doney comenzó a utilizar la transparencia para aliviar la forma.



Colgante de Droog Design. Ironiza en la actualización de un estilo (kitsch) a través de la transparencia.





Una buena forma de comodidad es aceptable por todos, en especial si refiere al regazo materno.

Paradójicamente, el término “interrogación” (en griego *eironeia*) deriva en “ironía”, es decir, preguntar fingiendo ignorancia. “En las artes [la ironía] es un discurso burlón con el que se pretende decir lo contrario de lo que realmente se dice. Con la apariencia del elogio está presente la crítica. También puede definirse por el contraste existente entre el sentido obvio y el sentido verdadero” (López Anaya, 2003). Desde estas reflexiones vemos a la ironía como una de las herramientas proyectuales más recurrentes del nuevo diseño y que sintetiza una coincidencia en el recorrido que hoy están practicando tanto el diseño como el arte.

Lo corporal y lo conductual

Ya percibimos que existe una cantidad de objetos que se han ido integrando al cuerpo, se han alejado de la arquitectura o de

los grandes objetos para posarse en nosotros. Podemos llevar la comunicación encima de nosotros, los celulares nos dejan las manos libres, la informática nos permite llevar una gran cantidad de información a cuestas. Los medicamentos pueden incorporarse sin la ingestión horaria; la agenda diaria se recuerda con pequeñas cámaras; las necesidades ya están resueltas al estar integradas al hombre, no están en la función de los objetos.

El proceso de reducción y de adición al cuerpo de los elementos necesarios para el uso (el teléfono celular, el audífono, etc.) anticipa la biotecnología que podrá introducir en el cuerpo elementos que realicen las funciones de uso que necesitará el hombre. El cuerpo se convertirá en un soporte de los objetos de uso o, tal vez, ya no habrá objetos, sino usos específicos. La medicina no será sólo preventiva, parte de ella será complementaria al diseño.

La movilidad corporal se instalará en elementos más pequeños o en el propio cuerpo, pero los objetos del diseño potenciarán el deseo a través de los sentidos. El gusto, el olfato, lo táctil, lo auditivo se potenciarán como elementos perceptuales a igual nivel que lo visual de hoy día; lo hedonístico tendrá otros canales.

Lo corporal como orientación del diseño de objetos vuelve a ser una mecánica orientada, igual que la virtualidad, a hacer

desaparecer el objeto, el camino que los artistas concretos tomaron cuando quisieron eliminar el cuadro (entendiéndolo como el soporte de la experiencia estética); los diseñadores estuvieron tratando de seguirlo al querer deshacerse del objeto, entendido este como el soporte de la función utilitaria.

Todavía el diseño perceptivo (o “diseño primario”, como lo llama Clino Castelli) se basa en la característica de mimesis: los sonidos parecen cantos de pájaros, el olor se orienta a que sea representativo de un bosque o una flor, etc. Sin embargo, ya hay situaciones en donde el sonido de un motor tiene que ver con ser un potenciador de los estados de ánimo o los olores

Droog Design ironiza sobre el “Hágalo Ud. mismo” al hacer “confortable” un sillón desde un cubo de acero.



caracterizan no un lugar, sino una característica del uso.

Una condición de lo corporal está enfatizada en lo gestual como orientador de la forma de los objetos y esta condición de gestualidad se puede interpretar también como conducta. La conducta de los usuarios de objetos será otro de los conceptos que van a transformar el mundo del diseño conceptual. Ya el concepto de lo amigable ha orientado a los diseñadores a cambiar los objetos desde la perspectiva del uso. También podemos hablar de varios tipos de conductas que condicionan al objeto; una es la conducta física, que se evidencia

en el gesto o las actividades físicas, que pueden orientar al proyecto; otra es la conducta moral: aquí está lo socialmente aceptable, lo políticamente correcto, pero también la trasgresión o lo adrenalínico (como lo excitable). La conducta social, el desorden, el caos son conceptos capaces de generar objetos de uso. Las conductas sociales serán las más afectadas por objetos *inclusivos* que responderán a todos los usuarios en lugar de seguir fraccionando el mercado; éste será uno solo: todos; y el mercado volverá a ser lo que debía ser para el diseño, la comunidad como un conjunto social. Una visión de esta condición está siendo encarnada por el llamado

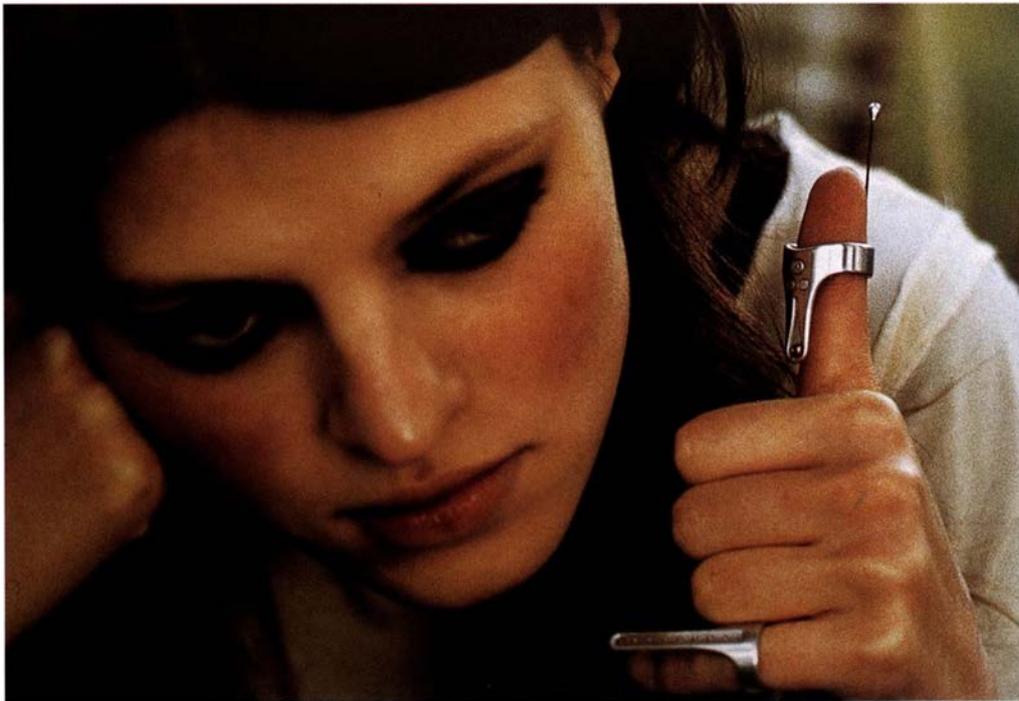
diseño universal, referido a objetos que no acusan las diferencias entre usuarios.

Esta transformación de los objetos desde lo subjetivo en su génesis tiene su razón de ser cuando el objeto de uso entra en el área de los deseos de los usuarios, no ya como consumidores, sino, como ya dijimos, en tanto fruidores de esos objetos. El utensilio se fue convirtiendo en un producto y se transformará en un metaproducto al ser un objeto del deseo, y esto es posible a través de ser un diseño.

El paradigma del diseño ortodoxo suponía que el usuario se adecuaba al objeto; hoy el objeto debe ser autoexplicativo, debe ayudar al usuario a que lo entienda, el objeto debe relacionarse con el hombre en una forma sinérgica, de ahí lo amigable.

El marketing actual encontró una fórmula que consiste en fraccionar el mercado de manera exhaustiva; así hay objetos para hombres y no para mujeres, para hombres jóvenes y no para viejos, para jóvenes que hacen deportes y no para los que no los hacen, sugiriendo que “los otros” son diferentes. En este fraccionamiento, los objetos llegan a ser discriminatorios: lavabos que los niños no pueden usar, sillones de los que no se puede levantar una persona mayor, duchas que los obesos no pueden usar. Entonces, realizar objetos para todos que no acusan las diferencias

El gesto define el producto. Teléfono digital de Ideo.



entre las personas es una cuestión ética, no ya de mercado. En este sentido, el diseño industrial tiene una deuda con la sociedad. Los objetos deberán ser amigables e inclusivos. Ya hay electrodomésticos que no usan la “violencia” de una cuchilla para desmenuzar los alimentos; también hoy la computadora explica cómo se usan sus programas.

Los objetos de uso que resuelven necesidades puntuales, emergentes del marketing, son selectivos. Si los objetos sirven para el sector AB, no atienden bien el C, y así sucesivamente. En relación con esto es reconocible que el llamado diseño universal trata de ser más “democrático” y vuelve al modelo de base del diseño industrial que es el “diseño para todos”.

La transformación en diseño como epistemología del objeto

El criterio de transformación puede tener la característica de ser pendular (aunque no se vuelva exactamente al mismo punto) o puede lograrse a través de la modalidad de ruptura. Ambas siguen siendo las dos maneras de transformación que conocemos y así seguirá siendo. Dentro de los cambios pendulares están los estilísticos, pasar del buen diseño al posmodernismo y volver al minimalismo para retornar al retrofuturismo; en la segunda modalidad estaría el pasaje del diseño como utopía social al diseño como emergente del significado, para volver al diseño inclusi-

vo y retornar al diseño resultado de los deseos del usuario.

El objeto de uso fue variando y modificándose no sólo en los aspectos físicos, sino también en su aspecto técnico y semántico, y esa transformación tomó varias modalidades: una fue la evolutiva; otra, la modificatoria, y una tercera fue la innovativa.

La *evolutiva* es la que se basa en un proceso de cambio continuo. Si tomamos como ejemplo la máquina de escribir, se puede hablar de *nacimiento*, o sea, la génesis de traspasar de una acción manual a una mecánica; de *desarrollo*, por los cambios que hubo, sean técnicos o formales, hasta llegar a la máquina eléctrica y la electrónica; y *muerte*, ya que en el caso de la máquina de escribir, su especie se extinguió.

La modalidad *modificatoria* sería lo que sucedió con la máquina de escribir en relación con la computadora: mantiene algunos rasgos formales que hacen reconocible su “función”, pero otras prestaciones se modificaron, pues corrige el texto, compone, etc.

La transformación *innovativa* se produce cuando aparece un nuevo objeto: la computadora, por ejemplo, puede dibujar, calcular, medir. En esta instancia, el diseño se cruza con el invento o el descubrimiento en su dimensión generativa, pero el

diseño, para seguir siendo tal, deberá contemplar la experiencia estética desde el uso; ello será lo que lo hará diferente de otros instrumentos o modalidades e igual a sí mismo.

En diseño, las transformaciones se producen esencialmente cuando la materialidad posible cambia. Los avances técnicos, el pasaje de lo mecánico a lo electrónico, y a lo informático permitió transformaciones profundas cuando el diseño se hizo cargo de esos cambios. El siglo xx orientó su transformación en el diseño de productos al considerar al hombre usuario como un consumidor y luego como un hedonista o un fruidor. Se prevé que en el siglo XXI se retornará a la relación hombre-objeto desde una visión más plena. Esa plenitud está representada en lo físico, por ampliar la relación con los objetos a todas las percepciones, por su conducta y por su comportamiento social, al hacer los objetos más amigables e inclusivos y por su respeto al medio

Lámpara de Ingo Maurer. Hay luz pero no lámpara. Sólo aparece como una holografía.



ambiente a través del ecodiseño. A estas dimensiones, el objeto les dará respuesta.

Podemos hablar de diseño industrial fuera de la industria, diseño de autoproducción, de reciclaje y de lo virtual y lo conceptual con nuevas maneras de ver el diseño. A esa corriente la llamamos el diseño otro y es “otro” porque no es el mismo que conocimos, el que sólo se preocupaba porque los objetos funcionaran, se hicieran bien, fueran baratos y bellos.

Los materiales, desde los naturales a los artificiales, a los sintéticos, a los compuestos, son los que inicialmente permitieron que las formas cambiaran; pero ahora serán las modificaciones culturales las que permitan transformaciones profundas. De la utopía social se pasó al mercado globalizado, de la moral casi religiosa al librepensamiento, los cambios de las estructuras políticas permitieron que se desarrollaran alternativas sociales y generaran nuevos criterios en el diseño. Tal vez las conductas personales, la recuperación de la individualidad, las nuevas estructuras interpersonales, privadas o políticas sean los elementos modificadores de los objetos, o tal vez lo sea un hecho detonante como el Big Bang o el 11/9 lo que genere las transformaciones.

No obstante, la gran transformación del diseño en el siglo XXI, será el dejar la

preocupación formal de lado, ya los objetos no se basarán en la belleza formal predominantemente, ni tampoco en su respuesta social, a la que va a responder seguramente con solvencia; creemos que será el *concepto* el motivo de su génesis y por conceptos involucramos a las maneras como se va a presentar el diseño: por un lado, el vehículo podrá ser la ironía que le quitaría solemnidad al objeto; por otro lado, sería la levedad como materialidad. En la levedad vimos cómo se involucra la virtualidad y la desaparición del objeto.

Cuando hablamos de lo conceptual nos referimos a aquellas manifestaciones que apelan a lo representativo desde una idea mayor. Las operaciones de diseño conceptual explotaron en la exposición “Italy. New domestic landscape” curada por Emilio Ambasz en el MOMA en 1972. Allí había espacios vacíos con textos declamatorios pero sin objetos.² Fueron tomando cuerpo las operaciones de Andrea Branzi y el Estudio Archizoom de los años sesenta entre lo artificial y lo natural, así como las operaciones de Gaetano Pesce, en donde se apela a alta tecnología pero sin la condición de reproductibilidad infinita e idéntica, las de Mendini para Alessi o las presentaciones de Droog Design y su irónico “Hágalo Ud. mismo”. Este largo proceso marca los pasos que orientaron al diseño desde lo conceptual.

Desde el punto de vista formal, en el diseño clásico lo inicial fue la mimesis, con elementos ya conocidos o naturales; luego, cuando los objetos tienen elementos en común van construyendo la tipicidad (Braun lo representa significativamente); después fue la transformación de un objeto en otro como respuesta semántica (el caso de sillas con formas antropomórficas). Un nuevo paso fue la oposición, el no a la belleza “clásica” y esto se hizo por la forma; la crítica se da a través del *kitsch*, de lo banal, de lo *no* útil. Un último paso es cuando sólo queda la función a través del concepto, pero no de manera evidente. Como ejemplo podemos recordar la operación que hizo Droog Design en el hotel en donde cada escalón de la escalera informaba gráficamente cuántas calorías se perdían al subir. No se diseñó una escalera nueva, se incorporó la evidencia de una función complementaria e inevitable. Esa desaparición del objeto hoy la encara Ingo Maurer en sus lámparas holográficas.

En la actualidad, la tecnología está tan evolucionada que puede estar al servicio del diseño; los materiales pueden programarse para obtener lo mejor de su función. Por ello, el diseño en el siglo XXI va a comenzar por proponer que la razón de ser de un objeto de uso sea responder no sólo a sus necesidades primarias, sino a los deseos del usuario. Y en estos deseos se van perci-

2. Proyecto Archizoom: véase el catálogo *Italy. New domestic landscape*, Nueva York, MOMA, 1972, p. 232.

biendo las líneas de orientación del diseño para lograr que las conductas personales se desarrollen, los compromisos sociales se cumplan y el mundo sea mejor.

En lo estético, lo difuso se hará presente frente a las diferentes posturas estilísticas como la deconstrucción, que se comienza a evidenciar como un desmontaje y remontaje lingüístico de lo ya conocido; se aceptarán las formas caóticas, no estructuradas, el *kitsch* y frente a la buena forma se

aceptarán “las malas formas”, no por fealdad sino por oposición a la dogmática *güite form*, que en realidad será la “otra” forma. La belleza no dependerá de la bondad formal sino del concepto que expresa.

Si tomamos las hipótesis del pensamiento débil de Vattimo y Rovati (1995), podemos imaginar un próximo diseño al hacer la analogía con un diseño débil, un diseño que deja abierta la articulación entre el hombre y el objeto, y a comienzos del

siglo XXI sentimos que su transformación está en marcha.

Bibliografía

- Bonsiepe, Gui (1999): *Del objeto a la interfaz. Algunas virtudes del diseño*, Buenos Aires, Infinito.
- López Anaya, Jorge (2003): “Antídoto contra lo serio”, *La Nación*, Suplemento Cultura, 12 de enero.
- Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovati (1995): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.

Ricardo Blanco. Arquitecto. Profesor y director de las carreras de Diseño Industrial y Diseño de Mobiliario en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en las universidades de La Plata, Mendoza, Mar del Plata, Córdoba, Litoral, Noreste y San Juan. Fue jurado internacional en el área de diseño industrial en diversas oportunidades y en varios países. Obtuvo premios en diseño, CAFC'82, Premio Konex 1993 y Premio Konex de Platino 2002. Fue curador del Centro Cultural Recoleta y es curador de la colección permanente de diseño del Museo de Arte Moderno. Sus trabajos han sido publicados en medios nacionales e internacionales. Diseñó el mobiliario de la Biblioteca Nacional. En 2003 publicó *Sillopatía*.

Siglo XXI: las transformaciones del arte

CARLOS ESPARTACO

Estilo 2000

A posteriori de las puestas en acto del discurso de la modernidad, la teoría y la crítica de arte en general no lograron vehicular correctamente la correspondencia entre especulación teórica y obra de arte. Para poder entender la sensación de pasaje del siglo xx al xxi, es necesario ponerse mínimamente de acuerdo con los actos artísticos reconocibles que posibilitaron la transformación. Uno fundamental es el de la “temporalidad”. Después de Andy Warhol, el mundo del arte se ha extendido, transformándose en algo expansivo y permeable. Y esa época del arte, a pesar de que pueda considerarse marginal, no se ha replegado sobre sí, sino que se ha metamorfoseado en alguna cosa hostil. El artista cumple con la exigencia de que se interesa por las mismas cosas que sus contemporáneos. Aún más, trabaja *como totalidad lo que es inherente a cada uno*, con las máquinas o al menos sin pretender distinguir, por “un toque inimitable”, sus realizaciones del lote ordinario de las producciones humanas. No debemos descuidar este dato para comprender de qué manera la mirada del público ha evolucionado. Sin embargo, cada uno puede darse cuenta de que es posible llegar a ser artista sin tener necesidad de frecuentar una Escuela de Bellas Artes, sin poseer un don particular *–conditio sine qua non–* de la emblemática etno y antropológica.

Cronometrando

A posteriori de la *factory* de Andy Warhol, el círculo se ha extendido. Por otra parte, porque no seríamos cada vez más numero-

sos en tomar partido de la historia del arte, en la medida en que ya somos parte, de la historia *tout court*.

En un ensayo consagrado a lo que se designa como “posmodernidad”, Marc Augé, inventor de una etnología de nuestra vida cotidiana, constata una especie de democratización de la relación con la historia. “Tenemos la historia sobre los talones [...] la historia: es decir una serie de acontecimientos reconocidos como acontecimientos y/o eventos por casi todos (Los Beatles, La Guerra de Vietnam, [...] La Guerra del Golfo (¿que nunca tuvo lugar?) La descomposición de la URSS (la Glasnot, [...])), de acontecimientos de los que podemos pensar que serán tomados en cuenta por los ojos de los historiadores de mañana y pasado mañana..., pueden atribuirse ciertas circunstancias o algunas imágenes particulares, como si fuera cada día menos verdadero que los hombres, que fundan la historia, no saben que la fundan.” El arte conoce también esta lógica. Los museos, cada vez más numerosos, son también de más en más activos (veloces) (¿concurencia obliga?) en registrar las obras a medida de *–conforme a–* su emergencia, y las grandes exposiciones temáticas, las retrospectivas que visitamos, son la ocasión de lanzar sin esperar una mirada sintética sobre los acontecimientos recientes, incluso en curso.

De hecho, la función de legitimación de los museos opera en los dos sentidos. De una parte, la desconcertante diversidad de la emo-

ción exige, para que se la pueda observar y encontrarle un sentido, que se busquen las fuentes aclaratorias en el pasado, lejano o próximo. Por otra parte, toda creación contemporánea aclarada de esta manera, justificada, por su relación con el pasado, se encuentra inscrita automáticamente en el prolongamiento de ese pasado: en sí mismo una red histórica en potencia. En verdad, la creación contemporánea parece cada vez más caótica, ininteligible, desprovista de sentido, y más probamos la necesidad de acelerar la historización.

Novedoso o sorprendente

En la segunda mitad de los años sesenta y los primeros años setenta, las indagaciones artísticas proliferaban, no se parecían en nada a las cosas reconocibles y carecían de unidad entre sí. Es en esos años que On Kawara (en el año 1968 participó de una muestra que organicé en la galería El Taller, y que con el nombre de “Árbol de los juegos” proponía a los artistas participantes la creación de un juego, con el amparo del modelo informático-matemático que supone algoritmo) se dedicó a enviar telegramas para informar a sus destinatarios que estaba *still alive*, mientras Joseph Beuys emprendía, con el rostro impregnado de miel y oro, la tentativa de explicar los cuadros al cadáver de una liebre que sostenía en sus brazos. ¿Qué relación con los laberintos de Richard Long en las salas del MOMA receptoras de esa extraña configuración circular? Ahora bien,

antes del fin del decenio, estos artistas fueron invitados a participar en exposiciones en los museos (se produjo un cambio en la “estética de la recepción”). Esas fueron, entre otras, durante el año 1969, “Cuando las actitudes devienen forma” en Berna, “Op Losse Schrorven” (palabra por palabra “Las clavijas cuadradas en los agujeros redondos”) en el Stedelijk Museum de Amsterdam, “Konception/Conception” en el museo de Leverkusen. Para Wios Beeren, el organizador de “Op Losse Schrorven”, y para sus colegas se trataba de descubrir simultáneamente todas esas formas del arte nuevas y el primer choque pasado de comprender lo que las religaba.

El efecto de novedad de las obras hizo caer momentáneamente la opacidad del código simbólico: no se ve un cuadro representando una cosa, se ve la cosa misma. El fenómeno es tan viejo como el arte moderno, o mejor aún, tan viejo como el arte. Esos son, desde el principio, los refractarios que se dejan atraer como los pájaros de Plinio por las uvas pintadas: no ven una Venus en la *Olimpia* del Manet, sino una vulgar mujer ejerciendo el oficio de modelo. Se puede concluir que ese tipo de lectura, sin distancia, se ancla paradójicamente en una proyección fantasmática. Para ejemplificar un poco más esta situación, vale la pena recordar un artículo sobre *El lecho (Le Lit)*, de Rauschenberg, donde el autor cree percibir manchas de sangre y esperma ahí donde no hay otra cosa que

pintura embadurnada sobre la tela. Numerosos artículos que aparecieron en el momento de “Op Losse Schrorven” resumen en la palabra “café” la descripción de Jannis Kounellis que, en efecto, había dispuesto bolsas de yute llenas de café, también de otros materiales. En lo referente a los defensores de las formas de arte novedosas, toda su misión consiste en ponderar lo contrario del placer de sentirse a un mismo nivel con el artista, de compartir sin mediación su exigencia, certificando la presencia de la “obra” de arte.

Junto a Allan Kaprow, las vanguardias que alrededor de los años sesenta y setenta se adueñan de todas las especies de materiales –y comprendidos aquellos que se arrastran sobre las aceras y el cuerpo de aquellos que acuden a la acción– buscan, imponen esta cohesión/colisión del público con la obra. Obras efímeras que exacerbaban la brevedad del instante que un puñado de espectadores comparten con ellos; obras “abiertas” que sólo existen para que los espectadores las toquen, penetren.

Aquellos que participaron de las puestas en acto del artista Christo, y que atravesaron el *Pont-Neuf empaquetado* y que anteriormente asistieron al empaquetamiento de los árboles de Champs Elisées y Times Square de Nueva York, guardan sin duda un recuerdo más vivo que la sensación que se traduce ante la fotografías de esos mismos acontecimientos. Se puede decir que

conociendo el lugar que se le ha otorgado a esas obras en los anales del arte, estas se transformaron en los testigos directos de un momento histórico... Y la memoria es la depositaria de esas obras que, sin su registro mnemónico esencial para la recuperación imaginaria y simbólica, se habrían perdido indefectiblemente.

El interrogante de las palabras

Una de las primeras exposiciones *pop*, de 1956 en Londres, se titulaba "This is Tomorrow". La caza del futuro comenzaba. Cuarenta años más tarde, críticos y teóricos no hablaban aún de "posmodernidad". Germano Celant, crítico de arte y teórico, estaba asociado en primera instancia al *arte povera*, y fue el generador del término "inexpresionismo" para caracterizar el trabajo de una nueva generación de artistas. Celant, puso en marcha un libro titulado *El arte más allá de la era posmoderna*.

Para proyectar el presente, Arthur Danto reenvía a una obra de Warhol que data de 1964 y titula su reunión de ensayos *Beyond the Brillo Box (Más allá de la Caja Brillo)*. Y esto es debido a que no sabemos proyectarnos en lo porvenir y que tememos mencionar el presente y sólo lo hacemos por referencia al pasado.

Se puede resumir esta situación en la que es notable que la historia está hipotecada, y donde participa la totalidad del circuito del arte, de la manera siguiente: a partir de

1987, se borró una persona moral, y en su lugar aparece un agenciamiento o disposición llamada, significativamente, los *readymades* pertenecientes a todo el mundo.

La artista estadounidense Barbara Kruger, cuya obra consiste en alterar e intervenir los eslóganes publicitarios, lanza un mensaje: "You make history when you do business" ("Ustedes hacen la historia cuando realizan negocios").

En el transcurso de los años ochenta, el mercado del arte contemporáneo está acelerado. El fenómeno puede ser considerado como espectacular y ha concitado la atención del gran público. Ese pequeño libro, que encuentra su lugar en una colección generalizada, puede ser una lejana consecuencia de este tipo de conducta. Hoy se hace necesaria una forma de arte que ha sido librada al público brutalmente. Antes de poder registrar e inscribir las obras a través de razones profundas que las han hecho nacer es indispensable observarlas, mitificadas por las sumas de dinero fabulosas que parecen representar. Y también, es necesario corregir las distorsiones que especulación y mediatización han engendrado.

Nuevas promesas

Uno de los principales lugares comunes a refutar es el siguiente: el arte concebido en el tiempo de las vanguardias puras y duras —a la búsqueda de una pretendida edad del oro o, por metonimia, del sonido del bron-

ce— habría sido recuperado por la sociedad de consumo. Si consideramos que el arte es un motor de la sociedad y no sólo su pálido reflejo, entonces es necesario reconocer que el arte puede tener una cuota de responsabilidad en los fenómenos donde ha terminado por ser —no se trata de negarlo— la víctima. De hecho, el mercado de arte contemporáneo, tal como ha explotado entre las manos de los *Golden Boys*, y que, por otra parte, ha involucionado con la recesión, es el epifenómeno de la transformación que se ha operado en nuestra conciencia del tiempo, transformación a la que como venimos de comprobar, el arte ha contribuido considerablemente.

El mercado del arte está colocado sobre aquello que cree ser, es decir, los valores artísticos de mañana. Si mañana está ya ahí, si la historia se escribe hoy, entonces no se ve por qué esos valores podrían ser inmediatamente reconocidos. Las obras de los jóvenes artistas en numerosas ocasiones, fueron adquiridas por las galerías, y rápidamente puestas a la venta, sobre todo en las subastas públicas o remates. Las ventas en la subastas son consideradas normalmente como el medio de verificar una cotización. El público adicto a esas ventas es cada vez más numeroso, y los precios de las obras pueden acrecentarse considerablemente en algunas semanas.

Por otra parte, no hay inflación sin deflación. Aquello que ha seguido está sin

ninguna duda inscripto en una crisis económica mayor –se conoce que las cotizaciones están envueltas sobre el fondo de una expansión económica general–, pero no es imposible que haya sido agravada por el sentimiento de vivir en un presente que se amplía y al que no sucederá ningún futuro. En ese caso, habrá que preguntarse en qué es bueno especular.

Todo el tiempo que los precios aumentan no faltan personas sensatas para denunciar la histeria del mercado. Se olvida que diez años antes se había estado perturbado por otra carrera, aquella de las vanguardias que se sucedían unas tras otras a un ritmo desenfrenado. De hecho, la histeria mer-

cantil de los años ochenta sucedía a las promesas vanguardistas de los años setenta, a las expectativas de los “ismos”, como se decía en ese momento. Más exactamente, en la segunda mitad de los años sesenta y hasta la mitad del decenio siguiente, los amateurs o aficionados, sólo tenían quejas –de *enfants gâtés*– en la boca: ¡había demasiadas vanguardias! Apenas se entusiasmaban por una, surgía la siguiente, pretendiendo descalificar la precedente.

Estilo 2001

Sabemos muy bien que de existir las obras de arte, no podrían hacerlo sin *estilo*, y tenemos plena conciencia de que sólo aquellas obras de arte que pertenecen a una tradi-

ción y convicciones estilísticas ingresan en la complejidad de cada época. Y la época a la que pertenece el estilo 2001 ha incorporado todos los malentendidos, incluso, la antigua tradición que rodea a un estilo al que no parece importarle demasiado ningún estilo. Desde nuestro punto de vista, habría que imputarle al arte de hoy, más que la presencia de un estilo, un déficit teórico.

Filósofos, teóricos y críticos, en su gran y aplastante mayoría, refutan ponerse bajo los brazos de las prácticas estilísticas contemporáneas que, por otra parte, permanecen en lo esencial, lo suficientemente visibles e ilegibles, debido a que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia analizándolas a partir de problemas resueltos o dejados en suspenso por las generaciones precedentes.

Es necesario aceptar el hecho resultante de que la mayoría de las demandas que se planteaban con anterioridad han perdido su vigencia y, por extensión, insistir en otras que hoy preocupan a los artistas: ¿cuáles son las puestas en acto reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, la historia, la cultura? La primera tarea del crítico y/o el teórico consiste en reconstruir el complejo juego de problemas que se erigen en una época particular y examinar las diferentes respuestas emitidas.

Entonces, la primera interrogación, en lo que hace a las nuevas aproximaciones, con-

Rirkrit Tiravanija, *The Zoo Society*, 1997. Vista de la instalación, escultura.



cierno evidentemente a la forma material de las obras o ¿cómo decodificar esas producciones aparentemente inabordables, sean *procesuales* o *comportamentales* –en todo caso *eclatés*, según los estándares tradicionales–, dejando de ocultarse detrás de la historia del arte de los años sesenta?

Citemos algunos ejemplos de esas actividades. *Rirkrit Tiravanija*, 1961, Buenos Aires, Argentina. Reside y trabaja en Nueva York y Berlín. Nació en Buenos Aires, se crió en Tailandia y Canadá y actualmente vive en Nueva York. Con sus acciones e instalaciones alude conscientemente a la tradicional expectativa del observador pasivo de exposiciones. Por ejemplo, para sus primeras exposiciones, donde también instaló una cocina provisional, sirvió a los visitantes platos típicos de Tailandia; durante la comida, el artista mantuvo conversaciones informales con los visitantes... una interacción prevista entre el artista y el observador. Tiravanija proyecta espacios para la comunicación y la interacción, por ejemplo, en el caso del Kunstverein de Colonia, cuando colocó en la sala de exposiciones una imitación en madera de su departamento en Nueva York, con sus instalaciones (cocina y baño) funcionando. Durante la exposición, el Kunstverein estuvo abierto día y noche; rápidamente se convirtió en lugar de encuentros, sobre todo para la gente que no suele tener mucho que ver con el arte. En otra ocasión, organizó un *dinner* –comida, cena– en la casa de un

coleccionista, dejándole el material necesario para la preparación de una sopa thai... De aquí se deduce el pensamiento de sus conductas artísticas y cotidianas que manifiesta con la frase siguiente: “Mi obra mira hacia lo esencial, hacia lo esencial que supera lo esencial para sobrevivir”.

Philippe Parreno, 1964, Orán, Argelia. Reside y trabaja en París, Francia. El arte de Parreno analiza, fundamentalmente, el campo que se desliza entre la ficción y la realidad. En las exposiciones aparecen imágenes que se conocen por la televisión y el cine, por ejemplo, el cartel indicador de *Twin Peaks*, o el globo de *Batman*, o se oye la voz chirriante de director de cine Jean-Luc Godard hablando de arte, afirmando que el árbol de Navidad es una obra de arte: “tuve razón durante once meses, [...] ese árbol de Navidad fue una obra de arte durante once meses, y el duodécimo ya no era una obra de arte, era Navidad”. En *Listen to the Picture* (1998), Parreno cubrió de negro la parte inferior y superior de un filme, con lo que sólo queda una franja ancha. De este modo, la película taiwanesa se ve como nueva, además de comentarse con subtítulos en algunas escenas. Lo que no está claro es si esos subtítulos se corresponden con lo que realmente sucede en el filme o si reproducen una visión subjetiva. Además, la película es interrumpida una y otra vez por un ficticio anuncio publicitario de “Noise Man”, un aparato similar a un walkman que transforma ruidos del medio

ambiente en melodías agradables. Parreno recurre al material existente y lo enriquece con sus propias ideas, en su mayoría narrativas. Pone las historias de nuevo en escena, centra la mirada en determinados aspectos y describe una vez más sus experiencias como receptor. Parreno une esta visión individual a un alto nivel intelectual, pero entretenido al mismo tiempo. De este modo, sus trabajos parecen, a primera vista, un poco caprichosos; sin embargo, pronto el observador descubre su profundidad.

Roxana Fuertes, así como, Philippe Parreno, invita a la gente en general, a practicar sus

Philippe Parreno, No More Reality, 1993. Bola de vinilo, laca acrílica, hilo de nylon.



hobbies favoritos el día 1° de mayo, sobre una cadena de montaje utilizada en la usina; una artista argentina, Roxana Fuertes, en los comienzos de los años noventa, presentaba un calendario que indica el día 1° de Mayo, sobre una superficie pintada de gris, surcada por líneas verticales verdes, y en la base seis falanges superiores de los dedos de una mano, con sus uñas esmaltadas que alcanzan el nivel de lo perfectible, que apuntaban irónicamente a esa fecha decisiva del ideal de la liberación.

Vanessa Beecroft, 1969, Génova, Italia. Reside y trabaja en Nueva York. Artista cuya forma de operar se apoya en el azar

Vanessa Beecroft, Performance-Details, 1996.



de lo inesperado. Desde mediados de los años noventa, Vanessa Beecroft hace aparecer en sus acciones a chicas ligeras de ropa; últimamente, como sucedió con su envío a la Bienal de San Pablo 2002, ya no llevan nada. En las *performances* que organiza Beecroft se sitúan en una posición prefijada, no hablan, se mueven poco y se exponen —principalmente, durante la inauguración de una exposición— al público, como si fueran obras de arte vivas. Lo que queda son instantáneas y videos; como dice Beecroft, “lo que a mí menos me interesa”. Incluso la documentación vive de la idea de que uno podría haber estado presente; muy acorde con la cultura del *happening* propia de finales del siglo xx, se ofrece algo que los medios son incapaces de transmitir. Y, sin embargo, Vanessa Beecroft alude a imágenes que se conocen por los medios. Sus conjuntos de chicas y mujeres silenciosas recuerdan, a veces, a Pippi Calzas Largas; en ocasiones, a las frías fotos de Helmut Newton, a desfiles de moda, pero también a escenas de cine y teatro. En la mayoría de los casos, las mujeres están vestidas y maquilladas idénticamente: su individualidad parece desvanecerse. En ocasiones parecen vulnerables; en otras respetablemente fuertes. El ambiente oscila entre la ruptura de tabúes y los ideales clásicos de belleza, entre la provocación erótica y el encanto de los maniqués de escaparate desnudos. Como ni los modelos ni el público muestran apenas sentimientos, no está claro qué sucede

en la imaginación de cada uno. En ningún momento se habla de ello. Cada uno ha tenido una idea, una emoción, pero la guarda para sí mismo. Debemos convenir en que Beecroft, obtiene como beneficio de inventario para el arte una especie de marketing de la mirada irónicamente *cool*, que podríamos resumir con una frase suya lanzada en plena actividad de la cacería de las imágenes: “Me interesa la diferencia entre lo que había previsto y lo que realmente sucede”.

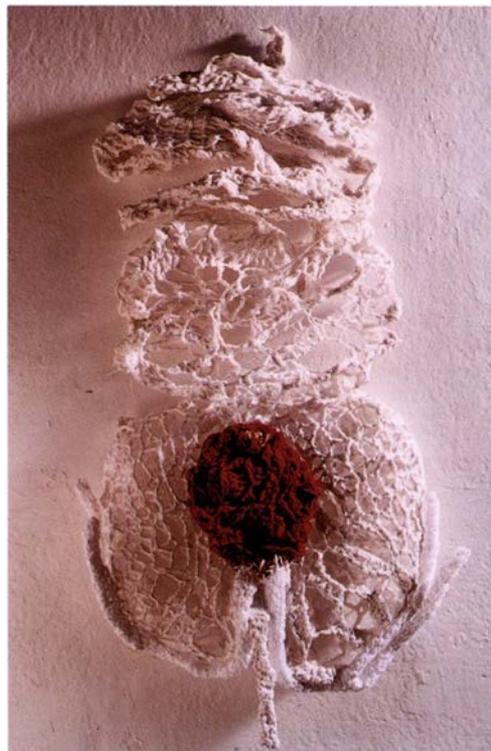
Los antecedentes indican que *Silvia Gai*, de preformación bióloga, se metamorfoseó en artista. El laboratorio retorna como *anamnesia*, en lo que vale la pena recordar. Las primeras representaciones no excedían los géneros artísticos, pero encajaban con la *paciencia de la impaciencia* que es común al sistema del laboratorio y al artístico. Los medusamientos y los cortes histológicos fueron transferidos a otros tejidos y artificios carbónicos; plegar y desplegar otras líneas y puntos de fuerza, en función de otras reales, *azúcar quemada*. El paradigma acepta la combinación de las fuerzas exteriores de lo que va a ser formado y apunta a lo preformado, los *órganos*. De la caverna (lo negro) a lo claro y explícito. La obra (clon) realiza la sustitución según el órgano donado. Dos configuraciones fundamentales van a ser consideradas el *abdomen* y el *tórax*, testimonios absolutos de la realidad natural. Los continentes realzan los contenidos: el tórax contiene los pul-

mones y el corazón, y el abdomen, el páncreas, el hígado y los riñones. Pensando en el ensayo realizado por Gilles Deleuze sobre “El pliegue”, existe en la obras de Silvia Gai un pensamiento teórico del preformismo y del encajamiento, resabios de una vida biológica y microscópica. Los hechos que conducen ahora al desarrollo y a la evolución, han invertido su sentido, puesto que ahora designan la *epigénesis*, es decir, “la aparición de organismos y de órganos que no son ni preformados ni están encajados, sino formados a partir de otra cosa (símil lana) que no se parece a ellos; el órgano no remite a un órgano preexistente, sino a un esbozo mucho más general y menos diferenciado”. Entonces, la artista, sin olvidar los principios de la razón, aumenta con su grito visual: todo no es órgano, pero hay órganos por todas partes... Y como dice el filósofo Leibniz, “No hay universalidad, sino ubicuidad de lo viviente”.

Maurizio Cattelan, 1960, Papua, Italia. Reside y trabaja en Nueva York. Pone en escena la tragicomedia de la vida entre la externalidad y la interioridad. De este modo, con sus trabajos consigue trastocar las reglas del juego en el ambiente del arte, para comentar, irónica y críticamente, materias socialmente controvertidas, de un modo subversivo y humorístico. Los temas de sus obras -con un matiz en ocasiones intervencionista- pueden ser tanto las tendencias racistas en Italia o la influencia de

la mafia, como cuestiones intrínsecas del arte. Al saber aprovechar para su trabajo las condiciones del sistema del arte, su método suele ser denominado parasitario. Frecuentemente, Cattelan emplea símbolos de huida de la exposición, en forma de sábanas anudadas unas a otras de un agujero clavado en el suelo de la sala. Sus retratos han de interpretarse en este contexto y los encarga a un dibujante de la policía, que los delinea siguiendo las descripciones que le va dando de sus amigos y familiares; concientemente tiene un aire de busca y captura. Cattelan sabe presentar con métodos sencillos sus objeciones

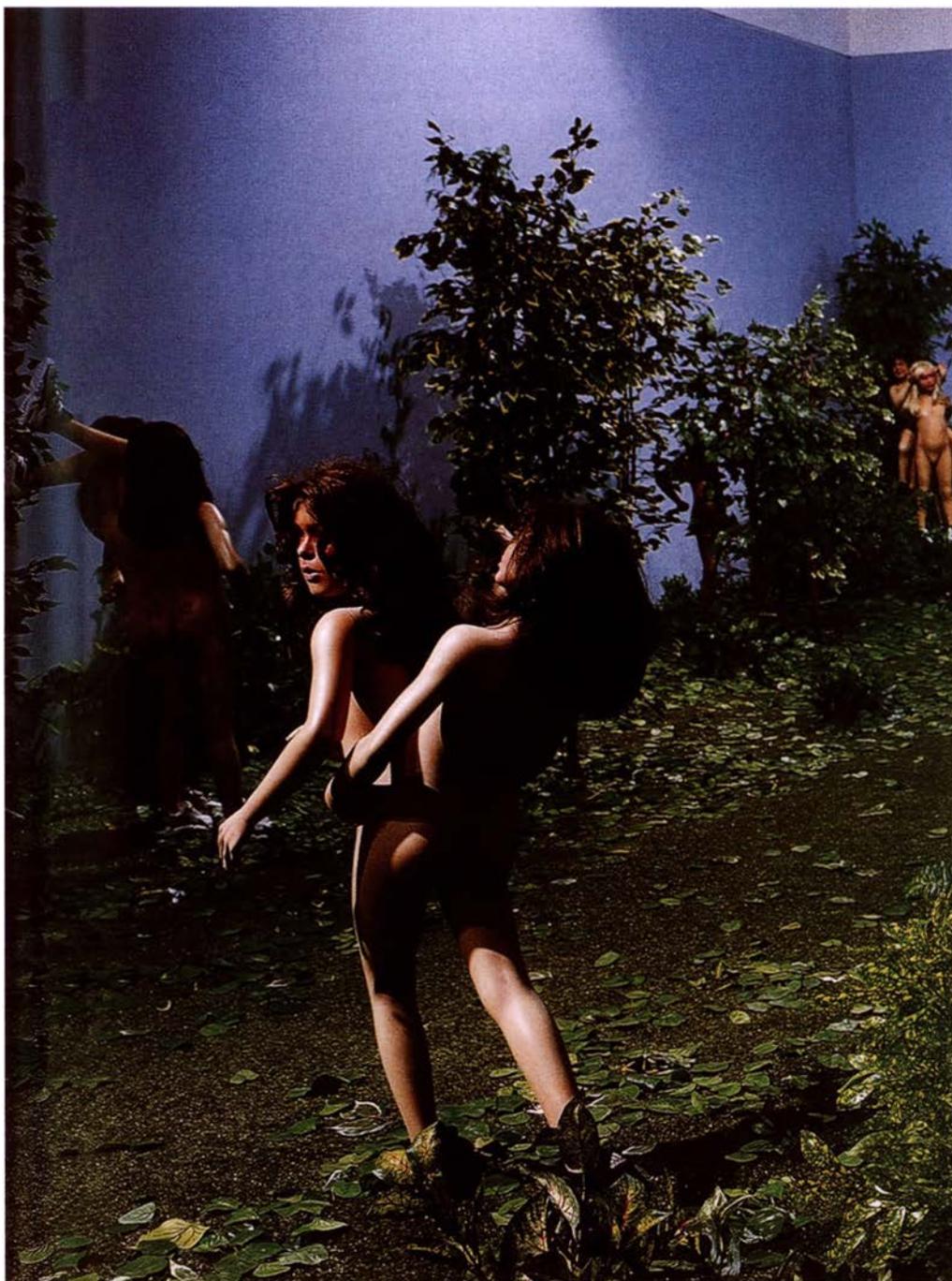
Silvia Gai, *Torax y corazón*, tejido de lana.



contra las condiciones de una exposición. La Secesión Vienesa le invitó a montar una exposición en un sótano; instaló, entonces, dos bicicletas con las que dos vigilantes –en el momento de entrar algún visitante– generaban la exigua energía necesaria para una bombilla de 15 vatios. De este modo, Cattelan simbolizaba de modo convincente las jerarquías y las relaciones de dependencia del mundo del arte. Siguiendo con sus creencias que hacen evocar “Los tiempos de la dulce utopía”; alimenta a las ratas con queso “Bel Paese” y las vende como múltiples, o expone las cajas de caudales recientemente robadas con fractura. Esto es apenas un síntoma de

Maurizio Cattelan, *Love Lasts Forever*, 1997. *Esqueletos. Vista de la instalación.*





Jake & Dinos Chapman, Tragic Anatomies, 1996. Vista de la instalación.

lo que es capaz de incorporar al imaginario de la equivocidad de nuestra época de las imágenes que lo ha conducido a decir “Creo que la situación que realmente lo desequilibra a uno es la interior: cuanto más se dedica mi obra a lo exterior, tanto más –creo yo– hablo de mis problemas y de mi vida interior”.

Jake & Dinos Chapman: Jake Chapman, 1962, Londres, Inglaterra; Dinos Chapman, 1966, Cheltenham, Inglaterra. Se definen de la siguiente manera: “Somos oximorones escopofilíacos que hieren los ojos... Somos artistas”. Las figuras erróneamente realistas que los hermanos Chapman modelan, en tamaño natural, con resina sintética y fibra de vidrio son hermafroditas que acumulan todas las anomalías genéticas imaginables y que multiplican las más absurdas variaciones de brazos, piernas, cabezas y troncos: sus elementos de unión son anos, vaginas o penes erectos, que ocupan el lugar de la nariz, las orejas o la boca (*Fuck-face*, 1994; *Cock-Shitter*, 1997, etcétera). Esta proliferación biológica fantástica desconcierta y ejerce una inconfesable fascinación. La misma multiplicación de sus órganos sexuales excluye estos cuerpos jóvenes de todo principio de procreación. Esas criaturas –productos de una convulsión interna, de una infracción o de una obscenidad, exultante e irónica– no son seres clonados, sino combinaciones biológicas únicas, que se niegan a su reproducción. Con esa apro-

ximación a los seres humanos, los artistas no pretenden glorificar la anomalía; su arte es un juego puramente combinatorio, que intenta hacer una infinidad de variaciones, no con geometrías abstractas como un Sol LeWitt o un Carl Andre, a quienes los dos hermanos gustan referirse, sino con partes del cuerpo humano. La dimensión verdaderamente trágica de la obra afecta al cinismo de la ambición explícita de conseguir un “valor cultural nulo”: el arte pretende únicamente producir una estética de la inercia, de la indiferencia, del desinterés. Verdaderos *oximorones*: metaforizan las relaciones sintácticas y/o visuales (coordinación, determinación, etcétera) conjuntas y disjuntas para unirse en un todo bizarramente morfologizado.

Mathew Barney, 1967, San Francisco, Estados Unidos. Reside y trabaja en Nueva York. Barney representa ficciones atemporales en forma de instalaciones de objetos híbridos, *performances* filmadas, sin público, y sobre todo videos barrocos, de emocionante virtuosidad visual, poblado de desnudos mutantes, de objetos de uso corriente, “esculturas” de silicona, viscosidades en plástico autolubricante y formas blancas no identificadas de material sintético, bolidos bramando, elegantes androides y sátiros de piel rojiza. Las tres películas de la serie “Cremaster” –que constará finalmente de cinco– forman sin duda alguna la expresión más rica de ese antinaturalismo *Dandi* que se presenta como

metáfora desconcertante del aparato físico y, al mismo tiempo, también como una exploración de la psicología; el tema del “orificio cerrado” funciona como un *leitmotiv*: “el círculo herméticamente cerrado se forma de manera definitiva cuando se es capaz de apretar la cabeza contra el trasero”. *Cremaster 4*, de 1994 (42’); *Cremaster 1*, de 1995 (40’), y *Cremaster 5*, de 1998 (54’): en estas ficciones sin diálogo, donde Barney se disfraza para asumir diferentes papeles, los protagonistas se presentan como expresiones de dualidades irresolutas, impulsos en competición, energías poliformas. Cada una de esas películas forma una línea simétrica a la que describe al movimiento interior de los músculos cremáster en el cuerpo masculino: con los movimientos reflejos de esos músculos de la suspensión, el aparato genital masculino controla la temperatura de los testículos y, en caso de frío –o de miedo– los retrae al interior del cuerpo.

Carlos Trilnick. La deriva afinitaria surge de la insistencia del significante paisajístico y el paradigma de la presentificación de lo líquido. Como en la propuesta goethiana, lo fenoménico de esta constancia apunta sus baterías fundamentalmente hacia una actualización de lo líquido. En Goethe se intercambian los licores del alma y su licuefacción de lo tectónico. Fotografar un paisaje y destilar sus licores restituye las pautas del gran relato de la creación, alimentado por la exposición lumínica y el

misterio del revelado. El diagnóstico de la cámara subyace en su inmersión de lo líquido. Esta operación se dirige a tornar verosímil la fluidez del agua frente al descanso de lo sólido que no puede sostener su potencia tangente o episódica. Estas consideraciones fotometodológicas han sido examinadas por Carlos Trilnick y facilitan las experimentaciones de laboratorio que conectan la artísticidad con su evidencia visual, permitiendo los pasajes a la verosimilitud de la imagen. Las últimas obras de Trilnick nos conducen hacia un “proceso de *licuefacción*”: legítimos vasos comunicantes que en la destilación de sus licores intentan derribar lo sólido del punto de vista foto-

Mathew Barney, *The Ehrlich Weiss Suite*, 1997.



gráfico que inmerso en la modernidad lo disuelve y augura la fluidez desde el principio “porque no vuelve a pasar nunca más por el mismo lugar...”.

Nicolás Guagnini puso un aviso en un diario para contratar a un arquitecto con la finalidad de construir un castillo de naipes, como metáfora de los recaudos que hay que tomar para una deconstrucción.

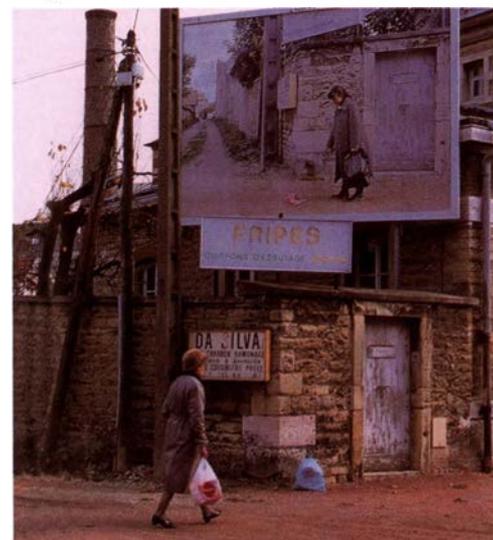
Carlos Trilnick, Mar, 2003, fotografía.



Pierre Huyghe, 1962. París, Francia. Reside y trabaja en París. El objeto pantalla con proyecciones surgidas de un pasaje diacrónico de las obras es el *leit-motiv* de los trabajos de Pierre Huyghe, quien dictamina: “Todo lo que uno mira, cualquier objeto o imagen, ha sido pensado, seleccionado, es el resultado de una inmensa actividad”. También las películas poseen diferentes realidades: se ven en la versión original o

dobladas; cuando se estrenan producen un efecto distinto del que causan después de pasar unos años o incluso décadas; en ocasiones se emiten en la televisión en versiones más breves que las que se proyectan en el cine. A Huyghe le interesan esos aspectos; en sus trabajos analiza los diferentes planos de las películas. A Huyghe le atraen, por tanto, los saltos temporales. Con el mismo material o en el mismo lugar suceden diferentes cosas. El observador se convierte en testigo de ese proceso y presente que la verdadera realidad se escapa a la documentación.

Pierre Huyghe, Rue Longvic, 1995. Cartel impreso en offset. Vista de la instalación.



Carlos Espartaco. Ensayista, teórico, crítico de arte. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección Argentina. Curador de Artes Plásticas del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1984-1989. Desde 1964 desarrolla cursos y seminarios que combinan diferentes prácticas. También se desempeñó como operador de arte; sus intervenciones más importantes fueron las que desarrolló en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que con el nombre de “Información y Cultura” planteaba posibilidades de interacción entre el arte y el video. Desde esa época, hasta 1980, participó en numerosas muestras que tuvieron lugar en Bélgica, Francia, Italia, España, Alemania, Holanda, etc., siempre combinando lenguajes, escrituras y visualización. A partir de esa fecha se dedica en exclusividad a la teoría y crítica de arte.

EL CAYC (26 años). 1968-1994

JORGE GLUSBERG

El Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, surgido en 1968, ha sabido desempeñar el papel de foro de las tendencias más diversificadas de la creación artística y cultural, en un continente que se percibe como tendido entre el polo de los Estados Unidos y los centros activos de Europa.

Sus actividades fueron más que una historia del arte. El término historia pierde mucha de su nitidez disciplinaria, cuando se habla de lo contemporáneo. ¿Acaso hay una historia para sus actores, o, más bien, un movimiento de ideas, un juego de valores, pautado por esos acontecimientos que son las obras?

Estas son palabras escritas por el intelectual francés Abraham Moles, doctor en física y teórico de la cultura. Autor de numerosos ensayos, enseñó simultáneamente en la Universidad de París y en la de Estrasburgo.

Es esto particularmente evidente en el pasaje progresivo del pop art al arte pobre, al arte conceptual y, luego, al arte de sistemas. Como todos los fenómenos en América Latina, cada acción es aquí el producto de un compromiso, a menudo político, siempre ideológico y en fin, dialéctico. En todo caso, cada movimiento es el producto de personalidades que están en el mundo: el de las calles, las oficinas, las dificultades y las libertades económicas, las naciones en busca de su nacionalismo.

Ya sabemos que no hay creación artística sin personalidades. Como dice la antigua fórmula: el arte es la imagen del mundo vista por un ser especial.

Pero, en este caso, la imagen del mundo es aquella de la explotación de bolsas de trigo, o de la germinación de papas, o de la tragedia de las ratas en los laberintos. La personalidad del artista es una toma de posición acerca del absurdo de los límites económicos o sociales que fabrica un Estado geográfico.

Por lo tanto, un arte comprometido es el que se construye sobre la fuerza del compromiso y que, curiosamente, vuelve a hallar, desde el ángulo sociológico, la regla de oro del mínimo de medios para el máximo de acciones. Exigiendo del espectador una fuerte contribución al compromiso del artista.

El pop art, Lichtenstein, Oldenburg y Warhol, en los Estados Unidos, habían recogido esta noción en la herencia del surrealismo. El arte latinoamericano, caído en las redes de la contradicción socioeconómica, halló en esta la fuerza necesaria para ir más lejos.

Más allá de la enunciación, el arte de sistemas propone la puesta en relación de elementos dispares del paisaje social y, además, su denuncia. Las obras de los artistas se refuerzan unas a otras, por su yuxtaposición. ¿Qué es entonces, en su exacto sentido, un arte de sistemas? Esta categorización fue puesta en circulación por el CAYC a partir de su búsqueda de trabajos de inspiración común, originarios de América Latina.

Recordemos, a propósito, que las primeras experiencias sobre el uso de computadoras en las obras de arte fueron realizadas en Buenos Aires a finales de los sesenta, antes aún de los primeros resultados norteamericanos y alemanes en la materia. Es éste un testimonio nada desdeñable de la vitalidad del arte latinoamericano.

Naturalmente, el arte de sistemas es algo diferente del arte diseñado con los sistemas informáticos, y conviene señalar el sentido y alcance de esta palabra que se ha precisado a partir del movimiento cibernético de los años sesenta, y reconvertido alrededor de 1972 en el estudio más general de los sistemas sociales, en particular bajo el impulso de la Society General Systems fundada por Rappaport y Bertalanffy. Digamos, en resumen, que un sistema –tal como una institución social o un órgano biológico– produce en principio aquello para lo cual ha sido constituido y construido, pero aporta un margen de originalidad que puede ser utilizado sin traicionar a la función.

En este punto hallamos, a nivel de sistemas, el concepto de libertad intersticial, o el del juego en los determinismos de los fenómenos que nos propone el pensamiento filosófico.

Así se definiría un arte de sistemas: el conjunto de productos que descansa, ya sobre la evidencia de funciones semánticas, ya sobre el margen de libertad que cada una de ellas implica. En tal sentido, creemos, el grupo latinoamericano de arte y comunicación define el arte de sistemas: los sistemas a los cuales alude son sociales. Cada uno de los individuos humanos que los componen, que pertenecen a las instituciones y participan de su funcionamiento, producen a partir de los márgenes de libertad que le son inherentes, ya que la producción latinoamericana nunca se separa de las interpretaciones políticas.

Hasta aquí Moles en 1985.

Para nosotros, la *crítica de arte* está vinculada a la crítica en el sentido filosófico: criticar es investigar y no sólo emitir juicios de valor. Como cualquier disciplina, la crítica debe fijar sus límites. El no hacerlo conduce a extrapolaciones de toda índole, a menudo inoperantes. Si nos preguntáramos cuál puede ser la línea matriz, teórica y metodológica, de los nuevos intentos válidos de acercamiento al fenómeno artístico, diríamos que se trata de una relación entre la teoría de los signos y la sociología de la producción social de bienes.

La diversidad de los productos que genéricamente denominamos *arte* es la mayor garantía de que el método, que no es el único, tendrá que adecuarse en cada caso a su objeto, también plural. Queda así tomado uno de los recaudos básicos en la elaboración teórica acerca de los límites y posibilidades de una crítica integrada al fenómeno artístico: evitar los dogmatismos.

En la *crítica de arte*, el problema no es normativo: no interesa *juzgar* sino *estudiar*, *investigar*. No es el crítico de arte quien debe exaltar o condenar una obra, sino quien debe discurrir acerca de sus condiciones de producción, de sus efectos sociales y de su valor, capítulo este último que no debe confundirse con el fruto de una evaluación. El teórico del arte, el crítico –vale decir, el estudioso, el investigador–, consciente de su ubicación histórica y social, debe conocer el contexto dentro del cual se materializó la experiencia artística que analiza, a riesgo de extraviarse en hipótesis metafísicas y absolutistas, y medirlo todo con la misma vara errónea.

De todas formas, el arte argentino iba a presenciar en la década de 1970 y comienzos de la de 1980 una formidable explosión de originalidad, que, además de afianzar los contenidos del llamado *período nacional*, señalaría la relevancia de Buenos Aires en América Latina. En tal



a. Jornadas de la crítica, diálogo de los artistas argentinos con los críticos invitados. Entre los presentes, Lecuona, Rearte, Suárez, Prior, Eckell, Kuitca, Fazzolari, Safons (ex presidente de la Asociación de críticos), Renzi, Glusberg.

b. Arq. Kisbo Kurokawa, director de la Bienal de Nara (Japón), su esposa y el arq. Jean Nouvel (París), en la Bienal de Arquitectura 1992.

sentido, se nos permitirá señalar sin inmodestia la importancia decisiva jugada por el CAYC y el grupo de creadores nucleados a su alrededor, en el desarrollo artístico de estos años. La mayoría de las tendencias, si no todas –del *conceptualismo* a la *postfiguración*–, encontraron allí su lugar de nacimiento o de expansión, y su catapulta al exterior.

Cuando presentamos en la galería Bonino, el 18 de agosto de 1969, la exposición “Arte y Cibernética”, el Centro de Arte y Comunicación llevaba ya un año de existencia. Usábamos diferentes espacios de arte en la ciudad y ese año invitamos a Umberto Eco para dictar un seminario titulado “Arte, arquitectura y comunicación”.

El CAYC, decíamos, tiene por objetivo promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social. Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas. Está formado por artistas, sociólogos, matemáticos, críticos de arte y arquitectos cuya tarea en común

apunta a destacar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de la comunicación y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intentan perfilar los intereses del hombre del siglo XXI. Esta vocación interdisciplinaria, esta meta de integración cultural eran (y seguirán siendo) la clave del CAYC.

El CAYC se planteó un doble proceso: el control de la realidad a nivel científico y, como garantía de esta relación, el control del instrumental interdisciplinario utilizado, con el objeto de orientar una producción artística acorde con la ideología del grupo integrado por teóricos, críticos de arte y arquitectos. Quiso y quiere promover, por una parte, la formación de hombres de reflexión con un alto grado científico, íntimamente conectados con la problemática y las necesidades sociales del país; y por otra parte, la formación de hombres de acción que tengan acceso al conocimiento y a las metodologías que les permitan operar eficazmente en las diversas prácticas, en especial la artística. Finalmente, como la localización de las fuentes de creación, científicas y culturales, no debe convertirse en obstáculo para su difusión, el CAYC decidió ser un centro comunicante para vincular zonas geográficas diferentes, mediante el intercambio de personas y la circulación de obras y diálogo.

En febrero de 1969 tuvimos contacto en el barrio de Ginza, Tokio, con ocho artistas y matemáticos japoneses que formaban el Computer Technique Group (CTG). Unían a su tradicional sensibilidad gráfica, la técnica y el rigor de la *vedette* científica del momento. A raíz de este contacto trajimos a Buenos Aires una muestra de grabados realizados con computadoras: los artistas argentinos a quienes convocamos para apreciar las obras, se entusiasmaron con la nueva herramienta. Iniciamos un seminario en abril de ese año y, en diez reuniones, los matemáticos alternaron con los creadores en el Centro de Cálculo de la escuela Ort, dirigida entonces por el Ing. Roberto Guibourg, quien hizo posible la materialización del proyecto al ceder los servicios del Centro y sus computadoras para que trabajasen los artistas Luis Benedit, Antonio Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Isaías Nougués, Rogelio Polesello, Luis Pazos, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg y Miguel Ángel Vidal. El ingeniero Ricardo Ferraro prestó la colaboración técnica imprescindible, al mando de la IBM 1130-2-C.

La exposición de Bonino incluyó veintiocho obras del grupo de Tokio, seis de autores británicos y estadounidenses de las Ediciones Motif, de Londres, y otras tantas de los argentinos bajo el título “Experiencias Buenos Aires”. Además, la muestra fue ambientada con música elec-

trónica de cinco compositores locales: Dante Grela, Francisco Kröpfl, Carlos Rausch, Jorge Rotter y Eduardo Tejeda. Más ambicioso fue, sin duda, el espectáculo que presentamos el 21 y 22 de octubre del año siguiente en la sala del cine Ópera: *Argentina Inter-Medios*, organizado en adhesión al x Congreso Mundial de Arquitectos que sesionaba en Buenos Aires. Aspirábamos, con esta presentación, a generar acontecimientos que señalaran la relación entre el hombre y el espacio físico y social que lo rodeaba, de modo que los espectadores pudiesen participar en una escena artística libre y rica, aunque sin terminar.

En *Argentina Inter-Medios*, el uso de la música electrónica, filmes experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas constituyó un *environment* total donde los diferentes estímulos, en un intercambio dinámico, ponían

a



a. Gianni Vattimo (Torino), filósofo. Inauguró dos bienales del CAYC.

los medios al servicio de la percepción audiovisual. Era un intento de buscar soluciones para integrar eficazmente el arte, la tecnología y el entorno social que nos rodeaba.

La suposición de que la tecnología aliena a los hombres es una fórmula obsoleta. Hacia la mitad del siglo xx, la ciencia y el arte eran considerados entidades separadas; hoy, en esta era de la comunicación, el hombre, la ciencia y la tecnología están aprendiendo a convivir estrechamente.

Nueve partes formaban el espectáculo. Para una de ellas, “Música electrónica en vivo – Composición colectiva”, que se desarrollaba en el quinto lugar del programa, fue necesaria la construcción de un sintetizador electrónico, de acuerdo con los planos surgidos de la discusión entre el coordinador de la experiencia, Kröpfl, sus colaboradores, los técnicos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. El sintetizador fue donado por el CAYC a la citada Facultad de la Universidad de Buenos Aires.

Sobre el escenario, ante un laboratorio de música electrónica completo, doce compositores asistidos por dos técnicos ejecutaban una de las posibles versiones de un esquema musical previo. “El factor fundamental en esta experiencia –señala-

ba Kröpfl– es la materialidad sonora, el sonido presente: su plasticidad revelada por los nuevos medios tecnológicos. El músico actual ha tomado conciencia de su potencial: ahora se encamina hacia nuevas formas.”

Antes de que finalizara el año, el CAYC realizó un curso sobre “Arte y ciencia”, dictado por el artista y astrofísico estadounidense Frank Malina, director de la revista *Leonardo*, y el *Primer Simposio de Escultura*, con la participación de Milan Dobes (Checoslovaquia), Ángel Kalenberg (Uruguay), Yona Fischer (Israel), Edward Fry (Estados Unidos) y Roland Goeschl (Austria), entre otros.

De 1970 data la creación de la Escuela de Altos Estudios del CAYC, de índole pluridisciplinaria, que concibió la enseñanza como investigación colectiva. Allí, docentes y alumnos iban definiendo –a través de cursos, diálogos y seminarios– el campo de análisis y, a la vez, los instrumentos aptos para operar en él. Se utilizaban dos departamentos encima de las salas de exhibición.

Veintiséis meses después de fundado, el CAYC inauguraba su espacio propio en Viamonte 452 –remodelado en sus tres plantas por los arquitectos Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Sallaberry, Solsona y Viñoly–, con una

muestra titulada “Nueva Fotografía: usa” organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Corría el mes de octubre de 1970. Ya entonces habíamos comenzado nuestra proyección al exterior, con exhibiciones de artistas argentinos en Uruguay, Colombia, España, Francia, Bélgica, Venezuela y Gran Bretaña. Antes de la apertura de nuestro local, desde abril del mismo año, exhibimos en Córdoba, La Plata y Rosario la colección de dibujos seleccionada por el crítico inglés Charles Spencer bajo el título “16 Escultores Británicos”, luego de su paso por Buenos Aires. Spencer era el director de la revista que sobrevive hasta hoy *Art & Artists*.

El propio Spencer, invitado por el CAYC, dictó un curso sobre “Problemática del arte europeo contemporáneo”.

Otros invitados extranjeros de 1970 fueron el italiano Umberto Eco, el inglés Anthony Blunt, el alemán Jürgen Claus, el estadounidense Edward Fry, el francés Pierre Restany, y la directora del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, Jasia Reichardt. Naturalmente, los especialistas argentinos también ocuparon la tribuna del CAYC durante estos años. Gregorio Klimovsky coordinó las jornadas intensivas de discusión sobre “Arte y estructura social”; Enrique Pichón Rivière, las de “Arte y proceso psicológico”; Carlos

Méndez Mosquera, las de “Diseño y arquitectura”, y Manuel Sadovsky, las de “Arte y ciencia”. El célebre cordobés Luis Prieto lo hizo abocándose a la semiótica, antes de ser nombrado profesor titular en Argelia y luego en París.

Queremos destacar otros dos acontecimientos de 1970: el curso sobre arte de vanguardia, ofrecido por el crítico estadounidense Willoughby Sharp, quien trajo a Buenos Aires las experiencias inéditas del arte corporal (octubre), y la muestra de arte conceptual organizada en nuestro local por la crítica inglesa Lucy Lippard (diciembre).

He aquí el origen de la exposición al aire libre realizada en noviembre de 1970 en la plaza Rubén Darío, a doscientos metros del Museo Nacional de Bellas Artes: “Escultura, Follaje y Ruidos”. La experiencia, inédita en la Argentina, habría de repetirse dos años más tarde en pleno centro de Buenos Aires, en la plaza Roberto Arlt, esquina de Rivadavia y Esmeralda con el nombre “CAYC al Aire Libre” (integrando “Arte de Sistemas II”).

Esta azarosa coincidencia de los dos nombres de la literatura latinoamericana no deja de ser sorprendente: Darío, el célebre poeta nicaragüense, irradió desde la capital argentina la vanguardia de fines del siglo XIX, al publicar aquí en

1893 sus *Prosas profanas*. Y Arlt, el torturado y hondo novelista porteño, iluminaba 35 años después la ruta de quienes aspiraban a un arte comprometido con su contexto social, mediante la publicación de sus dos grandes obras: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

Avanzaba el CAYC a raudos pasos. En 1971 nos correspondió formular las bases de la estética del decenio recién comenzado y aun darle su nombre, con la muestra “De la Figuración al Arte de Sistemas”, que organizamos en el Museo Emilio Caraffa, de Córdoba, con

a



b



a. Arq. Carlos Sallaberry, decano de Arquitectura de la Universidad de Palermo, integrante del Estudio Solsona y director desde 1980 del Departamento de Diseño del CAYC, arq. Juhany Pallasmaa (Helsinki) y William Kuecker (Alemania) en la Bienal de Arquitectura 1995.

b. Arq. Richard Meier (Nueva York), el otro gran maestro de la arquitectura, Gran Premio de la Bienal de Buenos Aires (1989), con Matías Glusberg.

obras de Bénédict y Vigo. El conceptualismo, una de las tendencias del arte de sistemas, tuvo en 1971 un lugar especial dentro del CAYC con tres exhibiciones: “Art as Idea in England”, organizada por el crítico y teórico Charles Harrison; “Art as Idea in USA”, con el gran gurú del arte conceptual Joseph Kosuth como curador, y “Body Works”, del también estadounidense Dennis Oppenheim. A él lo distinguimos con el primer premio de la II Bienal Internacional de Arte cuando dirigíamos el Museo Nacional de Bellas Artes donde estuvimos diez años (1994-2003).



Tanto Harrison como Kosuth y Oppenheim vinieron a Buenos Aires invitados por el CAYC, para dar cuenta no sólo de sus experiencias, sino también de las nuevas corrientes internacionales. La presencia de Kosuth, sobre todo, halló una repercusión especial: él fue, también, uno de los teóricos más lúcidos en el terreno de la estética contemporánea.

El segundo acontecimiento relevante de 1972 fue “Arte de Sistemas II”, la exhibición estaba dividida en tres partes: artistas internacionales, en el Museo de Arte Moderno; artistas internacionales y argentinos, en el CAYC; y la ya citada muestra de esculturas e instalaciones en la Plaza Roberto Arlt; todas ellas se desarrollaron en septiembre. Lamentablemente, los militares de turno clausuraron la exhibición, llamaron a diez camiones municipales, desaparecieron todas las obras y pidieron una orden de captura para el curador de la muestra y autor de esta reseña. Por suerte, los miembros de la dictadura no eran demasiado cultivados como para entender los mensajes de los artistas, y a los tres meses, el juez decidió levantar los cargos y olvidarse del ataque al gobierno con el metalenguaje del arte.

La Fundación del CAYC entrañaba, para Romero Brest, la revelación de estos nuevos horizontes: “El CAYC ha ido aumentando su área de difusión, ocupándose menos del arte visual que de las otras

artes, y cada vez más de las disciplinas teóricas actualísimas. Pienso que la manifestación más importante referida a las artes visuales fue *Arte de Sistemas*, de 1972”. Esta exposición gigantesca, con un total de 800 obras pertenecientes a 194 artistas (540 obras de 114 autores oriundos de 24 países extranjeros, más 260 de 80 creadores locales), se presentó del 21 al 23 de septiembre de 1972. Los 60 artistas que intervinieron en la muestra de la plaza Roberto Arlt eran argentinos, y entre ellos el Grupo CAYC: Bénédict presentó un prototipo de habitáculo hidropónico; Ginzburg, *La cruz del rascacielos*, propuesta que proponía dejar encendidas las ventanas de una hilera y una columna en un alto edificio de oficinas; Grippo, en colaboración con Jorge Gamarra, un horno de pan; Pazos, un fardo de alfalfa atado con una cinta y titulado *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*; Julio Teich, una huerta natural; Marotta, unas carpas que respondían al título *Descansemos hoy, Mañana comienza la lucha*.

“El CAYC quiere crear un sentido de arte comunitario que podría implementarse con la colaboración de las comisiones vecinales de manera tal que la primera exhibición fuera el anticipo de futuras muestras, organizadas sistemáticamente por las citadas comisiones y las fuerzas vivas. Esto sería pauta de una toma de

a. John Hanhardt (Nueva York), curador del museo Whitney, Rosa María Ravera, presidenta de la Academia Nacional de Bellas Artes y codirectora de la Revista de Estética del CAYC, Jorge Glusberg y Lorand Heigy, director del museo Ludwig (Viena).

b. Reunión del jurado de la Bienal 1995 con la presencia del arq. Rafael de la Hoz, presidente de la Unión Internacional de Arquitectos.

conciencia respecto al papel del arte en la sociedad argentina”, escribimos en ese momento. “Buenos Aires tuvo por primera vez oportunidad de presenciar una exposición de este tipo, ya que en los escasos antecedentes en nuestra ciudad, se trató de pequeñas muestras en lugares cerrados, es decir, no había acceso directo al público.”

Jerzy Grotowski era ya un nombre desconocido en los circuitos teatrales del mundo entero cuando vino a Buenos Aires en 1971. Oriundo de Rzeszow (Polonia) y licenciado en la Escuela Superior de Teatro de Cracovia, inició su renovación estética en 1959, al fundar el Teatro de las Trece Sillas en la ciudad de Opole. Allí desarrolló los fundamentos y premisas de lo que denominó arte pobre. Su influencia se extendió por el mundo entero. Hacia 1965 instaló su teatro laboratorio en Wrocław, y seis años después se presentó en Varsovia, tras exitosas giras por Europa y Estados Unidos. En un artículo de 1965, Grotowski señalaba que, para delimitar el hecho teatral, él y sus colaboradores fueron eliminando del espectáculo todo lo que tuviera características peculiares: maquillaje, efectos de luz, decorados, fondo musical; en una palabra, la escena misma.

Empíricamente hemos constatado que el teatro, privado de todos estos encajes y bordados, no deja de existir. Por lo contrario, deja de existir

cuando se disgrega la comunicación entre el actor y el espectador; cuando desaparece el diálogo directo entre ellos, viviente y palpable. [...] puesta en escena, esta verdad revela importantes consecuencias. Impide ver en el teatro una síntesis de las diversas disciplinas [...]. Ver el teatro como una síntesis de las artes lleva a confirmar que actualmente reina sobre el escenario eso que con mucho gusto llamaría rico, pero lo confirma en cuanto a sus debilidades.

A este medio parásito, opone Grotowski su teatro pobre. Pero sus postulados van más allá del teatro y se suman a las doctrinas estéticas de vanguardia de las décadas de 1960 y 1970, que miran en el arte un medio de conocimiento y participación, un espejo de las condiciones del ámbito social donde viven.

Una extensa charla de Grotowski el 12 de noviembre de 1971, como invitado nuestro, fue el origen del Grupo CAYC. En efecto, días después invitamos a 25 artistas a formar un equipo de trabajo a la manera del laboratorio de Grotowski. De los 25 invitados quedaron nueve: Jacques Bedel, Luis Bénédict, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Alfredo Portillos, Clorindo Testa y el autor de este trabajo.

La primera exhibición pública del Grupo CAYC tuvo lugar a mediados de 1972, en la muestra “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, realizada en el Bial de

Medellín, Colombia. Durante los treinta años transcurridos desde su constitución, expuso sus obras en Nueva York, París, Londres, Berlín, Varsovia, Madrid, Copenhague y obtuvo dos lauros: un Primer Premio en Slovenj Gradec, Yugoslavia, en la muestra realizada en 1975, en conmemoración del 30 aniversario de las Naciones Unidas; y en 1977, en la XIV Bienal de San Pablo, el Gran Premio Itamaraty, máximo galardón del evento brasileño otorgado por primera vez en 28 años de Bienal a un país latinoamericano.

Intentando definir las orientaciones del Grupo CAYC, decíamos: “El artista es el eslabón de una cadena que se extiende por encima de las ondas concéntricas del campo cotidiano de la vida del hombre. Los poderes que manipula lo mantienen en una posición de modelizador de la realidad cotidiana, de creador de nuevos entornos, de humanizador, de responsable por la materialización de hechos culturales a través de la acción y el pensamiento, introduciendo su imaginación, sus diseños, sus deseos, en función del contexto social.”

A comienzos de la década invitamos a Buenos Aires al famoso psiquiatra inglés David Cooper, y el Grupo CAYC desarrolló con él un intenso examen de su problemática interna. Coordinado por Cooper, se rastrearon las relaciones entre arte y sistema cultural, entre arte y públi-

co, además de bosquejar el modelo de una nueva sociedad; trabajamos semanalmente durante más de dos años.

El tema que presentó el grupo en la Bienal de Venecia en 1986 fue *Ciencia y arte*. Acudió a la recuperación del arte y la ciencia prehispánica. Si las obras de los artistas, no sólo argentinos sino por extensión latinoamericanos, son una manifestación verdadera de la cultura de sus pueblos, de sus tradiciones, el retorno a las fuentes parece automático, natural, aunque los lenguajes utilizados sean internacionales. Se trata de retornar, pero recreando y no de convertir ese retorno en la única fuente de las obras. El Grupo CAYC presentó hechos de la ciencia y el arte precolombinos, y mostró sus estrechas relaciones con lo actual. Se trata, en síntesis, de reflexiones a través del discurso artístico acerca de la validez de otras ciencias, de otras artes, que no estén regidas por el pensamiento europeo, pero que tienen tanta validez como este.



a. El filósofo Jean Baudrillard (París), presidiendo las jornadas de la crítica junto a Angiola Churchill (New York University), René Berger (director del Palais de Beaux Arts de Lausana y presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte), a la derecha el artista Vito Acconci (Nueva York).

El Nuevo Mundo fue conocido a partir de la epopeya de Cristóbal Colón en 1492. Los objetos producidos por las comunidades americanas suscitaban curiosidad en toda Europa, aunque fueron menospreciados por ser formas no usuales para su cultura. Alberto Durero, figura máxima de la pintura, la acuarela y el grabado alemán, fue quien primero reconoció el valor de la producción indígena, a partir del llamado Tesoro de Moctezuma, que conociera gracias a la exhibición que Carlos V dispuso para su imperio. Así, los indios de América comenzaron a ser valorados como algo más que simples personajes exóticos de baja cultura. En todo caso, era para el mundo europeo, *otra cultura*. Los máximos exponentes de la civilización en la América precolombina son los aztecas y los mayas—con sus antecesores de Teotihuacán y los olmecas— en Mesoamérica, y los incas en la región andina, aunque a la llegada del conquistador habían desaparecido o se encontraban en un período de decadencia. El proceso de colonización y, más adelante en el tiempo, la inmigración masiva en el siglo XIX, originaron los rasgos fundamentales de los países latinoamericanos de hoy. Si bien lo europeo fue importante, también es cierto que mucho de la herencia autóctona persiste hasta nuestros días; los americanos somos, evidentemente, mestizos, producto de una cultura que comienza a desarrollarse hacia el 2000 a.C.—que se asienta en tres regiones diferenciadas: Mesoamérica, el

Caribe y la región andina—, fusionada con el aporte europeo a partir de 1492. Esto ya fue señalado por Simón Bolívar en su Discurso de Angostura, quien expresó que “no somos europeos, no somos indios, sino una especie de media entre los aborígenes y los españoles”.

En el campo científico-artístico precolombino tiene cabida desde la formidable arquitectura en piedra de los constructores del Cuzco, que no tiene parangón en la historia, a las prácticas de trepanación de cráneos peruanos; el uso de la rueda en los juguetes (no para transporte), hasta los *graffitis* mayas, los instrumentos empleados por los aborígenes para sus rituales mágico-religiosos, la medicina de los antiguos habitantes de la isla de Santo Domingo. El grupo intentó una transposición de ideas, señalando la dualidad de los dos mundos, el nuevo (América) y el viejo (Europa), aparecida desde el comienzo de la conquista y manifiesta a través de innumerables ejemplos. Es un pensamiento integrador que tiene como base la búsqueda de una *identidad regional* propia, teñida con aspectos de lo surreal, cuya óptica da una explicación distinta de lo conocido. Esto coincide con la postura de los integrantes del Grupo CAYC, que explica sus propuestas y visiones alternativas.

El Grupo CAYC sostuvo que estamos saliendo de una segunda Edad Media,

que no tomó de la primera sino los rasgos nocivos, perfeccionados en muchos casos por el avance tecnológico. Esa fue la propuesta en la Bienal de San Pablo. Hipersensibles por antonomasia, actores sociales de primera línea, los artistas se contaron entre los más sostenidos censores —cuando no fueron los únicos— del desborde científico-técnico y la retracción espiritual de la segunda Edad Media. Por la misma razón, los artistas se encuentran ya a la cabeza de quienes, en los cuatro puntos cardinales, procuran el advenimiento de una era que exalte y afiance la calidad de la vida. Es algo así como la convocatoria a un segundo *Renacimiento*, que, al estilo del primero, reconquiste para el hombre el centro de las inquietudes y las vocaciones.

Son numerosos los historiadores que fijan la clausura de la Edad Media el 12 de octubre de 1492, día en que Cristóbal Colón, almirante de España descendió en la isla de Guanahaní. Tal vez el segundo Renacimiento entrañe el definitivo descubrimiento de América Latina.

Finalmente, el Grupo CAYC expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1994, gracias a los buenos oficios del estudioso crítico Milan Ivelic, que está llevando a cabo una gran labor en ese museo. Como la exhibición que se llevó a cabo en el Museo *The*

Stripped House de Tokio, en diciembre de 1993, fue una indagación conceptual de los mitos y realidades, pasados y actuales, de América Latina, vistos desde la Argentina y sus avatares históricos.

Bedel exhibe en Santiago once rollos de su serie *Verbum*, en la cual evoca, a través de sus escrituras originales, el diálogo del hombre con lo absoluto; *La ciudades del Plata*, *Pulgor*, *Meditación Zen* y *Summa Geométrica*, sus libros esculturas, son una metáfora de unión entre Oriente y Occidente. Benedit vuelve a poner de manifiesto el interés por los episodios desdénados o marginales de la historia argentina; en esta oportunidad observa las conflictivas relaciones de artistas como Juan del Prete y Florencio Molina Campos, con magníficos dibujos que traen a la memoria las obras de un pintor y un dibujante pionero. Grippo reivindica en sus obras los oficios, las leyes naturales, la ciencia positiva y el creador del hombre; *La comida del artista* es una instalación que hace reflexionar sobre el destino de América entre el atraso y el derroche. Portillos presenta imágenes en las que recupera a seres sobrenaturales que habitan las supersticiones populares de la Argentina y una videoinstalación que discurre sobre el tema de los temas: la vida y la muerte. Testa expone una serie de dibujos, *Así es la vida*, vinculada con otra conquista: la formación de un país autónomo

propio donde la existencia humana sea también libre y verdadera. Fue ésta la última exhibición del grupo.

La nómina sería demasiado extensa si quisiéramos informar de todas y cada una de las actividades realizadas por el CAYC. Nos bastará, por lo tanto, mencionar algunos nombres y títulos. Se realizaron más de un centenar de exposiciones internacionales en Buenos Aires, una cincuentena en el interior de la Argentina y más de 120 en América Latina, Estados Unidos y Europa; también, cerca de doscientos seminarios, simposios, cursos y conferencias de las que participaron

a



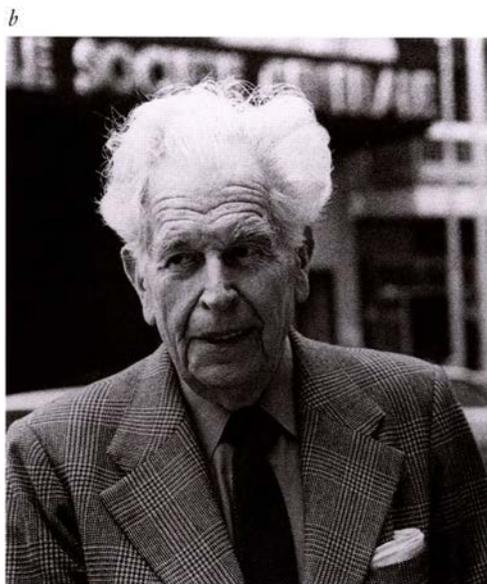
b



a. Angiola Churchill, decana del Departamento de Arte de la Universidad de Nueva York, en las Jornadas de la Crítica.
b. El historiador y crítico de arquitectura Bruno Zevi, flanqueado en la Bienal de 1989 por Amelia y Jorge Glusberg.

artistas, pensadores, críticos, científicos y estudiosos en número de mil personalidades de la Argentina y el mundo entero. Sólo en las 18 Jornadas Anuales Internacionales de la Crítica, el CAYC invitó a esta suma increíble de pensadores y artistas.

Esta breve reseña no puede pasar por alto dos de las disciplinas en que ha des-



collado el CAYC: nos referimos a la arquitectura y el videoarte. Tras una participación en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en enero de 1974 ("Open Circuits-Towards the Future of the TV"), organizamos diez Encuentros Internacionales Abiertos de Video, llevados a cabo simultáneamente con muestras de pintores y escultores latinoamericanos: I, Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (diciembre de 1974); II, Espace Cardin, París (febrero de 1975); III, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, Italia (mayo de 1975); IV, CAYC, Buenos Aires (noviembre de 1975); V, Centro Internacional de Cultura, Amberes (marzo de 1976); VI, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas (septiembre de 1976); VII, Fundación Joan Miró, Barcelona (febrero de 1977); VIII, Galería Continental, Lima (septiembre de 1977); IX, Museo Alvar y Carmen Carrillo Gil, México (noviembre de 1977); X, Sogetsu Kaikan, Tokio (mayo de 1978).

El año 1979 se abrió con las Jornadas Interdisciplinarias sobre Arte Corporal y Performances, que tuvieron por sede al Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou, en París (febrero), con la participación de cincuenta críticos, teóricos y artistas del mundo entero. Dos meses después se celebró en Buenos Aires el Primer Encuentro de Jóvenes Arquitectos, que el CAYC organizó en colabora-

ción con la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos.

En enero del año siguiente, y siempre dentro de la actividades vinculadas con esta última disciplina, presentábamos en el Centro Internacional de Cultura de Amberes la muestra "Arquitectos de Buenos Aires"; y en julio, en Barcelona, se desarrollaba el Primer Encuentro del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura, concertado por el CAYC y la Fundación Joan Miró de la ciudad española. Bruno Zevi, el historiador más significativo de la arquitectura moderna, agrupó en CICA a los teóricos más importantes del mundo de la arquitectura. Tiene entre sus miembros a Kenneth Frampton, Ada Louise Huxtable (Estados Unidos), Dennis Sharp, Joseph Rykwert, Alan Colquhoun (Reino Unido), Oriol Bohigas (España), Gillo Dorfles, Renato de Fusco, Vittorio Lampugnani (Italia), Juhani Pallasmaa (Finlandia), Henrich Klotz (Alemania), William Curtis, François Chaslin (Francia), Viacheslav Glazichev (Rusia), Alfonso Corona Martínez, Luis Grossman, Marina Waisman, Tomás Dagnino (Argentina), Roberto Segre (Cuba-Brasil), Jennifer Taylor (Australia), entre otros. El CAYC fue siempre la Secretaría Académica desde el nacimiento de la institución en México, en ocasión del Congreso Mundial de Arquitectos de 1978.

a. Los arquitectos Enrique Fazio (ex director del Teatro Colón y miembro del estudio Urgell-Penedo), Antoine Predock (Albuquerque), Clorindo Testa, Roberto Converti (ex presidente de Puerto Madero) y Juan Carlos Ferverenza, integrante del estudio Antonini, Schon Zemborain, Hall y Ferverenza. Ferverenza y Converti son miembros del comité director de las Bienales de Arquitectura.

b. Arq. Armancio Williams, en su exposición Retrospectiva, organizada por el CAYC en 1980 e inaugurada por Bruno Zevi.

El éxito alcanzado por las Jornadas del Centro Georges Pompidou llevó a la realización de un segundo encuentro, “El Arte de la Performance”, que tuvo lugar en agosto, en el Palazzo Grassi de Venecia, y que organizamos junto con la Dra. Angiola Churchill, decana del Departamento de Arte de la Universidad de Nueva York. Tanto el evento de febrero como este fueron dos primeros panoramas generales de este género que se constituyó en una de las propuestas más señaladas de la década de 1970.

Decía Oscar Wilde en 1890: “No hubo ninguna época creadora que no haya sido, a la vez, una época crítica. Pues es la facultad crítica la que inventa nuevas formas. La creación tiende siempre a repetirse en sí misma. Por eso debemos al instinto crítico cada nueva escuela que aparece, cada nuevo molde que el arte encuentra a mano. [...] La crítica es también un arte. Y así como la creación artística implica el ejercicio de la facultad crítica, la crítica es verdaderamente creadora en el más alto sentido de la palabra.”

Jorge Glusberg. Fue profesor asociado en el Departamento de Arte (1981-1994) y codirector del Centro Internacional de Estudios Avanzados en Arte (ICASA) de la Universidad de Nueva York (1981-1993). Fue director del Museo Nacional de Bellas Artes (1994-2003). Doctor Honoris Causa de la Universidad de Palermo y de la Universidad Nacional de Lima. Ha sido presidente de la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) en los períodos 1978-1986 y 1989-1992. Miembro del American Institute of Architects (AIA) y del Royal Institute of British Architects (RIBA). Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España, y de la Academia Rusa de Arte y Arquitectura. Caballero de la Orden de las Artes y las Letras y de la Orden de la Legión de Honor, Francia. Autor de más de treinta libros sobre arte y arquitectura, entre los que se destacan *Retórica del arte latinoamericano* (1978), *L'Ultimo Museo* (1984), *Del pop art a la nueva imagen* (1985), *Museos fríos y calientes* (1986), *Breve historia de la arquitectura argentina* (1991), *Conversaciones sobre las artes visuales* (1992), *Moderno-postmoderno* (1993), *Orígenes de la modernidad* (1994), *Clorindo Testa, pintor y arquitecto* (1999) y *América latina: la arquitectura más representativa* (2001).



El doctor Rodrigues Alves, presidente de la Bienal de San Pablo, entrega el premio Itamaraty al Grupo CAYC (1977), con la presencia de González Mir, Marotta, Glusberg, Bedel, Benedit, Portillos, Testa y Grippo.

Preferimos terminar con estas palabras de Oscar Wilde y no comentar las bienales de Arte y Arquitectura que empezamos a partir de la democracia, en 1985. Tampoco puedo dejar de mencionar otra

actividad importante que fue el trabajo en común con Rosa María Ravera y Eugenio Pucciarelli, la *Revista de Estética*, editada por el CAYC, que se inició en 1983 y terminó también en 1994.

¿Muerte o futuro del arte?

JOSÉ JIMÉNEZ

¿Hay un futuro para “el arte”? Claro que sí. Pero no nos quedemos en la superficie. Ese futuro lleva en su interior todos los cambios, todas las intensas metamorfosis que han hecho del arte algo muy distinto de lo que era hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Nuestra idea tradicional del arte se fue forjando a partir del Renacimiento y alcanzó su primera consolidación con los inicios de la cultura moderna europea, en el siglo XVIII. Su núcleo es la consideración de un conjunto de prácticas y actividades humanas como tareas espirituales, frente al carácter meramente manual de la producción artesanal. Comienza, entonces, un proceso en el que la pintura y la escultura se equiparan con las artes del lenguaje y del sonido, y se sitúan jerárquicamente como puntos de referencia del obrar humano. Los artistas pasan a ser considerados los máximos depositarios de la capacidad creativa del hombre. Una capacidad en la que los seres humanos emulan a Dios.

Pero ya en el primer tercio del siglo XIX surge la idea de “la muerte del arte”, el espectro que desde entonces acompañará el devenir de las artes. El poeta y pensador Friedrich Schiller y el filósofo Georg Hegel pronostican, con sentido e intenciones distintas, el final del arte. El fantasma de “la muerte del arte” se introducía así en su destino. El planteamiento de Schiller se asociaba a la utopía de una sociedad estética, en la que todo hombre pudiera ser artista. El de Hegel, a la idea de la disolución de la forma esté-

tica por la intervención del concepto, la negación irónica y el individualismo.

Ambas vertientes han gravitado intensamente sobre el arte desde entonces. Pero ni Schiller ni Hegel pudieron prever el auténtico factor corrosivo del arte, tal y como se había forjado e institucionalizado. Ese factor no es otro que el desarrollo de *la técnica moderna*. Desde el momento en que la vieja producción artesanal fue siendo sustituida por la tecnología, el arte fue progresivamente perdiendo su preeminencia espiritual y su exclusividad como tarea intelectual en el sistema de producción.

En realidad, como es obvio, la artesanía está lejos de ser algo meramente mecánico o repetitivo. Fue éste un tópico forjado en los siglos medievales y que se incrustaría en el sistema moderno de institucionalización y legitimación ideológica de las actividades humanas. Pero el desarrollo de la técnica supondría, a la larga, la inviabilidad de ese sistema. El arte quedaba “descentrado”, desplazado, confrontado con una situación en la que la actividad de ingenieros o urbanistas, por ejemplo, alcanzaba mayor incidencia social.

Se produjo el desarrollo de la industria, se formaron las grandes ciudades y se configuraron las sociedades de masas. Y en esa vía de profunda alteración del modo de vida de Europa y después de América,

la técnica acabaría dando paso a una suerte de *explosión estética* en la que el arte vería aún más cuestionada su posición. Me refiero al desarrollo del diseño industrial, la publicidad y los medios de comunicación de masas. En ese universo, en el que hoy vivimos, los seres humanos reciben los estímulos estéticos más primarios y extensivos a través de esas vías *no artísticas* de experiencia estética. Además, el artista ya no puede reivindicar su destreza manual, su habilidad, como signo de su primacía en el reino de la imagen. La máquina, en todas sus dimensiones, habría liberado el proceso de la representación sensible de la posesión necesaria de esa destreza.

Pero entonces, ahora que todos esos condicionantes parecen haberse agudizado hasta el paroxismo, *¿tiene un futuro el arte?* De nuevo: claro que sí. Pero no en las formas y manifestaciones ligadas a situaciones históricas y culturales hoy ya no existentes.

Para mirar al futuro, es fundamental la genealogía: tomar conciencia de cómo las cosas han llegado a ser lo que son. Comprender que “el arte” no es una realidad esencial e inmutable, sino un conjunto de prácticas y representaciones sometidas a un vertiginoso proceso de cambios y ajustes, como cualquier otra dimensión de la cultura moderna.

Paradójicamente, uno de los signos más positivos para el futuro del arte se sitúa,

precisamente, en esa cuestión que durante dos siglos ha parecido problematizar intensamente su destino: el desarrollo de la técnica. La nueva revolución tecnológica, el desarrollo convergente de la electrónica y la informática, abre ante nosotros la perspectiva de una nueva alianza del cerebro y la mano. Y también la promesa de una nueva conciliación entre las artes y la técnica. Los distintos soportes sensibles: lenguaje, formas visuales, sonido, confluyen y se superponen tendencialmente en una nueva unidad plural de la representación. El futuro del arte está cifrado en un horizonte *multimedia*, término que indica el empleo convergente, la integración en una misma propuesta artística, de diferentes medios o soportes expresivos. Podemos, así, hablar de una tendencia a la *unidad plural de la representación, de la producción de imágenes* (entendidas estas en toda su gama expresiva: lingüísticas, visuales, sonoras). No se trata, en realidad, de una ruptura. Pero sí de una profundización espectacular de lo que está ya presente a lo largo de todo el siglo que ahora termina: la tendencia a la hibridación, al mestizaje expresivo, al desbordamiento de las fronteras entre los distintos “géneros” y disciplinas artísticos. Algo que tiene, también, su correlato en un plano antropológico: desde una situación de predominio de la tradición cultural de Occidente nos encaminamos a un universo cada vez más plural, a una globalización planetaria de la cultura en la que, una vez

más, el lenguaje y la expansión de la técnica actúa como fenómeno desencadenante.

Pero por todo ello, y junto con el reconocimiento de todos los componentes positivos que conlleva y de que, además, es una vía irreversible, resulta también necesario guardar las debidas cautelas frente a las tendencias a la homogeneización y al nivelamiento que también desencadena la tecnología. E, igualmente, hay que tener muy presente la cuestión moral y política de *quién y cómo* detenta el control de su uso y su orientación, aspectos todos ellos en los que la responsabilidad de los artistas me parece central.

No creo, por otra parte, que en ese futuro, en el que predominará la integración de la pluralidad representativa, se produzca la desaparición de los géneros artísticos tradicionales. Por el contrario. No tendrán espacio las concepciones ingenuas o dogmáticas, ligadas a tiempos pasados. Pero lo más probable es que suceda algo similar a lo que ocurrió con el advenimiento de la escritura, que no supuso la desaparición de la poesía, tan central en las culturas orales, pero sí una profundísima transformación de esta. Y con ello, su revitalización. En lugar de “desaparecer”, como pretenderían algunos apocalípticos, la pintura o la escultura se estarían abriendo así, en la actualidad, hacia un nuevo estatus: radical, fundamental, de plasmación de las formas visuales. De forma

paralela a como la poesía es la célula viva, el laboratorio germinal, de los procesos de creación literaria.

En todo caso, el futuro parece ofrecer también una intensa problematización de la figura tradicional del artista. La revolución cibernética marca de modo definitivo el ocaso del privilegio de la destreza manual. El eje decisivo de valoración se desplaza a la fuerza conceptual y poética (en el sentido etimológico de *poiesis*: producción, creación) de sus propuestas, resultado de la síntesis de lo mental y lo corporal.

La expansión de las posibilidades de acceso a la creatividad, a través de máquinas que actúan como prolongación del cuerpo, hace más viable que nunca la realización del ideal utópico de que todo ser humano pueda llegar a ser artista, a desarrollar prácticas creativas de representación. Aunque, por otro lado, las dimensiones repetitivas y niveladoras de la técnica, que se han hecho sentir también en el despliegue moderno del arte en el plano institucional, nos permiten entrever un futuro en el que, por desgracia, *la burocratización del arte* puede crecer más intensamente que nunca.

Para abordar filosóficamente lo que este complejo fenómeno supone es preciso comprender, de entrada, que estamos ante una transformación revolucionaria de las relaciones entre lo público y lo privado.

La tradición de la cultura moderna fijaba uno de sus puntos distintivos en la separación de lo público y lo privado. La religión, el cimiento ideológico más importante de la esfera pública en la sociedad premoderna, quedaría relegada en los nuevos tiempos a la esfera privada de la conciencia individual. Las funciones sociales del arte moderno se articularon en una estructura semejante. Las obras o productos son el signo público de esa estructura, forman una cadena comercial entre individuos: productores y consumidores. Sin embargo, la formación de las culturas de masas en nuestro siglo y la hiperestetización de la vida como efecto de la tecnología han ido produciendo un denso solapamiento e, incluso, confusión entre ambos planos.

Un primer aspecto a destacar es *la universalización del consumo*. En sociedades donde “el derecho a consumir” (independientemente de las necesidades y posibilidades materiales) constituye el punto de referencia, el consumo de arte se convierte en un factor relevante. Pero se trata de un *consumo público*, no privado. La relación individual entre productor (artista) y consumidor (cliente) ha desaparecido para dejar paso a una relación abstracta, configurada con las características capitalistas de la mercancía, en la que ambos experimentan su integración en canales públicos. Las instituciones que presentan y transmiten al público las obras y los pro-

ductos de los artistas: *museos, grandes exposiciones, galerías, ferias*, etcétera, forman parte de un entramado global configurado a través de *las estructuras comunicativas y mercantiles* de la cultura de masas. Es un proceso que se consolida en torno a los años sesenta y supone la aparición de toda una serie de canales mediáticos específicos del mundo artístico. Las galerías, revistas o publicaciones especializadas y ferias forman un entramado donde se produce *la contextualización comunicativa y mercantil* de las obras, que en última instancia será definitivamente legitimada por las grandes exposiciones y los museos.

La dimensión publicística y comunicativa es esencial en la determinación de lo que es o no es “arte”. Como ha hecho notar uno de los grandes protagonistas del arte de nuestro tiempo, el artista estadounidense Dan Graham (1993), para que una propuesta se valore como “arte” es preciso “que sea exhibida en una galería, y después que se escriba sobre ella y se reproduzca fotográficamente en una revista de arte”. Sobre ese registro de una exposición temporal, de breve duración, y con la acumulación de nuevos segmentos de información, se va constituyendo la base de la valoración (artística) de las obras y, a largo plazo, de su valoración económica. Las revistas de arte son viables, fundamentalmente, gracias a los anuncios de las galerías e instituciones artísticas. Que, a su vez, gracias a la “fe pública”, notarial, de las revis-

tas en sus críticas, crónicas y reportajes, llegan a los compradores potenciales: individuos privados, corporaciones, entidades políticas... El doble circuito, *ideológico-comunicativo y económico-mercantil*, queda así circularmente cerrado.

El *nuevo consumo* de objetos y propuestas estéticas es, a la vez, *público y privado*. El coleccionista que adquiere una obra “original” y los numerosos sujetos que compran “reproducciones”: postales, carteles, libros, videos, CD ROM, etcétera, forman parte de una misma cadena imaginaria en la que lo que se compra tiene un *valor comunicativo común* desde un punto de vista abstracto. Es un importante *factor de nivelación e identidad* que mantiene, no obstante, una articulación jerárquica. *Yo soy (consumo) el artista de moda (como todos)*. O las grandes obras del museo. O Batman. O cualquier producto Disney. *Como todos*: lo individual, lo privado, se disuelve en lo público.

La casa se convierte en una extensión de los canales públicos de exhibición: “el museo imaginario” privado *reproduce* los signos artísticos consagrados por el circuito comunicativo y económico global. Y las obras en las instituciones repiten la misma estructura. Los museos y las ferias de arte, por ejemplo, emulan el comportamiento de los espectáculos de masas, del ocio programado. Se trata de conseguir el máximo impacto publicitario, a través de

“la promesa” de la “alta” legitimación cultural. Y, con ello, el máximo beneficio mercantil. En realidad, es *el rendimiento comercial y/o político* (con un mayor o menor énfasis en uno u otro plano, según se trate de América y Japón, o de Europa) lo que asegura su existencia.

El patrocinio de las firmas va ligado a una exigencia de resultados publicísticos y económicos. El museo y las ferias han de mantener balances comerciales equilibrados: además de los patrocinios y subvenciones, con la venta de entradas y de todo tipo de objetos. El requisito fundamental es su “productividad”. Un requisito corregido en Europa con la intervención estatal, que actúa burocrática y políticamente, de forma directa. De este modo, e independientemente de otros efectos, el público es considerado ante todo como una masa de consumidores potenciales.

El “objeto” de consumo es, en su apariencia, sumamente variado o diverso: todos los productos y reproducciones de lo que podríamos llamar “el circuito museístico”. Pero internamente esa diversidad se reduce a la homogeneidad más intensa: *mercancía cultural*. Una mercancía que produce beneficios tanto en el plano económico, como en el ideológico y en el político.

El posible rechazo de “una firma” o corporación por los consumidores por los motivos más diversos –agresividad comer-

cial, desacuerdo con sus productos, actitud depredatoria hacia el Tercer Mundo, etcétera– queda atemperado o incluso anulado por la asociación de esa “firma” con “el bien público” que supone su patrocinio o subvención de actividades artísticas y culturales. Algo similar cabe decir de la legitimación que así obtienen los poderes políticos, independientemente del desacuerdo en materia de principios o en propuestas programáticas. Se hace, así, evidente una importante dimensión *política* que opera en la difusión pública del arte. Como indicó Craig Owens (1992: 323), “el aspecto central de cualquier discusión sobre la función pública del arte hoy” tiene que ver con “quién ha de definir, manipular y aprovecharse ‘del público’”.

De todos los componentes institucionales del arte actual, el que más en profundidad ha modificado su estructura y funciones es el museo. El museo de arte es hoy “una fábrica de cultura”, un mecanismo que ya no sólo conserva y jerarquiza como en el pasado, sino que actúa e interviene, tanto en el escenario artístico como en la búsqueda y configuración de una audiencia propia. Su papel es fundamental en la legitimación de las propuestas artísticas y en la cotización mercantil de las obras. Respecto al público, se supone que realiza una función pedagógica, educativa. Pero esa función no es neutra, está determinada por la necesidad de configurar un universo de consumidores de los produc-

tos museísticos y del propio museo como mercancía cultural. Curiosamente, esa función educativa es entendida en buena medida dentro de la propia institución como una función *subsidiaria*, como algo de segunda importancia. La burocracia museística, que no ha hecho sino crecer desde la constitución de los museos modernos, entiende en el fondo que es *ella misma*, y no el público, el verdadero destinatario de la acción del museo, independientemente de las declaraciones y manifestaciones propagandísticas. El público es un referente lejano, y los artistas y sus obras son elementos intercambiables en función de las estrategias expositivas y de adquisición de obras, establecidas por núcleos sumamente restringidos de decisión. El resultado es la formación de una estructura profesional, de especialistas, sumamente jerárquica, cuya cúspide está integrada por los llamados “departamentos curatoriales”, mientras que los “departamentos educativos” se consideran en un segundo plano.

Es una gran paradoja. Esa supuesta menor importancia tiene que ver con el hecho de que, dentro del museo, a los miembros de los departamentos educativos se los considera meros vulgarizadores o propagandistas de las exposiciones y colecciones. Pero su función desde un punto de vista económico es importantísima, porque es gracias sobre todo a ellos como los museos pueden conseguir la formación,

ampliación y reproducción de “un público propio”. Que es lo que asegura el rendimiento productivo del museo, la entrada de subvenciones y, en último término, la existencia del museo mismo. Los profesionales más críticos y creativos propugnan, por todo ello, una modificación en profundidad de las estructuras de los museos, su *democratización*. Se trataría de formar equipos flexibles de trabajo, en los que intervinieran los artistas, que abordarían globalmente los aspectos expositivos, comunicativos y pedagógicos de la acción del museo, y capaces de establecer una intercomunicación con el público. Una relación más fluida e interactiva con sus necesidades y preocupaciones. Pero un proceso similar sería una auténtica *revolución*, que considero altamente improbable que pueda llevarse a cabo en el contexto recluido del “universo cultural” de nuestro tiempo.

La crítica a los museos es una constante desde el período de las vanguardias históricas. Pero considero ingenuo confundir, en la crítica, los deseos con la realidad material. Todas las afirmaciones de la esterilidad del museo, o su identificación con lo ya muerto (museo/mausoleo), contrastan con su innegable *vitalidad*, con su fuerza e incidencia en el plano público y cultural. Con su crecimiento económico y su proyección ideológica en la cultura de masas. En definitiva, con su capacidad de adaptación, que le permite persistir en el

tiempo e incluso ocupar un espacio cada vez más relevante en la “organización profesional de la cultura”.

Estamos muy lejos de “la muerte del museo”, en el sentido material de la expresión, pero también de su decadencia o ruina (artística o institucional). Otra cosa es *discutir y problematizar* su carácter, orientación y funciones.

La profundidad del papel del museo en la jerarquización y transmisión pública de “los valores culturales” puede apreciarse por la relevancia ideológica, por el prestigio que irradia como institución. Los grandes museos artísticos sirven como punto de referencia para la formación de otros espacios de colección y exposición públicas que, gracias al nombre “museo”, adquieren un grado indudable de prestigio y nivelación para el público. El resultado, en algunos casos, resulta cercano a la caricatura. La lista de los “museos” pintorescos es inabarcable. Pero baste con citar algunos ejemplos. Existen “museos” de la cerveza, de Coca-Cola, del gato, de los collares para perros, de los instrumentos eléctricos, del arte de la maternidad... e, incluso, ¡del turrón o del espárrago!

El museo es una entidad sumamente *compleja* que ha sabido alcanzar un alto grado de funcionalidad en la cultura de masas. Como señala Remo Guidieri (1992: 64), uno de los “grandes miedos” de los tiem-

pos actuales es el temor a lo efímero, a que todo pueda resultar precario, transitorio. La conjuración de ese miedo, en lo que él llama “homogeneización-del-desorden”, tiene como referentes *la moda y el gran almacén*. La fuerza del museo deriva del hecho de que, a la vez, participa y supera esas dimensiones: “El museo participa de ese movimiento. Pero, al mismo tiempo, escapa de él, atribuyendo a las cosas museográficas el estatus de reliquias” (Guidieri, 1992: 64). Frente a lo efímero, el museo presenta *el signo de la permanencia*. La *acumulación* de objetos, que es simétrica en el museo al “imperativo de acumulación” que ha hecho de nuestro mundo un “inmenso almacén” (Guidieri, 1992: 47), se ve reforzada ideológicamente con una dimensión *pseudorreligiosa*. El museo es uno de “los templos” más vivos de los tiempos actuales. Y las imágenes que presenta son reverenciadas como en otro tiempo lo eran las imágenes religiosas: “Las masas se inclinan ante las obras, con ese movimiento que consiste en leer la etiqueta situada al lado de la obra” (Guidieri, 1992: 54). En definitiva, a través de sus distintos espacios institucionales, en los que el museo desempeña el papel de último referente, *el arte está integrado, reproduce la estructura de los espacios públicos de entretenimiento de la cultura de masas*.

Lo peor que puede hoy decirse de una propuesta artística es que no resulta “divertida” o “espectacular”. El modelo

de “la mercancía artística” es el parque público de diversión. Disneylandia, los dinosaurios o la exposición Velázquez (no la pintura de Velázquez) constituyen un universo unitario. El crecimiento ambiental del “mal gusto”, del *kitsch*, no proviene ya sólo del *vacío de valores* (Hermann Broch) producido por la quiebra de nuestras esperanzas y proyectos históricos, sino también de la *uniformización del consumo estético*. De la integración del arte en la esfera del espectáculo de masas.

Desde un punto de vista cultural, el resultado es la intensificación del *narcisismo*. Donde quiera que “miremos”, contemplamos la misma y redundante imagen. Un yo uniforme, empobrecido, que es a la vez un fuerte elemento de identificación e integración. El arte *no muere*, no desaparece. Pero queda “digerido” en ese inmenso aparato digestivo de la cultura de masas.

Como un efecto de esa degradación está la existencia y ampliación de un universo de “mediadores”, de “profesionales del arte”. Lo que podría constituir un importante elemento en la extensión social, educativa, del arte deriva en muchas ocasiones, en cambio, hacia el *glamour*, el brillo mundano y la agitación propagandística. Se trata de un nuevo ceremonialismo mundano, patente en inauguraciones y encuentros, que lleva “el mundo del arte” a las “crónicas de sociedad”. En buena medida, la “profesionalización artística”

acaba convirtiéndose en un efecto más de la *trivialización mediática*.

El *cinismo* predominante entre artistas y críticos es indisoluble de una situación en la que lo que dicta las normas es el efecto comunicativo y mercantil, y no la calidad o el riesgo de las obras y propuestas, que tiene que abrirse camino a través de la red cada vez más tupida de “la profesión”.

En definitiva, lo que suele hoy llamarse “el mundo del arte” es un circuito mercantil y comunicativo, constituido por artistas y especialistas, galerías, museos, coleccionistas y medios de comunicación, que, paradójicamente, actúa en no pocas ocasiones como un segmento social aislado, aparte, que *impone autoritariamente sus concepciones del arte al resto de la sociedad*. En ese universo, el papel de los artistas se ve reformulado de un modo radical. En lugar de la leyenda del bohemio, del rebelde inadaptable, el artista se convierte en una especie de agente cultural, relaciones públicas y técnico de comunicación, todo a la vez, para poder conseguir el acceso al circuito institucional. Los riesgos de esa pesada burocracia conducen inevitablemente también a la nivelación expresiva de las propuestas, a la homogeneización internacional de las obras y las formas de expresión. Los productos artísticos son cada vez más similares de un lugar a otro del planeta, en un proceso de globalización que, según he ido mostrando, tiene sus propias motivaciones.

Ese pesado lastre burocrático es hoy, para mí, la mayor carga negativa del arte. Sólo *la reivindicación de la soledad, la búsqueda de la coherencia y la intransigencia ética y estética* pueden impulsar al arte y a los artistas por las vías de la auténtica expresión de la creatividad. Pero en ello soy moderadamente optimista. Las formas de manifestación estética de los seres humanos van más allá de la peque-

ña política, desbordan los cortocircuitos de los intereses materiales que intentan instrumentalizar los procesos de creación. El arte lleva dentro de sí, en su espacio más interior, el signo de su vida futura, un signo cuyo trazado brota de su cada vez más intensa convergencia con la tecnología.

Bibliografía

- Graham, Dan (1993): *Rock my Religion. Writings and art projects (1965-1990)*, ed. Brian Wallis, Boston, MIT Press.
- Guidieri, Remo (1992): *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, trad. I. Touet, Madrid, Tecnos, 1997.
- Owens, Craig (1992): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press.

José Jiménez. *Nació en Madrid. Es doctor en Filosofía. Profesor desde 1975 en la Universidad Autónoma de Madrid, y a partir de 1983, catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la misma universidad. Desde 1986 codirige, junto con el profesor Rafael Argullol (catedrático de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona), la colección Metrópolis, serie de libros de Estética y Filosofía de la Cultura, en la Editorial Tecnos de Madrid. Entre sus publicaciones se destacan: Imágenes del hombre. Fundamentos de estética (1986), La vida como azar. Complejidad de lo moderno (1989), Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis (1993). Ha dirigido la edición de los libros colectivos El nuevo espectador (1998), Horizontes del arte latinoamericano (1999) y Ver las palabras, leer las formas (2000).*

Música contemporánea: perspectiva-prospectiva

FRANCISCO KRÖPFL

1911. Luigi Russolo, miembro del movimiento futurista, “libera” el ruido como materia apta para la creación artística: desarrolla dispositivos que generan electromecánicamente ruidos de diverso tipo, “Entonarumori” los llama y forma con ellos orquestas; grupos de grandes cajas acústicas que amplifican estos ruidos manejados por “ejecutantes” que él dirige mediante una partitura. Unos años antes (1908), el compositor Arnold Schönberg se alejaba de las leyes de organización de la tonalidad clásica que regían desde el siglo xviii. Los antecedentes se encuentran ya en la música de Debussy, quien incursiona en el terreno de la asimetría, las estructuras elípticas (“sobrentendido”) y la síntesis formal. La música se aleja en gran medida de las “formas en verso” y adopta la construcción en prosa, como se observa en Igor Stravinsky y particularmente en el discípulo de Schönberg, Anton Webern.

La liberación del sonido en la segunda década del siglo xx se refleja en la orquesta sinfónica con las avanzadas combinaciones instrumentales de Edgard Varese. Los ideólogos de la vanguardia incitaban a la exploración de nuevos medios y materiales sonoros, y la tecnología en los veinte comienza a proponer nuevos instrumentos gracias al desarrollo de la válvula electrónica: la amplificación, el registro y la reproducción del sonido estimulaban la imaginación de jóvenes músicos.

Después de la Segunda Guerra, las radiodifusoras de Francia y Alemania y algunas universidades estadounidenses disponían de

recursos ligados a estos avances de la tecnología. Así aparecen la música concreta –Pierre Schaeffer utiliza sonidos del ámbito cotidiano en montajes sonoros–, la música electrónica –generación y montaje de sonidos electrónicos–, la Tape Music en Estados Unidos –manipulación creativa de grabadores y cinta magnetofónica–. A la vez, como rechazo del anquilosamiento de los lenguajes entre las dos guerras, la atención de los jóvenes compositores se centró después de 1945 en los logros estructurales de la música de fines de la primera y la segunda década del siglo xx. Atonalismo, atematismo, renovación rítmica y nuevas sonoridades orquestales, así como las renovaciones sintácticas de músicos como Schönberg, Stravinsky, Varese, Ives y más recientemente Messiaen, son profundizados y vistos en una nueva perspectiva: surge el serialismo integral. Una nueva generación se impone: Pierre Boulez, Karl Heinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono y György Ligeti.

Desde otro lado, ideas derivadas del dadaísmo y de filosofías orientales prenden fuertemente gracias a una figura polémica y sin duda seductora: John Cage, que con sus ideas y su retórica hace vacilar las convicciones de la vanguardia europea. El azar, la forma “abierta”, la improvisación, ocupan importantes espacios, desde Estados Unidos hasta Europa.

En los sesenta tenemos ya un sinnúmero de tendencias en el panorama de la música contemporánea: la música aleatoria, la música

gráfica, el minimalismo, la música de citas, el neorromanticismo, la improvisación colectiva, la música electrónica en vivo y a fines de la década, la música por computadora.¹

Joseph Schilliger, un creador e investigador de las artes, anunciaba ya en su libro *Bases matemáticas de las artes* (1945), el proceso de hibridación en las disciplinas artísticas. En la música de los sesenta, y más aún de los setenta, esto es evidente. Alcanza un solo ejemplo: la sinfonía de Luciano Berio, quien en el primer movimiento, sobre el “cantus firmus” de un movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler, efectúa montajes de fragmentos de algunas de las grandes obras de la vanguardia europea del siglo xx.

Lo visual adquiere importancia cada vez mayor en esos años, en parte como consecuencia del desarrollo de la tecnología de la imagen. El cine, la televisión, los sistemas de control de imagen y sonido y finalmente la computación a través de la red global de Internet, son factores decisivos en este sentido. Las instalaciones –sometimiento del tiempo musical al espacio plástico– son otra manifestación que se impone de manera creciente.

Desde otro ángulo, Internet incorpora la posibilidad de procesos creativos “globalizantes”. Interacción entre artistas actuando simultáneamente en diferentes regiones del mundo. La globalización en tiempo real de

la creación sonora: un grupo de músicos tocando a orillas del Rin en Alemania interactuarán con otros que se encuentran en la costa de California. La computación ha adoptado diferentes modos de encarar, no solo la generación y procesamiento del sonido, sino también de enfrentar los procesos mismos de la creación musical.

Otro territorio se ha impuesto, mientras tanto, de modo decisivo: la música popular. El poder del aparato comercial pone a disposición de los artistas de esa área los más avanzados recursos tecnológicos del sonido y de la imagen. Esta última como importante “maquillaje” de lo musical atrae más aún a vastos públicos jóvenes.

Es interesante observar que denominaciones como música electrónica o música electroacústica que inicialmente identificaban, en los cincuenta, áreas de la música “clásica” de vanguardia, designan hoy –creando evidente confusión– también a géneros populares comerciales que utilizan exclusivamente equipo y procesamiento electrónico o al género que practican hoy los *disc-jockey*. Estas tendencias, a diferencia de la riqueza sonora y amplitud de recursos en la articulación del tiempo y la dinámica, propios de la música electrónica clásica de vanguardia, se basan predominantemente en la pulsación regular y en el alto volumen, estímulos poderosos que incitan a la danza y al ritual masivo generalizado, y convocante de

las multitudes de jóvenes que asisten a espectáculos y festivales.

Los compositores “académicos” de avanzada, entre ellos quienes se ocupan sistemáticamente de la difusión de la música contemporánea en conciertos, festivales o de sus obras en grabaciones, adoptan actitudes diversas frente al complejo panorama actual. Hay quienes tienen una visión decididamente pesimista respecto al futuro. Otros, principalmente aquellos pertenecientes a las nuevas generaciones, incursionan esporádicamente en las tendencias de las “vanguardias” populares como en particular en lo referente a la improvisación grupal.

Compositores activos en países desarrollados, sobre todo en Europa, “protegidos” por un sistema de distribución económicamente aún vigente siguen convocando un público acotado habituado a la música actual. A diferencia de América Latina, existe en esos países un sustento económico y un interés por parte del Estado que asegura la continuidad del género clásico.

Algunos especialistas opinan que las condiciones socioculturales de la música realizada hoy se han modificado sustancialmente. Peter Eötvös, compositor y director prestigioso, observa en una entrevista que las jerarquías entre los géneros clásico y popular han cambiado. Comenta que las categorías de “verticalidad” entre ambas han pasa-

1. En la Argentina, algunos de los más relevantes aportes de la vanguardia son introducidos ya en los años treinta por el compositor Juan Carlos Paz, espíritu indagador que se distingue por la constante renovación de su lenguaje a lo largo de cuarenta años de intensa labor.

do a ser horizontales en su convivencia contemporánea. Con ello quiere significar que las jerarquías tradicionales que otorgaban a la música clásica una superioridad respecto a la música popular se han esfumado. Hoy día, figuras del género popular son reconocidas mundialmente como representantes “auténticos” de la música contemporánea y una vasta masa de público joven desconoce el proceso evolutivo de las músicas “clásicas” de avanzada, aceptando (o asumiendo) que aquella que es difundida eficazmente por el aparato comercial es la verdadera representante de la música actual. Sin duda hay razones para que un número creciente de músicos del área académica se torne pesimista. Hay, por una parte, indicios de que las condiciones sociopolíticas y su incidencia en la economía provocan una seria crisis en las orquestas sinfónicas de diversos países. Informaciones recientes señalan la desaparición de algunos importantes organismos orquestales en Estados Unidos. Al perder “sponsorazgo”, los responsables de la programación de las temporadas eligen un repertorio no sólo más tradicional, sino también estereotipado: se escuchan cada vez más las mismas obras favoritas de un públi-

co habitué. Una consecuencia de esta situación es que los compositores se orientan más al género camarístico. En este sentido, es interesante observar en nuestro país, por ejemplo, la proliferación de pequeños conjuntos formados por instrumentistas jóvenes interesados en la nueva música, que por ello no tienen grandes pretensiones económicas. Se establece, además, una relación regular entre estos grupos y una nueva generación de compositores que se ocupan específicamente en escribir, por lo tanto, obras dedicadas a estos grupos. Esto les permite escuchar sus obras a corto plazo.

Existe actualmente, como se ha dicho, una multiplicidad de estilos y ello se refleja en la programación de los conciertos de la joven generación. La convivencia entre intérpretes y autores permite observar, además, una maduración en esas estéticas diversas. Por otra parte, el constante avance, la difusión y el abaratamiento de la tecnología de sonido estimula la exploración sonora y musical en este medio. Tendencias cuyos productos hace una década resultaban ingenuos, muestran un avance en cuanto al valor de sus contenidos. También es cierto que la com-

putación aplicada al sonido y la música, accesible a todos, actualmente crea un facilismo y la ilusión en muchos jóvenes de que sin entrenamiento previo es posible acceder a la creación artística.

El futuro se muestra heterogéneo y confuso, y por momentos caótico. Esa “horizontalidad” que menciona Eötvös evidentemente privilegia, como se ha dicho, el área popular gracias al interés del aparato comercial imponiendo esos géneros y excluyendo gran parte de la creación musical actual. Sin embargo, existe esa “contracorriente” que necesita prevalecer e imponer su voluntad de estar y evolucionar, creando su propio marco de acción y su público; pero sin duda la heterogeneidad y la multiplicidad indiferenciada puede por momentos generar desaliento entre aquellos que persisten en mantener la continuidad histórica y una dinámica creativa. No obstante, es cierto que por encima de los altibajos que hemos observado en el panorama del arte sonoro actual, la sensibilidad artística, el talento y la originalidad no dejan de existir. La exigencia será siempre una formación sólida en cada disciplina particular.

Francisco Kröpfl. *Compositor, profesor de composición e investigador. Ha desarrollado una metodología de composición y análisis musical. Sus obras abarcan la producción para medios acústicos, electroacústicos y mixtos. En 1958 fundó el primer laboratorio institucional de música electroacústica en Latinoamérica: el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires, ubicado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Compuso las primeras obras puramente electrónicas en la Argentina. Fue director del laboratorio de música electrónica del CLAEM del Instituto Di Tella. Es actualmente el presidente de la Federación Argentina de Música Electroacústica y director técnico musical del Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, del cual depende el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIMP). Fue titular de la cátedra de Morfología Musical de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA entre 1990 y 1998. Es miembro del directorio del Fondo Nacional de las Artes de la Argentina.*

¿Hay futuro para el arte?

LLILIAN LLANES

A mis amigos Ponjuán, Toirac, Tania, Ibrahim y Graciela, con quienes conversé largamente sobre estos temas.

I

Como todos sabemos por nuestros estudios básicos de historia, ningún siglo empieza de acuerdo con los calendarios, puesto que cada civilización tiene el suyo propio y las fechas sólo indican convenciones. Por lo regular, se tiende a limitar el principio y fin de una centuria a partir de un evento de simbólica trascendencia, que más allá de su expresión local, sirve para mostrar los cambios espirituales y conceptuales que traen consigo los nuevos tiempos.

Ninguno de nosotros, aun cuando alcancemos a vivir algunas décadas más dentro del siglo XXI, responderemos espiritualmente a este. Nuestra mentalidad pertenece al anterior, aun cuando creamos que con nuestras acciones contribuyamos a hacerlo avanzar. De cualquier manera, todas las generaciones finiseculares pretendieron leer la bola de cristal y adivinar el futuro, cifrando sus esperanzas de todo tipo en el porvenir y nosotros no somos una excepción. Pero, por mucho que vuele nuestra imaginación, especular sobre el futuro siempre será un ejercicio en el que se involucran los anhelos y aspiraciones del presente junto a las lecciones aprendidas del pasado. Y no podemos decir que en

los tiempos actuales, las experiencias de los habitantes del planeta sean las mismas y que el mundo que cada uno quiera construir sea de común agrado para todos.

De ahí que la convocatoria a pensar en el arte del siglo XXI se convierta en un momento propicio para organizar nuestras ideas y en una inestimable oportunidad para el diálogo y el intercambio de puntos de vista que cada uno de nosotros podamos tener sobre el tema. En definitiva, la situación es tan complicada que lo que uno puede hacer es observar los fenómenos de la realidad y hacer sus hipótesis.

Recuerdo que esta pregunta me la hice hace varios años, después de visitar la Documenta 8 realizada por el experto alemán Manfred Schneckenburger, en los tiempos en que se presagiaba el fin de la historia, del mundo y por supuesto también del arte. Poco se ha hablado de aquella Documenta, pero resulta curioso que fue prácticamente la que mayor énfasis ha puesto en el compromiso social de los artistas y el arte, lejos de esa frivolidad que ha estado acompañando el predominio de la posmodernidad.

He pensado, sin embargo, que este es un tema más adecuado para los filósofos que para alguien como yo que ha dedicado mucho tiempo a la práctica y menos a la teoría; sin embargo, aprovecharé esta oportunidad para hacer públicas algunas de las reflexiones

que me ha provocado el interrogante sobre si hay o no futuro para el arte, y sobre el cual no tengo aún ninguna respuesta concreta.

Mis consideraciones, pues, partirán de las inquietudes que se me han ido acumulando a lo largo de estos años y del estado de incertidumbre que me provocan los tiempos que estamos viviendo. En ese sentido he seleccionado algunas problemáticas relacionadas con el presente, convencida del papel protagónico que estas tienen en la proyección del mundo del futuro y que de alguna manera se entroncan con el siempre discutido papel del artista como ser social e individual, con el reconocimiento de la existencia de una particular relación entre avances tecnológicos y transformación de los medios y, desde luego, con ese asunto ya imposible de ignorar que se ha dado en llamar la globalización del planeta.

2

Debo confesar que cuando empecé a escribir estas líneas, me vino a la mente el ensayo fotográfico sobre los sueños que hace varios años el artista argentino Martín Weber expuso en La Habana y que, en mi opinión, constituye un extraordinario ejemplo de lo que puede lograr el arte cuando alcanza la dosis de humanismo intrínseca en él. Acudo a ese trabajo siempre que me asalta una suerte de desencanto ante algunas de las

cosas que ocurren a mi alrededor. Y no sólo por la manera como el artista resolvió visualmente el proyecto, sino también porque me ha hecho reflexionar sobre la naturaleza humana y en cómo los anhelos de cada individuo, no obstante las terribles circunstancias de su vida material, tienen por lo general que ver con su realización espiritual.

Ciertamente, en los últimos tiempos se ha ido desarrollando una especie de frustración ante lo que ocurre en el arte y nos lamentamos de ese desaliento que emana de gran parte de la creación contemporánea que, desde diversos puntos de vista, provoca extensos debates sobre la legitimidad o no de las prácticas artísticas actuales.

Esta problemática, que se ha ido extendiendo entre muchos expertos, así como en los aficionados o simples espectadores del acontecer internacional, se expresa en posiciones críticas que cubren un espectro muy amplio. Desde los que frente a algunas obras que se exhiben en museos y galerías ponen cara de inteligente expresando ¡qué interesante!, hasta los que tímidamente preguntan ¿y por qué es buena?, ¿qué quiere decir?, mientras otros simplemente dicen: *déjà vu*.

Por lo general, el público visita las macroexposiciones organizadas en los

grandes museos, o las bienales que se han multiplicado por todas partes, para resolver las expectativas creadas en términos de imágenes buscando, sobre todo, una orientación sobre aquellas realizaciones que parecen sobresalir dentro de la variada producción actual, lo que no siempre se logra.

Es un hecho probado que al recorrer las exhibiciones, en no pocas ocasiones nos enfrentamos a propuestas que se repiten por todas partes, en las que los artistas utilizan formas muy específicas, que nos obligan a rastrear su historia en las manifestaciones precedentes. Pero en el proceso de analizar dichas obras, por lo general dirigimos nuestra mirada a los medios, colocando en un segundo plano otras dimensiones a las que el artista hace referencia y que constituyen, no pocas veces, su principal objeto de reflexión. Este sesgo en la mirada no puede decirse que ha sido gratuito, ya que para muchos creadores, el uso de los lenguajes más novedosos se ha convertido en una obsesión, condicionando nuestra manera de ver sus trabajos. O lo que es igual, al volcarse hacia sí mismo, preocupado de él y de su medio, el arte contemporáneo nos ha dejado muy pocas opciones.

Desde luego, si se coloca el arte dentro de la esfera de inscripción de su propia historia, en rigor, es poco lo que queda por decir. Y dentro de ese marco se

inserta la polémica, todavía vigente, sobre la validez del concepto de originalidad, mediante la cual no son pocos los críticos y los artistas que tratan de reivindicar las posiciones que reducen el arte a un objeto en sí.

Ahora bien, muchos de los criterios extendidos sobre el referido desencanto han sido generalizados, o mejor dicho globalizados, de tal manera que los asumimos como un problema universal, teniendo en cuenta manifestaciones que han adquirido mucha visibilidad en los centros de poder, desdeñándose otras expresiones existentes dentro del mismo contexto y, sobre todo, despreciando las particularidades de otras regiones, en las que la relación con la historia del arte no es la misma. Esta perspectiva se incrementa ya que, por razones que no hay tiempo ahora para analizar, muchos de los artistas procedentes de las márgenes que se ven en los medios internacionales son aquellos que más se les parecen. De modo que es difícil obtener una visión del arte contemporáneo más plural que tenga en cuenta la diversidad de manifestaciones y puntos de vista vigentes, dentro de la cual poder orientarse.

En América Latina, por ejemplo, las contribuciones más relevantes en el terreno de las artes visuales no proceden exclusivamente de aquellas creaciones que asumen como paradigma las modas más

recientes, sino, en gran medida, de las que, haciendo uso de la diversidad de lenguajes existentes en el mundo, se han articulado con otros campos y han integrado a sus obras dimensiones antropológicas, sociales, culturales y políticas. Forma de relacionarse con el arte visible también, como ya se ha dicho, en aquellos sitios particularmente marcados por la desilusión y el desencanto, donde igual existen numerosos artistas, cuya obra se vincula con la realidad actual y que reivindican para el arte otros papeles; dimensión que se corresponde con una actitud ante la vida que va más allá del universo de la estética.

Por mucho tiempo oímos proclamar el fin de todo, de la política, de las utopías, de las ilusiones y, por supuesto, del arte. Pero sin duda, mucho de ese escepticismo, que ha estado acompañado de una visión apocalíptica del mundo, encuentra su equivalencia en una manera de pensar que tiene su origen en otras circunstancias.

En el terreno político y social, el mundo desarrollado de los últimos decenios ha sido el teatro de un debilitamiento creciente de las ideas alrededor de las cuales se habían construido los paradigmas precedentes. Por mucho tiempo se esperó que con la desaparición del modelo que representaban los países del Este, la humanidad avanzaría; y hoy todos nos damos cuenta de que quizás nuestra civi-

lización no está preparada para la existencia de un mundo unipolar.

Sea como fuere, la creciente diferencia que se ha producido entre los paradigmas con los que tradicionalmente mucha gente se ha identificado y los nuevos modelos que se vienen desarrollando, no ha provocado aún una reacción en el mundo del arte, que parece continuar mirándose a sí mismo, sin lograr una profunda articulación con otros fenómenos fuera de su propia historia.

Lamentablemente, las actitudes proclives a reducir la creatividad a las leyes del mercado y dejarse arrastrar por su seducción se extienden por todas partes, y se echa de menos a aquellos creadores preocupados por la construcción de un imaginario alrededor del cual nuestras existencias se organizan o de dar respuesta a esa común aspiración de reconocernos en sentimientos identificables con el mundo real.

3

Como si los peligros hubieran terminado, hemos dejado la obsesión finisecular de los fines de todo, de la política, de la historia, etcétera, para sumergirnos ahora en otra pesadilla, la de la globalización. No es mi intención convertir este espacio en un análisis o una interpretación del concepto. Pero hay algunos elementos que considero indispensable

mencionar para evitar cualquier visión maniquea del concepto.

Por razones justificadas, muchos ven en la globalización un grave peligro, en tanto se sabe que la unificación del planeta, en las circunstancias actuales, sólo implicaría la desaparición de las identidades locales y de las civilizaciones que han logrado sobrevivir después de milenios. Desde luego, no puedo presagiar los sentimientos de las próximas generaciones. Pero desde mi punto de vista, resulta imposible detener los cambios que de manera vertiginosa están teniendo lugar en muchos campos y sobre todo en el sector de las comunicaciones, mediante la aplicación de las nuevas tecnologías, que terminarán por transformar los conceptos de espacio y de tiempo que tendrán nuestros sucesores y, en definitiva, sus conceptos de patria e identidad.

Sin ir más lejos, ¿habrá hoy alguien que desprecie las posibilidades del correo electrónico como forma de comunicación? Y si como se prevé, se producen más cambios en el sistema de transportes, como la disminución del tiempo de traslación entre un continente y otro, las ventajas que traerán aparejadas difícilmente se puedan desdeñar. De hecho, el simple correo electrónico nos da la sensación de que estamos más cerca unos de otros y el planeta nos está pareciendo más pequeño. En definitiva, estas mejoras corren parejo

con una imagen nueva del espacio en que vivimos y es verdad que la Tierra podría convertirse, por obra y gracia de los avances tecnológicos, en un espacio accesible a todos, lo que disminuiría muchos conflictos, entre otros el de las penas que ocasiona el abandono del específico lugar donde se nació.

Ahora bien, estas cosas y muchas más que indiscutiblemente constituyen un progreso, y que forman parte de los nuevos tiempos, no reducen los profundos temores que prevalecen en la sociedad actual sobre el proyecto de globalización, porque en la práctica, mientras la tecnología podría ir por un camino de unidad, la política y la economía siguen cavando el abismo que separa a sus poblaciones, que genera conflictos armados, guerras por los recursos, posiciones ideológicas irreconciliables y, por último, choques entre civilizaciones, cada una de las cuales ha contribuido a su manera a la formación del mundo en que vivimos.

Hay que admitir que el futuro mundo global gustaba a muchos e, incluso, todo parecía indicar que el libre movimiento de personas iba a ser un hecho posible, sobre todo cuando Europa dio el paso al frente y unió sus territorios. Pero ocurre que la perspectiva ahora es otra y esa idea del libre movimiento ha terminado por ser incompatible con un mundo dentro del cual las circuns-

tancias de vida son muy diferentes entre unos y otros y presenta como indeseables a muchos de sus habitantes.

Es harto sabido que la migración es un fenómeno inevitable y que es el resultado de los graves conflictos económicos y políticos que padecen muchos países. Pero ante la invasión de los pobres, los ricos, que inventaron la globalización, se asustan. No hay que poner muchos ejemplos de ello. La migración es un tema recurrente, y ha tenido sus respectivas manifestaciones a lo largo de la historia; sus causas y sus efectos han dejado lecciones que muchos han aprendido.

Históricamente, en los momentos de mayores crisis, los pueblos se han movido en busca de mejorar sus condiciones de vida. A fuer de sinceros, recordemos que al agotárseles los recursos, los europeos no tuvieron reparos en salir de su casa, dejar familia y pueblo para buscar en otras latitudes una forma de supervivencia. En ese proceso aniquilaron civilizaciones enteras; no pudieron reproducir la suya y otras nuevas aparecieron, como ocurrió con América Latina, por citar sólo nuestro ejemplo.

Ocurre que para entonces no había trabas legales que impidieran esa invasión. Sin embargo, por las mismas razones, en el presente, muchos latinoamericanos dejan sus hogares en busca de una supervivencia

que resulta amenazada y se encuentran con tanta oposición de los europeos como la que podían haber mostrado entonces los indígenas americanos, con la única diferencia de que aquellos no disponían de los recursos legales que impedirían la ocupación de sus territorios y la disolución de sus culturas.

Pero el tema no es ahora sacar al sol los trapos sucios de nadie. Lo que importa es entender la contradicción bajo la cual vivimos en estos momentos cuando, por un lado, se quiere que el espacio del planeta sea compartido y, por el otro, se aspira a que cada cual se quede en el lugar donde le tocó nacer.

De cualquier manera, quíerese o no, con barreras o sin ellas, la población del mundo se está moviendo como nunca antes y en todos los países se encuentran comunidades pertenecientes a distintas civilizaciones que viven en medio de una total paradoja: los nacionales asustados por la creciente presencia de gente con culturas diferentes, y los actuales invasores tratando de sobrevivir, padeciendo el rechazo de los nativos y luchando por mantener sus identidades particulares que les impiden su integración a los nuevos entornos.

En este punto, me gustaría saber lo que pensarán nuestros nietos al respecto. Si hubieran querido o no vivir en un mundo compartimentado por barreras nacionales

y culturales. Pero ya ellos tendrán sus propios problemas.

Ahora bien, desde la perspectiva actual, todo el mundo tiene razón en preocuparse, dada la forma en que las cosas están ocurriendo. La famosa globalización con la que nos amenazan tirtos y troyanos no puede ser aceptada fácilmente, porque hoy por hoy se expresa en términos de poder. Porque en realidad, la que se ha convertido en la primera gran utopía del siglo XXI se plantea en términos de dominación y no de convivencia, y se pretende que todos aceptemos la construcción de una aldea global dentro de las normas que establecen los propietarios del planeta. Eso implica que mientras unos pueden imponer sus gustos, modos de vida y forma de ver el mundo, a otros no les queda más remedio que jugar dentro de unas reglas que no tienen en cuenta las peculiaridades de su cultura. O lo que es igual, que los dueños de los recursos tienen los medios para convencernos de la pretendida superioridad de su cultura, identificándola con desarrollo tecnológico y económico, mientras a los demás se les niega la posibilidad de reconocimiento de sus contribuciones o aportes a la construcción de la civilización moderna, la que terminará por ser disuelta en el amasijo de una globalidad sesgada.

No sin razón crece cada vez más el rechazo a algo que inevitablemente ocu-

rrirá y aumenta la responsabilidad de las actuales generaciones, a quienes corresponde enfrentar la defensa de la singularidad y dar la batalla por el reconocimiento de las diferencias, que en última instancia constituyen la base de esta civilización que, para sobrevivir, tendrá que aprender a disfrutar de ellas. Porque uno de los dilemas que se presenta hoy día es el de la defensa del individuo y de su derecho a preservar su identidad como parte de un conglomerado social que ha dado origen a las presentes culturas, las que de conjunto han formado la civilización actual.

De ahí la importancia del alerta dado por algunos teóricos que denuncian la forma en que se pretende homogeneizar la cultura, creando un ojo colectivo uniforme a través del poder mediático y de otros medios que aceptamos como parte de la nueva era.

4

Es cierto que por mucho tiempo las civilizaciones vivieron aisladas, lo que condujo a algunos a creer que eran los únicos en el planeta. Ese aislamiento fue malo para todos porque muchos descubrimientos no fueron compartidos para acelerar el desarrollo; porque ciertos avances fueron sinónimo de superioridad y, sobre todo, porque las relaciones fueron siempre establecidas bajo los patrones del poder. Pero el mundo ahora se

hace cada vez más pequeño en virtud de esta famosa aldea global, sin que se haya logrado aún una exacta comprensión de la realidad y sin que se acepten las diferencias culturales entre las distintas civilizaciones existentes, como rasgo distintivo del presente; un mundo cuya riqueza y variedad es uno de sus principales legados al porvenir.

Vale recordar, en este sentido, que una de las contribuciones de la vanguardia del siglo xx fue precisamente dar origen a esa nueva forma de ver el mundo cuando, por las razones que fueran, puso sus ojos sobre otras culturas y mostró la grandeza de su arte, lo que constituyó un importante paso en el reconocimiento del planeta como un espacio diverso y rico en sus diferencias. Pero esto que fue advertido por los precursores de la modernidad evidentemente no ha avanzado aún lo suficiente.

Cuando miramos hacia atrás, recordamos que muchos de los artistas que iniciaron las grandes transformaciones en el arte del siglo xx eran seres marginales que, por lo general, se colocaron fuera del *establishment* para, desde su voluntaria o involuntaria marginalidad, poder luchar libremente sin verse obligados a hacer concesiones a su creatividad. Sin embargo, el siglo terminó, con una marcada vocación de los artistas por integrarse al *establishment* y con aquellos que

no han podido acceder, intentando entrar en él, legitimando aquella frase del ilustre mexicano que rezaba: “vivir fuera del presupuesto es vivir en el error”. Artistas, directores de museos, galeristas, comerciantes y políticos han ido integrando una gran familia, en la que unos y otros reciben y dan para lograr su individual supervivencia. De hecho, si las paredes de un coleccionista no tienen espacio para colocar una obra de 3 x 2, se hace de 1 x 1; si un tema causa escozor en el político patrocinador, se trata de evadir. Y así las cosas, pareciera que el arte hubiera devenido ya lo que el viejo Marx predijo: una mercancía más. Y podríamos concluir, entonces, que dado que es mercancía no es arte. Porque el espacio del arte es el de la libertad, en el que el hombre expresa al más alto nivel su dimensión como ser humano, comprometido sólo con su conciencia individual y social. Como afirmaba Berni, “ser artista es una de las mayores formas de ser libre”.

Indudablemente, he hecho una simplificación extrema de una situación tan compleja como la que atraviesa el mundo del arte que, por demás, no es menos complicada, confusa o enredada que la que se advierte en los ámbitos de la política, la economía y la sociedad, y que deja fuera factores de enorme trascendencia para comprender el momento que vivimos y explicar todos esos fenómenos que

como ciudadanos y profesionales tanto nos preocupan. Pero quisiera partir de este punto porque considero imprescindible abordar el tema de la responsabilidad del artista frente a sí mismo y frente a la sociedad como uno de los legados que el pasado siglo puede dejar a las generaciones futuras.

Aún con los riesgos que comporta esta esquematización del problema, permítame que me pregunte si los vínculos entre arte y poder son cada vez más estrechos, si lo que hoy tenemos al alcance no es más que un medio de vida para los artistas y el entramado comercial, profesional y político que le rodea: ¿dónde encontrará refugio el arte para enfrentar los desafíos que le impondrá la nueva era, cuyas características desconocemos y de cualquier manera intentamos adivinar?

Lo cierto es que este desconcierto se extiende por todas partes. Al respecto, recuerdo un comentario de un artista cubano, con quien converso con frecuencia sobre estos temas, que ilustra estas apreciaciones. Me decía este amigo: “Veo que las exposiciones se suceden, se abren, se cierran, y no pasa absolutamente nada, la gente que va a las exposiciones es la misma siempre, todos son entendidos, todos saben. No hay nada de donde yo salga y diga ¡coño!, con esa sensación que uno tenía antes; o quizás

era que yo era más impresionable. Pero recuerdo cuando yo entré al Morro y vi aquella torre de Kcho, *Archipiélago de la Memoria*, ¡p'al carajo!, un monumento a la mierda, al vaivén, a la fragilidad, y a la vez al flotar y a lo que tú quieras; y más allá de cualquier tipo de reflexión que uno se pueda hacer, lo impresionante es cuando uno recibe algo y se dice 'Esto es'. Te menciono esta pieza porque me acordé de pronto. Pero ese puñetazo que uno sentía, ni del mismo Kcho lo sentí otra vez".

Quizás algunos consideren demasiado absoluto este criterio, pero es cierto que desde hace un tiempo, todo parece muy aburrido y ya visto. No sólo en un sitio, aquí o allá, en muchas partes. Probablemente algunos de estos fenómenos expliquen el escepticismo de mucha gente, que ha terminado por creer que el arte está agotado y no tiene nada más que decir. Pero cada vez se hace más frecuente escuchar a la gente hablar de estas cosas y es normal que se exprese el deseo colectivo de que las cosas cambien, como también es legítima la aspiración de que evolucionen, teniendo en cuenta los valores y la experiencia acumulada.

5

Es harto conocido que una de las grandes contribuciones de los primeros vanguardistas de la pasada centuria ha estado enmarcada dentro del terreno de lo individual y en la importancia que con

ellos adquiere el individuo y la imprescindible defensa de su libertad. Fueron ellos quienes lograron imponer el reconocimiento de ese derecho y el de la capacidad del individuo de ver el mundo con sus propios ojos. Pero no es menos cierto que, al mismo tiempo, hicieron de las utopías un componente esencial del movimiento, acompañando sus programas con planteamientos sociales, en los que estaban contenidos sus propósitos básicos de innovación, un interés por transformarlo todo; no sólo el individuo, el arte y la literatura, sino el mundo en general.

Esa vocación de transformación extendida a todos los planos de la vida, tuvo como brújula y principal fundamento la libertad del hombre, ese componente humanista que llegó a presidir toda la actividad artística. Un humanismo que cobró sentido en el siglo xx, no sólo por poner de relieve lo humano, sino por hacer del hombre el centro de las preocupaciones, dentro del cual lo social también cuenta como parte de los problemas del individuo.

No podemos ignorar que frente a los límites a los que habían llegado los adelantos tecnológicos –que parecían haberse originados para mejorar las condiciones de vida del hombre, pero que rápidamente lo convirtieron en una pieza más dentro de la maquinaria productiva–, el arte reaccionó y puso en eviden-

cia la forma en que se despojaba al individuo de su status como persona; y por mucho tiempo reflexionó sobre ese proceso de deshumanización y cosificación del hombre, poniendo de relieve el carácter de objeto de uso y de consumo que éste había llegado a adquirir.

La inclusión de esa perspectiva del ser humano, como individuo y como parte del complejo entramado social en el que se desenvuelve, y la provocación de reflexiones en torno a dichas problemáticas, constituyó sin duda uno de los aportes del arte del siglo xx, una lección que no sería dado desestimar, en tanto representa una actitud que define al hombre frente a sí mismo y frente al problema mismo de lo humano.

Nuevamente, el mundo se encuentra ante una era en la que los avances tecnológicos sobrepasan los presagios de la imaginación más fértil y es posible que el único reducto para la reflexión sobre el hombre y su interacción con la realidad sea el del arte, ahí donde los seres humanos se manifiestan más profundamente como humanos. Pero de lo que no caben dudas es de que en ese proceso, el artista no puede soslayar el compromiso con su tiempo e ignorar los acontecimientos que ocurren a su alrededor, y que de alguna manera ponen en peligro la supervivencia de nuestra civilización. Vayamos por partes.

El siglo xx, como todos sabemos, fue considerado y de hecho nombrado el de los descubrimientos tecnológicos. Desde luego, comparado con lo que hoy en día se está viendo, lo que para la época parecieron asombrosos adelantos, hoy por hoy parecen insignificantes y han pasado a formar parte de la historia, junto a los realizados en las centurias precedentes, tomándose como base y fundamento de los actuales. Sin embargo, los extraordinarios avances que aquellos comportaron, crearon en el hombre del siglo xx la conciencia de que todo era posible. El concepto de imposible se fue alejando tanto de las expectativas que en los tiempos presentes existe la convicción de que, aún aquello que aparentemente no es viable hoy, dentro de muy poco tiempo será una realidad.

En el ámbito del arte, más que en otros campos, esta actitud se manifestó a lo largo de la centuria, sin más límites que los que impuso la propia imaginación de los creadores y, en cierta medida, los medios a su alcance, hasta el punto de que al cerrarse el siglo, cualquier cosa que se le ocurriera a un artista, podía ser hecha.

En este sentido, a ningún otro le deberá tanto el arte del siglo xxi como a Duchamp, una fuerza innovadora de gran profundidad, que se encargó de comenzar la destrucción del arte en su sentido tradicional y de transgredir todos los códigos hasta entonces aceptados, dentro de

los cuales incluso se siguieron moviendo los “ismos”, cuyas innovaciones en términos visuales no se pueden ignorar, pero indudablemente quedaron enmarcadas dentro de los cánones establecidos.

De hecho, la base de la transformación del arte tal y como hasta entonces se había expresado, tuvo su origen en Duchamp. Los *ready-made* suponían un pensamiento totalmente nuevo, que iba más allá de las coordenadas artísticas que guiaban las prácticas hasta entonces asumidas en la historia del arte. Su extraordinaria visión se hace mucho más comprensible al intentar buscar, en la actualidad, los aportes de la producción artística más reciente.

Ahora bien, no obstante la profunda transformación que implicó el pensamiento y la práctica creadora de Duchamp, todavía durante la primera parte del siglo, las búsquedas de muchos artistas continuaron por el camino de lo formal, intentando mostrar mediante la transformación de los elementos visuales, la nueva imagen del mundo y del hombre; Y si hacia la segunda mitad de la centuria el acento fue puesto en lo conceptual, no se dejó por ello de experimentar con las múltiples formas del lenguaje que paulatinamente se fueron desarrollando. Desde luego, ambas tendencias convivieron dentro de la práctica artística del siglo xx, diferenciándose simplemente en la prioridad que cada una

recibió en las diferentes etapas. De hecho, hay que admitir que lo visual resultó siempre indispensable, dado el interés de cada generación en encontrar su espacio en el mundo mediante la creación de una imagen propia, proceso dentro del cual se ha llegado a considerar el arte como una gaveta dentro de la que todo cabe, y así los artistas, en la actualidad, han perdido la capacidad de sorprendernos.

Se ha llegado a un estado de cosas tal que parece que nada es imposible. Y lo mismo se pinta con sangre que se eyacula frente al público; se cubren moles arquitectónicas con papel, se lanzan rayos láser de una montaña a otra o se coloca un teléfono para que la gente se llame y más y más. Algunas propuestas con sentido y otras sin ninguno. Algunas bellísimas y otras espantosas. Pero lo que me pregunto es si algo todavía puede sorprendernos mediante los medios tradicionales del arte o esta búsqueda incesante de nuevas fórmulas expresa el total agotamiento que Duchamp predijo cien años atrás.

¿Habrán llegado finalmente a sus límites los lenguajes tradicionalmente utilizados, hasta el punto de resultar insuficientes para expresar la complejidad del mundo de hoy y satisfacer las expectativas en términos espirituales de mucha gente? ¿O será que desde hace algún tiempo, el arte se ha propuesto menos reflexionar y más sorprender, en esa lucha de los artistas por encontrar su espacio?

6

Se ha dicho con frecuencia que la transformación del elemento visual constituyó una de las obsesiones de los primeros vanguardistas. Sin embargo, como parte de los ideales de muchos de ellos y de otros que les siguieron, existió también un interés por ampliar el ámbito de su quehacer artístico y por influir sobre el público cautivo del arte mediante el desarrollo de distintos proyectos. Cuando a principios de la centuria se lanzó la idea de que cualquier cosa podía ser arte, habida cuenta de que el individuo era la base de toda creatividad, no sólo se estaba transformando la forma de representación hasta entonces conocida; con ello se dio inicio también a una nueva forma de pensamiento, dentro del cual, la visión del arte como algo colectivo y la conciencia de la importancia de la interrelación artista/público fueron categorías que llegaron a adquirir un determinado protagonismo, aunque por el curso de los hechos, tendemos a darle prioridad a los aportes realizados en términos formales.

Son muchos los ejemplos que ponen de manifiesto la intención de lograr una relación más eficaz con el público o de establecer algún tipo de vínculo del arte con los más amplios sectores de la población aunque, por lo general, ha pesado más, en el criterio de muchos, la ineficiencia de los resultados.

En honor a la verdad, esta vocación comunicativa no ha logrado materializarse como práctica común en la generalidad de los artistas y hasta hoy, en la mayoría de los casos, no han pasado de las buenas intenciones, aún cuando se multiplican de manera creciente los proyectos de arte público que pretenden no sólo modificar el entorno sino también acercar el arte a las grandes masas. De hecho, la obra llevada a cabo por los artistas contemporáneos ha quedado confinada dentro del perímetro de los museos, el ámbito privado de los coleccionistas y en otros reducidos dentro de los que se mueven los relativamente escasos interesados en ella.

Desde luego, sería injusto negar los esfuerzos realizados hasta ahora por incrementar la influencia del arte sobre la sociedad contemporánea, no sólo por parte de los artistas interesados en el tema, sino también por las instituciones hasta ahora consideradas los espacios naturales para la educación artística: escuelas, centros culturales y museos. En ellos se han desarrollado numerosos y variados programas encaminados a favorecer este acercamiento. Sin embargo, ya sea porque las obras de los artistas son cada vez más herméticas, ya sea porque se siguen utilizando métodos tradicionales de enseñanza, ya sea por su elitismo, en la práctica no se han alcanzado avances significativos en ese sentido. Los museos de arte contemporáneo siguen sin poder

atraer a sus recintos a los amplios sectores de la población y gran parte del trabajo llevado a cabo por sus especialistas ha resultado insuficiente, dado el reducido grupo de personas sobre el cual logra ejercer su influencia. Todos los que visitamos los museos de arte contemporáneo sabemos bien que la mayoría de las veces permanecemos solos durante el recorrido por las salas.

Por un lado, hay muchos artistas que como parte de sus propuestas han hecho explícito el interés por vincular el arte con la vida. Las *performances*, los *happenings*, las acciones plásticas, en última instancia, parten de ese propósito y entre sus presupuestos está justamente el establecimiento de esos nexos. No obstante, el sentido críptico que por lo general los acompaña, no corre parejo con sus intenciones.

Paradójicamente, estas experiencias parecen haber favorecido más el desarrollo de una nueva mirada sobre los espectáculos públicos tradicionales y a su asunción como nuevos ámbitos en los que el arte tiene cabida. Aunque este es un fenómeno más complejo, no parece casual la forma en que en muchos lugares, donde han renacido las fiestas populares y los eventos religiosos asociados con la necesidad de defender las identidades locales, no sólo se apele a los códigos habitualmente reconocidos por las grandes masas, sino también al uso de experiencias tomadas de

lo que ha ido teniendo lugar dentro del arte contemporáneo. Curiosamente, algunos de estos espectáculos han logrado establecer una relación arte/público más eficaz que muchas de las llevadas a cabo en los espacios sagrados de los museos, a las que no tienen nada que envidiar desde el punto de vista de la creatividad y de la integración de los medios.

Lamentablemente, gran parte de los esfuerzos hechos por los artistas para establecer estas conexiones no han fructificado lo suficiente, como tampoco el modo de trabajo colectivo o la integración de las artes ha experimentado mejores resultados. A decir verdad, ninguna de estas aspiraciones ha logrado alcanzar el mismo nivel de eficacia que la relativa a las innovaciones formales, aún cuando muchos ejemplos podrían contradecir esta afirmación. Lo cierto es que museos, galerías y artistas siguen aislados del mundo, sin contribuir de manera significativa al desarrollo del pensamiento creativo del público de hoy.

7

Ahora bien, es cierto que estamos viviendo en una etapa de grandes cambios en todos los sentidos que ponen de manifiesto otras problemáticas imposibles de soslayar. Una de ellas es la de la presencia invasiva de los medios y la asunción desmesurada por parte del artista del instrumental tecnológico, que ha llevado a que hoy en día una exposición

de artes plásticas esté llena de televisores, computadoras y equipos de todo tipo. Pero ocurre que en este momento hay una confusión tal de factores, dentro de la cual está esta presencia de los medios y la “democratización” que se pretende hacer de la cultura a través de ellos que conduce, entre otras cosas, a que la gente le otorgue una importancia muy grande, por ejemplo, a Internet. Y se habla mucho de Internet, cuando lo que en realidad se ha extendido es la televisión. Porque Internet, fuera del primer mundo, llega sólo a una minoría; pero la televisión la tiene hasta el último habitante de la villa miseria.

En la práctica, mientras artistas e instituciones permanecen cautivos de una elite, la educación del pensamiento visual de la población está teniendo lugar en otros ámbitos y muy especialmente en el urbano y el doméstico, desde donde el ciudadano de este planeta, no importa raza, sexo o edad, recibe de manera sistemática una forma de ver el mundo, que no es ajena a las transformaciones que en la vida real se suceden.

Cada vez más, la población está siendo entrenada en una forma de ver la realidad, cuyo objetivo fundamental es uniformar los criterios y los gustos en todo el planeta a través de una educación visual cuya premisa es la integración de la imagen, el sonido y la palabra, todo encaminado a un

mismo fin: el consumo. Todo esto les viene dado no sólo por la televisión, la publicidad, entre otros medios tradicionales de comunicación, sino también a través de los más comunes objetos de la vida cotidiana, en cuya agresiva presencia se ha ido adiestrando el nuevo ojo colectivo.

A cualquier niño hoy, desde que se levanta y enciende la televisión o empieza a jugar con los objetos que caen en sus manos, le están entrenando la vista y la mente, desde una perspectiva sistémica, que lo conduce a ver el mundo de la misma manera. Por otra parte, las nuevas generaciones están desarrollando una capacidad de apreciar lo que sucede en el espacio virtual a una velocidad que nuestro ojo ya no permite captar. Para estos niños, el concepto de espacio y tiempo no será el mismo que para nosotros, no sólo en términos geopolíticos sino también desde el punto de vista visual.

Es sabido que muchas de las contribuciones de los artistas del siglo xx se materializaron en la medida en que los conceptos y formas elaborados por ellos penetraron e invadieron la mente, no sólo de los diseñadores, sino, en particular, la del poder mediático y de quienes trabajaban para ellos; y nadie ignora las reflexiones que todos esos fenómenos dieron lugar. En este sentido, sigue resultando paradigmática la figura de Andy Warhol, quien no sólo demostró el nivel de manipulación a

que la sociedad estaba sometida, revirtiendo mediante las mismas técnicas una similar acción manipuladora, sino también dándole al papel el mismo valor de uso que le otorgaban los medios masivos, y aprovechándose de su capacidad de reproducción múltiple, penetrar en el entramado social y en los individuos. En última instancia, al denunciar la capacidad de esa sociedad de consumirlo todo, tanto las cosas materiales como las ideas, demostró que el arte podía igualmente ser consumido, utilizando una tecnología que ya estaba al alcance de todos, lección que en las circunstancias actuales no se debe olvidar. La forma en que se han desarrollado últimamente muchos espectáculos colectivos demuestra la clara percepción que el poder tiene ya acerca de la importancia del arte en la formación de ideas y en la transmisión de valores. En última instancia, la capacidad de los medios para manipular al individuo es hartamente conocida y el poder, tanto económico como político aprendió a hacer uso de ello.

Pero volviendo al tema, la manera de relacionarse de la sociedad actual con el mundo de las imágenes se está transformando a una velocidad que nos es difícil explicar y mucho menos comprender. Durante muchos días, se nos sometió a toda la población del planeta a la observación de la película tomada cuando ocurrió el atentado a las torres en Nueva York. Mucha gente, que no sabía inglés, a lo

mejor creyó, por unos instantes, que estaba viendo una película. Pero ocurre que esa imagen terminó por ser disfrutada visualmente. Y la ponían una y otra vez, en cámara lenta, para que se viera bien cuando los aviones estaban penetrando en los edificios. Por supuesto, el mensaje se transmitió y llegó. Mucha gente que nunca se preocupó de los miles de asesinados y torturados en Sudamérica durante los años setenta, o de la matanza de Chabra y Chatila o de los miles de niños muertos por hambre en Etiopía, sintieron que esa tragedia, igualmente injustificable, sí era suya.

Sin embargo, en esas regiones que han venido sufriendo sistemáticamente los peores castigos, no han sido pocos los artistas que, aún a riesgo de su vida, han estado reflexionando sobre esos temas, en un intento por llamar la atención de la conciencia colectiva, sobre problemáticas que tienen su más profundo origen en la ética, mientras la crítica de arte internacional los acusaba de sociológicos.

Es muy probable que muchos de ellos no estuvieran actualizados en los lenguajes de moda, pero sí estaban al día en las problemáticas humanas que les rodeaban. Ahora bien, yo soy de las que cree que de todas formas, si el artista no logra el impacto visual requerido, el hecho de que sus reflexiones sean legítimas, no garantiza tampoco que hagan arte.

8

Se trata de que los medios han adquirido un nivel de protagonismo tal que ha generado al mismo tiempo una reacción contraria, y se tiende a rechazar o a minimizar la inevitable experimentación que los avances tecnológicos provocan. De ahí que parezca oportuno detenerse unos instantes en este aspecto, aunque deje en manos de ustedes cualquier conclusión al respecto.

Podría empezar diciendo que, en la actualidad, los artistas en el sentido tradicional se siguen formando en las escuelas de arte; pero esto no quiere decir necesariamente que de ahí saldrán los artistas del futuro. En términos del porvenir, quizás sea más conveniente hablar ahora de aquellos que serán los responsables de ver el mundo con sus propios ojos, atreviéndose a plantear, explicar e incidir sobre lo que será su realidad sin pensar si es factible o no su transformación, tal y como han hecho muchos creadores, a lo largo de la historia de la humanidad.

En este sentido, comparto con otros colegas el criterio de que uno de los mayores recursos de que dispone el siglo XXI es su potencial creativo, el que se despliega en todas las esferas de la vida y cuya interacción social es hoy mayor que nunca antes. Gran parte de esa creatividad ha encontrado refugio en muchas esferas desdeñadas por el arte, no sólo las circunscritas

al ya tradicional mundo de la publicidad, sino también en otros campos menos tratados, pero no por eso imposibles de ignorar, como es, por ejemplo, el del extraño y misterioso ámbito de la industria aeroespacial.

Es común admitir que entre los modistos, los diseñadores gráficos, los de la industria automotriz, los realizadores de *spots* publicitarios para cine y televisión o de videoclips se está produciendo una revolución visual sin precedentes; todos ellos inventan a diario imágenes de una notable fantasía, en la que está incluido el criterio de la creación como fenómeno colectivo y de integración de los medios, en función de un objetivo fundamental: su consumo.

Ahora bien, aún cuando todo este tipo de actividad ha venido influyendo y penetrando en los medios artísticos desde hace mucho tiempo y viceversa, hoy por hoy, los creadores de una nueva visualidad no están en el mundo del diseño, la publicidad y, mucho menos, en el de los museos. Los individuos más creativos en estos momentos, a mi modo de ver, están en el mundo de la informática, se encuentran entre los líderes de la computación y los que trabajan para ellos y es esta gente la que tiene en sus manos la formación del nuevo pensamiento visual, del que se apropiarán las próximas generaciones y al que responderá el ojo colectivo de la nueva era.

Es en ese mundo de la computación y de la informática a donde ha ido a parar el potencial creador de la actual generación.

Si como siempre ha sido, el arte se apropia de los adelantos tecnológicos que la sociedad desarrolla, lo más seguro es que los medios de expresión de los que hará uso en el futuro vendrán de ahí, y en razón de su complejidad, quien los domine, impondrá el nuevo concepto de la visualidad.

Esto quiere decir que, por mucho que las academias introduzcan la computación en sus aulas, hoy por hoy todavía existe un abismo entre las posibilidades que podrá ofrecer la nueva tecnología y los viejos métodos de enseñanza. En última instancia, el pensamiento tradicional tiene en las formas tradicionales de expresión su propio recinto y la contradicción empieza cuando aparecen nuevas maneras de ver el mundo, para las cuales los medios hasta entonces utilizados ya no son suficientes. Es entonces cuando uno empieza a pensar que el viejo modelo ya no sirve, que el artista, tal y como lo concebimos en la historia del arte occidental, se ha convertido en una pieza de museo y que de acuerdo con los cambios que están ocurriendo en el ojo colectivo, los medios tendrán que cambiar inevitablemente.

Ahora bien, debo confesar que cuando llego a este punto, termino preguntándome: ¿pero es que realmente los medios son

tan importantes cuando de arte se trata? Prefiero entonces invitar a un artista cubano, con quien tuve la ocasión de conversar sobre el tema, para responder. Me decía este amigo: “Yo, en realidad, no me preocuparía tanto por los medios; yo no creo que lo contemporáneo esté en los medios, el medio siempre va a seguir siendo un medio. Porque da lo mismo que hagas fotografía, pintura o computación, la creatividad está en otro lado. El que inventó la computación es tan artista como Da Vinci, como el que inventó la máquina de vapor, la electricidad. Ahora, el que inventó la electricidad, a los efectos de lo que entendemos por arte, no es un artista, el arte está en otra parte, en otra zona, y ahí es donde yo tengo cifrada mi esperanza. Porque siempre hubo gente que se preocupó más por los medios que por tratar de elaborar sus conceptos”. Y añadía: “Para mí, arte, a lo mejor es por la formación que tengo, a lo mejor es por prejuicio, pero para mí el arte, sin ser un radio, tiene que llegarte de alguna manera, tiene que proponerte, decirte algo, tiene que transmitirte algo, si no, no tiene sentido. Si lo que un artista hace no trasciende el plano personal, no es suficiente. Se necesita tener un compromiso para con los otros, para con los demás, aunque el compromiso último de un artista está con su arte; porque tú puedes creer o dejar de creer en un sistema político, tú puedes dejar de ser religioso, pero tú no puedes dejar de creer en ti. Y el artista, gracias a Dios, tiene un ego muy

grande y piensa que vale la pena que lo que tiene adentro lo pueda transmitir”.

9

Indiscutiblemente, el fenómeno de la globalización no sólo genera consecuencias desde el punto de vista cultural. De acuerdo con lo que se está viendo, en este fenómeno ha entrado algo que posiblemente remueva muchas cosas y si no de manera inmediata, a un plazo más largo ejercerá su influencia. Me refero a las derivaciones de todo lo que se nos viene encima.

Comparto con otros colegas el criterio de que el siglo XXI empezó el 11 de septiembre de 2001. De repente empiezan a aparecer una serie de síntomas que no se sabe hasta dónde van a llegar, y tienen que ver con el hecho de que los intelectuales, los artistas en muchas partes, después de haber estado al margen de todo, defraudados de la política, después del derrumbe del socialismo, ante la disyuntiva de la paz y la guerra, están tomando otras posiciones. En el momento de escribir estas páginas estaba esperando el estallido de la guerra y pensaba en el intelectual, en el sentido participativo que nació con la modernidad desde el iluminismo y cuya última manifestación fue la teoría del compromiso de Sartre; en ese nivel de compromiso que alcanzó niveles altísimos en los sesenta y que fue bajando y bajando con todos aquellos acontecimientos que se fueron sumando y entre los que

desempeñaron un papel muy importante los errores del campo socialista.

Ahora, otra vez las circunstancias pueden llevar a una paulatina modificación del concepto del intelectual dentro del cual quizás se tendrán que inventar nuevas fórmulas alternativas de participación. Porque es evidente que la guerra va y que las cosas no se van a detener en Iraq. Porque en este juego hay muchos intereses, independientemente de los intereses personales de los personajes que están en el gobierno de los Estados Unidos.

Hace poco, me decía una amiga que ya no sabe si es que uno está paranoico o si el nivel de manipulación a que estamos sometidos no nos dejar ver lo que pasa. Se refería específicamente a la guerra de Afganistán, que supuestamente se hizo para atrapar a Osama bin Laden y a cuyos efectos mataron a mucha gente, acabaron con el país, registraron todas las cuevas y bin Laden no apareció. Pero ahora, a cada rato, el susodicho aparece en una televisora árabe haciendo declaraciones. Por añadidura, hace poco dieron la noticia de que habían sido atrapados en Pakistán dos de sus cómplices, uno de los cuales se dice que fue el que mandó los miles de millones de dólares para financiar la operación de las torres gemelas, el Pentágono y las demás. Esta misma colega me comentó que oyó decir que se estaba especulando sobre si en

casos como estos, de un fenómeno de esta gravedad, no sería legítimo aplicar la tortura para obtener información. Si a esto se suma que en los Estados Unidos ya crearon el superministerio de seguridad, que teóricamente tiene permiso para espiar correos electrónicos, comunicación telefónica, etcétera, entonces uno se pregunta: ¿y qué pasa con los derechos civiles que tanto se reivindicaron? Están quebrantándose, aprovechando el trauma de la gente que todavía está bajo el *shock* de aquella cosa horrenda. Porque sin duda fue una cosa espantosa que da la medida de la existencia de un fundamentalismo temebundo, de un fanatismo incompatible con una mente racional.

Pero al igual que aquella operación significó la muerte de miles de personas que no tenía que ver con nada, en Afganistán ¿cuántos campesinos, cuántos infelices, que tampoco tenían que ver con Al Qaeda ni con los talibanes ni con nada, fueron masacrados?

Entonces en este juego, pienso, o el arte se convierte en algo puramente decorativo o los intelectuales y la misma creación artística se van modificando, abriéndose a otras reflexiones. De lo que se trata, pues, más que debatir si los medios se van a transformar o no, es de si el arte va a encontrar su camino ahí donde más se le necesita. Porque ahora en definitiva, lo

que se está jugando no es si el arte va a continuar o no, sino si la humanidad va a sobrevivir o no.

Quizás podamos convenir en que la supervivencia del arte no radica en volcarse hacia sí mismo, sino en mirar a su alrededor y compartir con sus contemporáneos los problemas, aspiraciones, año-

ranzas y anhelos de su tiempo. De acuerdo con lo dicho, no asumo el riesgo de predecir la forma en que se expresará en los años futuros, puesto que me resulta difícil imaginar las variables que generará la sociedad que está por venir y, en consecuencia, cualquier especulación que pueda hacer será inevitablemente incompleta, cuando no estéril. Sólo me cabe expresar

que, en mi opinión, el futuro del arte tan sólo puede ser visto en su más profunda dimensión, es decir, como la expresión más alta del ser humano, y seguirá existiendo, en sus múltiples formas, siempre que la humanidad logre sobrevivir.

Miramar, La Habana
9 de marzo de 2003

Lilían Llanes Godoy. Doctora en Ciencias sobre Arte. Estudió Historia del Arte en la Universidad de La Habana y realizó estudios de posgrado en México y Francia. Profesora de Historia del Arte en la Escuela de Letras y Arte de la Universidad de La Habana, Vicerrectora del Instituto Superior de Arte, directora-fundadora del Centro Wifredo Lam y presidenta de la Bienal de La Habana hasta 1998. Además de los artículos sobre arte contemporáneo y en particular sobre arte cubano y latinoamericano, ha publicado los siguientes libros: Historia de los constructores cubanos de 1898 a 1925; La transformación de La Habana a través de su arquitectura, 1898-1925; Maisons du vieux Cuba (y sus versiones en español e inglés); y más recientemente, La Habana Then and Now. Ha participado en numerosos eventos y congresos internacionales sobre arte contemporáneo y ha impartido conferencias en museos y universidades de diferentes países. Miembro del Tribunal Nacional de Grados Científicos de su país y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.

Arte para un nuevo siglo

JORGE LÓPEZ ANAYA

¿Es posible interrogarse sobre el arte del futuro? ¿Podemos imaginar cómo serán las obras de arte dentro de algunos años? ¿Cómo las percibirán los espectadores, cómo las interpretarán? Es notorio que nada podemos saber hoy del arte del futuro. ¿Acaso era posible, en 1860, predecir los rasgos de la pintura posimpresionista o simbolista? Era tan difícil como anticipar, antes de 1917, que fuera a existir una obra como *Fuente* de Marcel Duchamp.

Como recordó Arthur Danto en *El final del arte*, el dibujante, litógrafo y escritor visionario francés Albert Robida (1848-1926) publicó en 1883 el libro *Le vingtième siècle*, en el que pretendía reflejar cómo sería el mundo de 1952. Aunque en los dibujos aparecen numerosas maravillas del futuro (el *téléphonoscope*, la televisión, las máquinas voladoras, la metrópolis submarina), la forma en que se manifiestan remiten inequívocamente a la época en que fueron creadas las ilustraciones. Robida imaginó que hacia mediados del siglo xx habría restaurantes en el cielo a los que los clientes llegarían en vehículos voladores; pero esos comedores, en sus dibujos, poseen elementos decorativos en hierro, muy similares a los que existían en la estación de St. Lazare. Por otra parte, los parroquianos eran caballeros con sombreros de copa y damas vestidas con polizones. Los atendían camareros con grandes delantales de la belle époque que se colgaban de globos (Montgolfier los reconocería como suyos).

Nada pertenece tanto a su propio tiempo –dice Danto– como la incursión de una época en su futuro. *Buck Rogers*, primer cómic de ciencia ficción, lleva al siglo xxv los lenguajes decorativos de la década de los treinta. *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, un paradigma del cine de los ochenta, sitúa su historia en el 2019, pero presenta un futuro distópico y desideologizado con el recurso de combinar una iconografía a medio camino entre el futuro y el pasado más o menos reciente (con citas de *Metrópolis* (1926) y *Spione* (Espías, 1927), ambas de Fritz Lang).

Para imaginar el arte de futuro sólo contamos con las formas del arte que conocemos: el de fin de siglo xx y el de los escasos años transcurridos del nuevo siglo. Por lo mismo, este trabajo apunta en particular al “arte último” a través de algunas exposiciones paradigmáticas, como “Ritos de paso”, “Sensation” y la primera Bienal de Venecia del siglo xxi. También se atiende a la repercusión de los “nuevos medios”, a la presencia de Latinoamérica en los escenarios internacionales y a la situación del arte argentino en el comienzo del nuevo siglo.

Arte para el final de siglo

En 1995, en la Tate Gallery de Londres, se presentó la exposición “Ritos de paso. Arte para el final de siglo”, con la curaduría de Stuart Morgan y Frances Morris. El título de la muestra aludía a la expresión utilizada por los antropólogos para definir ciertas ceremonias

iniciáticas vinculadas con el nacimiento, el crecimiento y la muerte de los individuos.

La exhibición, la primera de la Tate dedicada al arte moderno después de diez años, apuntaba a la idea de que los artistas eran los nuevos chamanes de un rito de crisis milenarista: el desastre, la catástrofe y la muerte, tanto individual como colectiva. Desde la óptica de los curadores, el artista era el *passieur* (barquero), que ayudaba a traspasar fronteras y abrir puertas para otras personas. El creador, a través de sus obras y de sus “acciones”, podía hacer visibles las fronteras opacas de lo desconocido.

En consonancia con la propuesta, las obras de los artistas representados en la exhibición (entre los que estaban Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Robert Gober, Bill Viola y Jana Sterbak) mostraban escenas caracterizadas por lo dramático del azar, por la arbitrariedad de los accidentes y por la fragilidad del cuerpo humano. En este sentido, era ejemplar la instalación de Beuys (*Terremoto in palazzo*), inspirada en un terremoto que, en 1980, lo sorprendiera en Nápoles. También apuntaban al mismo tema las sórdidas obras de Pepe Espaliú y de Hamad Buti, con referencias a las enfermedades estigmatizadoras de fin de siglo.

La precariedad, la pérdida de la belleza y del orden del cuerpo eran los argumentos manifiestos en las obras del artista britá-

nico John Coplans: enormes autofotografías de su cuerpo desnudo, ofreciendo vistas despiadadas del tronco y de las piernas fragmentadas en tres paneles. El friso exhibía un cuerpo despojado de cabeza, por lo tanto sin identidad, pero cargado de marcas del tiempo, de accidentes. Era evidente la decadencia de la carne.

El tema se reitera en la instalación de la artista de origen palestino Mona Hatoum, titulada *Cuerpo extranjero*. En el piso, en el centro de un templete circular negro, sobre una pantalla de video circular, se proyectaban las andanzas de un endoscopio en el interior del cuerpo de la artista. En este caso, no se trataba de las apariencias externas del cuerpo, como en las fotografías de Coplans, tampoco se trataba del alma; era una intrusión desapasionada en la intimidad de las vísceras humanas.

En las propuestas de los once creadores que participaron en “Ritos de paso”, como si se tratara de una ceremonia iniciática, se conjuraban todas las angustias concitadas por la idea de la inevitable disolución corporal. Se trataba, quizá, de la angustia milenarista (suscitada por la proximidad de los límites numéricos) frente a algo que, sin embargo, siempre estuvo allí, amenazando.

Cinco años después, lo que caracterizó más enfáticamente al arte de fin de siglo fue la exposición “Sensation”, presentada en la londinense Royal Academy of Arts.

La muestra, integrada con obras de la colección privada de Charles Saatchi, provocó notable malestar, incluso entre el público culto. La descalificación, reiterada por muchos medios, se fundaba en la acusación de que lo exhibido no era más que una proliferación de obscenidades, de extravagancias y de excrementos. Ya se había dicho, hace más de un siglo, que las obras de Courbet y de Manet eran extravagantes y sucias; que representaban los excrementos de la sociedad, como *Los Picapedreros* y la *Olimpia*. La muestra, presentada también en Berlín y en Nueva York (en esta ciudad fueron muchos los ataques), puso en evidencia la aparición de un nuevo realismo, no académico. Se trata de un “realismo neurótico” (así se lo conoce), teñido de conceptualismo, en el que están presentes algunas referencias a Duchamp, al *arte povera*, a Beuys y a Nauman.

Algunas de las obras expuestas en la Tate eran intencionalmente provocativas, como las dedicadas a la violencia y a la muerte, a la pobreza extrema y a los parias de la sociedad contemporánea. Abundaban los trabajos de temática sexual, siempre resueltos con humor espontáneo. Sam Taylor-Wood, con actitud irónica, colocó una mujer en la posición del Cristo crucificado, en el centro de una muy actual escena de la última Cena. Pero lo más importante de la muestra, sin duda, fueron las obras de los hermanos

Chapman y de Damien Hirst, conocidos artistas jóvenes británicos.

Las esculturas del dúo que integran Dinos y Jake Chapman (nacidos en Londres, respectivamente en 1962 y 1966) se caracterizan por la anatomía perversa de las figuras, falsamente realistas, de niñas prepúberes desnudas, con toda clase de anomalías genéticas. Las figuras de gran tamaño, realizadas con resina y fibra de vidrio, representan siamesas hermafroditas con absurdas combinaciones de torsos, brazos, piernas y sexos. La trasgresión –irracional e irónica– no deja de remitir a los efectos imaginarios de la clonación o de la percepción alucinada.

Artista y curador de varias exposiciones que consagraron a la nueva generación británica, Damien Hirst (Bristol, 1965), dedica sus obras, insistentemente, a la vida, la enfermedad y la muerte. Sus instalaciones, de estricto rigor minimalista, son simulacros de asépticos laboratorios, con cuerpos en formol y vitrinas con medicamentos e instrumentos quirúrgicos. Algunas de las obras más provocativas de Hirst contienen animales disecados. En una de ellas, un gigantesco tiburón muerto flota en un inmenso acuario de vidrio lleno de formol. Es evidente que, en este contexto, el tiburón actúa como una metáfora contradictoria y provocativa: la agresión, la muerte y la conservación.

Todo parece indicar que el “arte para el final del siglo”, para utilizar el subtítulo de



Jake & Dinos Chapman, Cuerpo exquisito 1, 2000, tinta y acuarela, 47 x 38 cm.

la exposición de la Tate Gallery, muestra la pérdida de la ilusión de un mundo estable, en el que todo tiene formas conocidas y permanentes. Lo que escapa a los modelos debe ser negado u ocultado, para que no trastorne esos supuestos. Por eso, las esculturas delirantes de los Chapman y los especímenes en formol de Hirst, con todo lo que tienen de indefinibles (no son una cosa ni otra), aparecen como imágenes de lo peligroso para la sociedad. Con ironía y humor hacen visible lo no visto, hablan de la fragilidad del ser humano o de la frontera con la animalidad.

Los medios electrónicos

Los “medios de la era electrónica”, según la definición del Frank Popper, produjeron una “nueva materialidad” de la obra de arte. El video, la realidad virtual, la imagen digital, además de originar una serie de colaboraciones y complicidades entre científicos y artistas, motivó un comportamiento diferente del espectador ante el arte. La historia del *video art* (o video de creación) se inicia en Estados Unidos hacia mediados de los años sesenta, mientras se producía una formidable expansión de la televisión y cobraban popularidad las teorías de Marshall McLuhan.

En los ochenta, las obras de Bill Viola (Nueva York, 1951), Gary Hill (California, 1951) y otros, se orientaron hacia nuevas vías, independizándose de la dicotomía video-televisión. Apuntaban a una creación

más libre e imaginativa. En algunos trabajos de Viola, como *Slowly Turning*, aparece lo que ha llamado “desarticulación esquizofrénica” del cuerpo. Sobre una pantalla giratoria con dos caras (uno de los lados es un espejo), se proyecta el fragmento muy ampliado de un rostro, al mismo tiempo que una voz en *off*, monótona y sin identidad, relata en tono de letanía frases que narran acontecimientos existenciales de la vida. Un segundo proyector muestra una serie de imágenes cambiantes que se van distorsionando a medida que aparecen una y otra vez. La voz y el cuerpo están separados y ambos parecen actuar con independencia de la memoria: todo existe sólo en una dimensión tecnológica y virtual.

La “desarticulación esquizofrénica” también aparece en las obras de Tony Oursler (Nueva York, 1957), quien utiliza el video como medio auxiliar en sus videoinstalaciones y videoesculturas. Estas obras, siempre irreverentes y plenas de humor, están creadas a partir de la proyección de videos con rostros humanos (actores profesionales) sobre muñecos de trapo, almohadones y esferas de vidrio. Los muñecos, con caras distorsionadas, hablan y hablan o piden auxilio en medio de las escenas teatrales que mezclan el humor negro y el surrealismo. En ocasiones, los maniqués aparecen torturados con sillas, colchones y maletas que aprisionan sus cabezas. El contexto, que no deja de ser siniestro, recuerda los viejos filmes baratos de terror.

El complejo y vital desarrollo del videoarte, hacia mediados de los años noventa, adquirió un renovado impulso con la aparición de las cámaras digitales y con los recursos de edición más perfeccionados. Estos medios facilitaron la penetración de los procedimientos cinematográficos en el video, como lo evidencian las obras de Barney, Pipiloti Rist y Rodney Graham.

En esa línea, Matthew Barney (San Francisco, 1967), para muchos críticos el nuevo héroe del arte estadounidense, adquirió notorio prestigio con sus exploraciones surrealistas de la identidad masculina más allá de los límites convencionales. Los videofilmes de largo metraje de la serie *Cremaster*, en los que el artista asume diversos papeles, están llenos de hadas, sátiros, androides y criaturas míticas con vestimentas rebuscadas, que actúan en escenarios extraños. Todo es barroco: los maquillajes, las prótesis, las imágenes cinematográficas fantásticas y las esculturas híbridas de silicona. En este filme, tanto como en otras obras de Barney, aparecen obsesivamente las preocupaciones del artista: el cuerpo, los fluidos corporales, la ambivalencia del tercer sexo, el travestismo, la androginia, el atletismo y la alquimia.

Para comenzar el siglo XXI

La 49ª Bienal Internacional de Venecia, primera del siglo XXI, inaugurada en junio de 2001, muestra sin atenuantes, como lo quiso Harald Szeemann, su curador, “los

múltiples rostros de la humanidad”. La propuesta no es tranquilizadora, abundan las visiones crudas, aunque no faltan la poesía ni algunos alardes tecnológicos.

Una monumental escultura, de cinco metros de altura, que representa a un muchacho en cuclillas, recibe al espectador en la Corderie. La obra de Ron Mueck (Melbourne, 1958), un australiano que reside en Londres, donde expuso en la controvertida “Sensation”, es uno de los trabajos más notorios de la Bienal. Realizada con cuidado, el gigantesco niño, solitario, monumental e imponente, posee una expresión entre incierta y siniestra. Para Szeeman es la figura de una esfinge: “En la antigüedad –afirmó–, cuando los hombres jugaban un rol dominante, la esfinge era una figura femenina. Hoy, con la explosión de la energía y de la creatividad femeninas, la esfinge es masculina”.

El título general elegido por Szeemann, “Platea dell’umanità”, señala con pertinencia el sentido del conjunto de 110 obras, desplegado en las exposiciones del Giardino di Castello y de las enormes salas del Arsenal, el Corderie, el Artiglierie, el Isolotto, el Gaggiagrande y el Tesse delle Vergini. Sin duda, se trata de hacer de la Bienal un espejo de la humanidad actual tal como la ven, no sólo los artistas jóvenes de todas las latitudes, sino algunas de las figuras patriarcales que construyeron la vanguardia de la segunda

mitad del siglo xx. “Para acercarse al siglo xxi –dice el curador– hay que ser un visionario, no asumir una posición rígida, sino mirar el mundo en 360 grados, considerándolo como un todo único, global”.

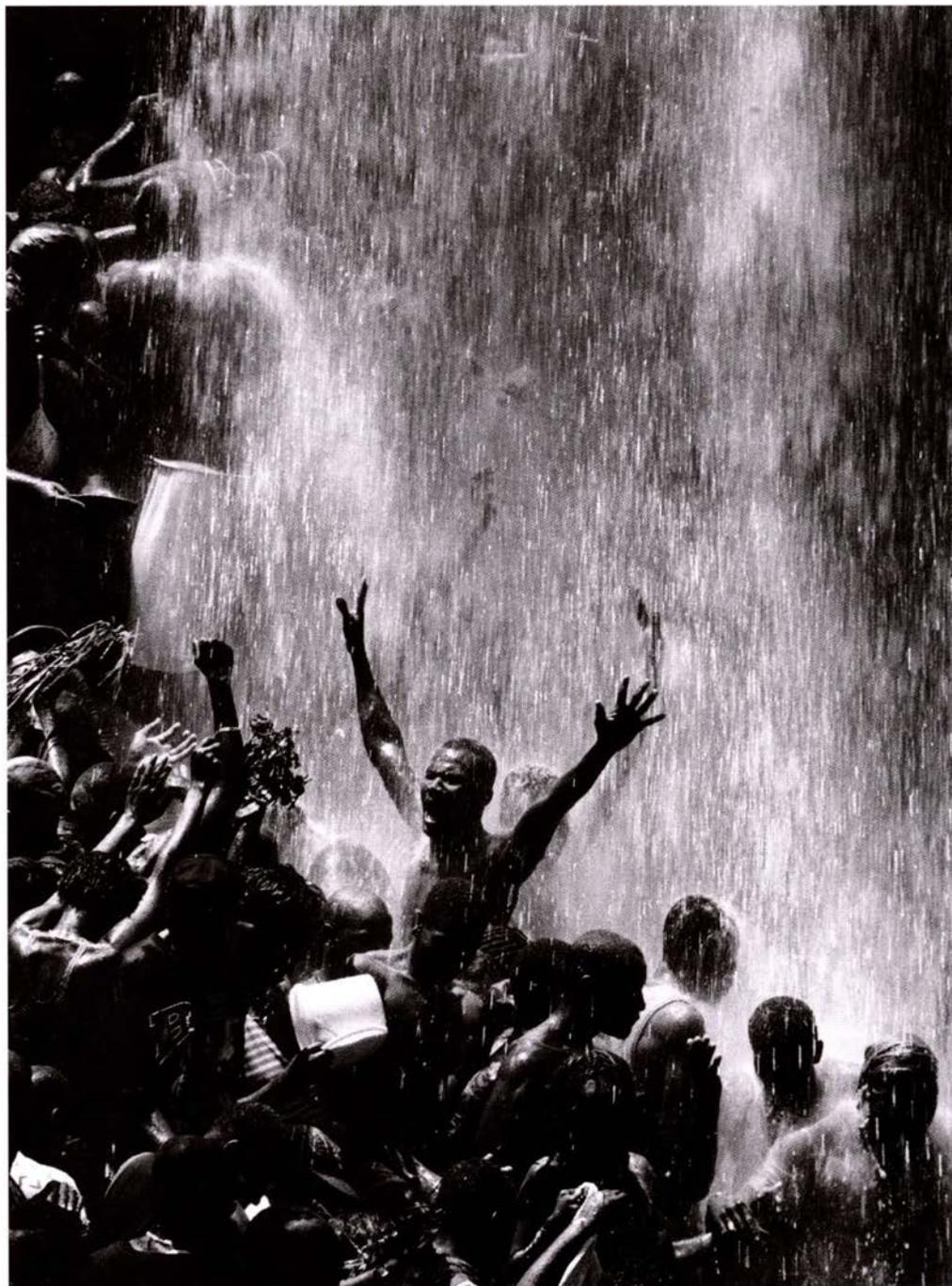
En la Bienal, algunas obras actúan como claves para la lectura del conjunto, entre ellas, *El fin del siglo xx*, una instalación de Joseph Beuys, compuesta por grandes bloques de piedra volcánica dispuestos en el suelo. Su inclusión no sólo es un homenaje al artista que dio forma a la última revolución de las artes visuales del siglo xx. Se trata de recordar el utópico “concepto ampliado de arte”, idea que el artista alemán recogió del romanticismo de su país (Schiller, Schleiermacher, Novalis y Hegel), mezclándolo con elementos del pensamiento socialista y anarquista. Beuys creía que el arte debía convertirse en un antiarte útil para educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo contemporáneo.

Es evidente que Szeemann optó por el modelo artístico de Beuys sobre el de Warhol. La elección implica dejar a un lado la retórica de la simulación que practican Jeff Koons, Haim Steinbach y otros creadores que trabajan apropiándose de objetos de consumo popular. Las serigrafías de Warhol con las latas de sopa Campbell habían sido las manifestaciones iniciales de esa estética. Nada en la Bienal recuerda los juegos irónicos del *post-pop*,

del *neo-geo* y del *neo-kitsch*. Tampoco hay lugar para el *abject art* (según la expresión de Hal Foster), característico de la obra de Cindy Sherman y otras estadounidenses neofeministas.

Predomina la visión de una vanguardia más “europea”, más romántica y simbólica. Por momentos, la escena es sobriamente antiutópica. Abundan los temas de la soledad, la angustia, la enfermedad, el amor, el deporte, el dolor, la muerte y la alienación. En el Corderie se ven los terribles videos de Fiona Tan (Indonesia, 1966), compuestos, entre otros materiales, con filmes etnográficos de archivo que muestran dolorosas escenas de niños asiáticos. También exhiben el miedo y el horror las fotografías de A-1 53167 (Aníbal Asdrúbal López Juárez, Guatemala, 1964), que registran el impacto del poder totalitario en el imaginario guatemalteco. La indonesia Tiong Ang (Surabaya, 1961) presenta un video, registrado en una escuela elemental de su país, en el que los escolares repiten mecánicamente la lección en voz alta, una y otra vez. Zu Zhen (Shangai, 1977), uno de los más jóvenes de la muestra, expone un video espeluznante en el que durante cuatro minutos se ve y se oye dar latigazos a una espalda desnuda, en la que no se reconoce sexo ni raza.

La recurrente visión de una humanidad gozosa o doliente no significa, de manera alguna, un abandono de la contemporaneidad de los lenguajes. Abundan en la



Cristina García Rodero, *Rituales en Haití*, 2000, fotografía blanco y negro.

Bienal las obras concebidas y realizadas con las últimas tecnologías de la imagen. El video ocupa un lugar de privilegio. Entre ellos se destaca, *Wall piece*, de Gary Hill (Santa Mónica, 1951), que muestra a un hombre que se golpea repetidamente contra la pared con gran esfuerzo físico. También es notorio el video del británico Chris Cunningham (Reading, 1970), pleno de perversidad, violencia y erotismo. Es una terrible metáfora del amor-odio. El video del alemán Ingeborg Lüscher (Freiberg, 1936), con el título *Fusión*, muestra durante seis minutos a un grupo de hombres elegantemente vestidos con trajes, camisas y corbatas de Trussardi, que se lanzan, con desenfreno, pasión y sensualidad, a jugar un partido de fútbol. Todo se transforma, finalmente, en una manifestación vital, gozosa y liberadora.

La videoinstalación de Georgina Starr (Leeds, 1962), una de las “niñas terribles” del joven arte británico, posee una fuerte atmósfera de trágica alucinación. En las escenas de *The Bunny Lake Collection*, que recuerda el cine policial de los sesenta, las modelos pasan las ropas por la pasarela, ajenas a lo que sucede en las calles. En ellas, un grupo de siniestras niñas vestidas de blanco corre velozmente con armas en las manos. Finalmente, luego de un largo suspenso, las modelos son aniquiladas a tiros, cayendo caóticamente sobre la pasarela con las ropas ensangrentadas.

La fotografía también permite a los artistas fijar su visión de la humanidad contemporánea como crónica, teñida de subjetivismo, con ironía, convertida en denuncia o crítica (hoy se habla del giro etnográfico en las artes). Entre las más notables fotografías de crónica, las de Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949) registran los ritos vudú en Haití y las de Luis González Palma (Ciudad de Guatemala, 1957) muestran el dolor y la dignidad de los indios mayas frente a la exclusión. En la misma vía, Viktor Marusenko (Novosibirsk, Rusia, 1946) documenta la catástrofe de Chernobil. Richard Billingham (Birmingham, 1970) registra la vida de un día con su familia, en el mísero departamento asignado por el Estado en la periferia de Birmingham. Tatsumi Orimoto (Kawasaki City, Japón, 1946) muestra en sus fotografías las estrategias que ensaya para retardar los efectos del mal de Alzheimer que padece su madre.

Al final del largo camino que se inicia con el gigantesco y perverso niño de Mueck, en el Giardino delle Vergini, una figura no menos monumental termina el recorrido: la espiral absolutamente geométrica y compleja del estadounidense Richard Serra (California, 1939). Es un laberinto de acero que el espectador debe recorrer para percibir la inclinación de las paredes, de cuatro metros de altura, que cambia en el curso de la ruta.

En el mismo edificio, la instalación de Ilya y Emilia Kabakov (Ucrania, 1933 y 1945), obliga al visitante a ascender a una plataforma. Desde allí se ve el simulacro de una estación de ferrocarril con un tren que ya partió. Un texto, en varios idiomas, dirigido al nuevo artista, al nuevo coleccionista, al nuevo curador y al nuevo crítico, afirma que “algunos no estarán en el futuro”.

Presencia de Latinoamérica

A partir de 1992 se inició un proceso, cada vez más intenso, de circulación del arte de América Latina en Europa y los Estados Unidos. Algunos artistas, como los chilenos Eugenio Dittborn y Alfredo Jaar, el brasileño Cildo Meireles, los cubanos Kcho y José Bedia, el argentino Guillermo Kuitca y el puertorriqueño Pepón Osorio, hace años que transitan asiduamente los circuitos internacionales. Nunca antes otra generación de creadores del continente tuvo semejante difusión. Los argentinos que en la década del cuarenta integraron los grupos Arte Concreto-Invención y Madí, a pesar de la importancia de sus investigaciones y del indiscutido aporte al arte sudamericano, no lograron mayor difusión continental o internacional. Es evidente que la nueva situación se relaciona, en parte, con la participación de Latinoamérica en los procesos de globalización.

La circulación por los circuitos globales del arte se inició con algunas megaexposiciones que, hacia fines de los años ochenta, plan-

tearon –con puntos de vista muchas veces inadecuados– la cuestión de la descentralización cultural. Una de las primeras fue *Les Magiciens de la Terre*, presentada, en 1989, en el Centre Georges Pompidou de París. Se habían reunido las obras de cien artistas contemporáneos occidentales (europeos, estadounidenses y occidentalizados, como Corea del Sur) junto a otros que se expresaban con códigos culturales en principio absolutamente diferentes (nigerianos de Benín, aborígenes australianos, del Zaire, de Costa de Marfil, navajos, etcétera). Según el curador, Jean-Hubert Martin, se pretendía plantear el concepto de aldea global del arte, de manera que lo occidental no compitiera, sino que “cohabitara” con el arte de las culturas “otras”.

La macromuestra del Pompidou fue duramente criticada casi por unanimidad. La observación principal fue el carácter etnocéntrico y hegemónico dominante, así como la manera de considerar a los “diferentes” como primitivos. La propuesta de mirar de igual manera a los artistas de los centros occidentales y de los márgenes sociopolíticos fracasó, y en todo momento prevaleció la idea de la superioridad de la cultura de occidente sobre las no occidentales.

También recibió todo tipo de críticas y comentarios adversos por su etnocentrismo la exposición “Cocido y crudo”. Su curador, el neoyorquino Dan Cameron, fundó la tesis de la muestra en *Lo crudo y lo*

cocido, un conocido texto del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, que asocia el concepto de cocido a lo civilizado y de crudo a lo primitivo. Pero invirtió irónicamente el orden de los términos pretendiendo aludir a la mezcla, al mestizaje y a la supresión de las fronteras entre lo primitivo y lo más elaborado. La muestra, que se presentó, en 1994, en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, reunió a cincuenta y cuatro artistas de veinte países, de todos los continentes. Doce de ellos tenían orígenes pretendidamente exóticos, como China, Sudáfrica, Latinoamérica, Laos, Malta, Japón y Camerún.

Otras exposiciones, como “The Other. Afro-Asian Artists in Post-War Britain” (Londres, 1989), siguieron una suerte parecida. Desde entonces, con mayor o menor éxito, la intención de aproximar culturas diferentes se incrementó. En el Museum of Contemporary Hispanic Art (Nueva York), la exposición “The Decade Show”, en 1990, reunió, esta vez acertadamente, a un grupo de artistas de la “corriente central” y de las minorías étnicas, religiosas y sexuales residentes en los Estados Unidos. Exponían, entre otros, Ana Mendieta, Liliana Porter, Alfredo Jaar y Pepón Osorio.

“Cocido y crudo” fue una de las últimas megamuestras destinadas a exhibir, con una mirada etnocentrista, el arte de los márgenes. Muy pronto, para rectificar los efectos de las muestras organizadas desde

“los centros”, aparecieron las bienales periféricas con sus “miradas desde la región”, entre otras, las de Dakar (Senegal), Estambul (Turquía), Johannesburgo (Sudáfrica), Kwangju (Corea), La Habana (Cuba), Santa Fe (Estados Unidos), Sydney (Australia) y Taipei (Taiwán).

Para el arte de América Latina, la Bienal de La Habana es un buen ejemplo de resistencia frente a la mirada curatorial de las metrópolis. Creada en 1984 en el Centro Cultural Wifredo Lam, la primera edición estuvo dedicada a los artistas de América Latina y el Caribe. En 1986 se convirtió en un espacio abierto a todas las naciones en vías de desarrollo de Asia, África y Medio Oriente. Desde la tercera edición, la Bienal se organizó alrededor de un tema central de reflexión: “Tradición y contemporaneidad”, “Desafío a la colonización”, “Memoria”, etcétera. La octava bienal se inaugurará, bajo el lema “El arte con la vida”.

La nueva visibilidad del arte de Latinoamérica se puso en evidencia en la escena internacional, de manera cada vez más intensa, a partir de 1992. Durante ese año se presentó en Amberes “America, Bride of the Sun”, muestra que puede considerarse como la punta de lanza del reconocimiento del arte de Latinoamérica ligado a las corrientes centrales.

Con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América, Waldo Rasmussen,

en esa época curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó la megamuestra itinerante “Arte latinoamericano del siglo xx”, que no dejaba de evidenciar una mirada curatorial todavía sujeta a viejos criterios historicistas. La muestra fue presentada en la Estación Plaza de Armas de Sevilla, el Centro Georges Pompidou de París, la Kunsthalle de Colonia y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). La integraban más de un centenar de artistas de casi todos los países, entre ellos, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Xul Solar, Joaquín Torres García, Wifredo Lam, Roberto Matta, Enio Iommi, Hélio Oiticica, Jesús Soto, Marisol. Clausuraban la cronología algunos artistas de los ochenta, como Cildo Meireles, Ana Mendieta, Alfredo Jaar y Guillermo Kuitca. Desde entonces, el arte de América Latina incrementó su presencia a través de diferentes vías: las grandes muestras internacionales, como las bienales o la Documenta de Kassel (muchas veces con dudosos criterios) y las exposiciones de arte de América Latina en los grandes centros de Europa y los Estados Unidos. Estas últimas adquirieron progresivamente un carácter renovado con el aporte de los curadores latinoamericanos surgidos en los noventa.

En marzo de 1993, en la Winnipeg Art Gallery, Manitoba, Canadá, se presentó la exposición itinerante “Cartographies: Catorce artistas de América Latina”, que



Jorge Macchi, Accidente en Rotterdam, 1996-1998, fotografía color, 100 x 100 cm.

luego viajó a Caracas, Bogotá, Nueva York y Madrid. La muestra –integrada por argentinos, brasileños, chilenos, colombianos, cubanos, mexicanos y venezolanos (José Bedia, Germán Botero, Mario Cravo Neto, Carlos Fajardo, Guillermo Kuitca, etcétera)– puede ser considerada como un gozne o una articulación. El brasileño Yvo Mesquita, curador de la exposición, a la inversa de los profesionales del “centro”, planteó con claridad la situación actual del arte de la “periferia”: el reconocimiento de la globalización de la cultura que provoca, necesariamente, la reestructuración de las cartografías del arte occidental.

En definitiva, “Cartographies” (en plural) no hacía referencia a las cartas geográficas que representan sobre una superficie plana alguna parte de la Tierra, sino a los mapas (plurales) de fronteras borrosas, cambiantes, que trazan los artistas de los bordes tratando de desdibujar el lugar del centro. Grandes exposiciones, como “Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980” (Queen Museum of Art, Nueva York), presentada en 1999, mostraron ese desbordamiento de las fronteras. En esa ocasión, fue evidente el lugar principal de Sudamérica en el origen del conceptualismo global. No dejaba dudas la originalidad del fenómeno ni su fecha temprana. Entre otros, estaban presentes los argentinos Alberto Greco, Víctor Grippo, León Ferrari, Oscar Bony,

Liliana Porter, y los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica y Waltercio Caldas.

Argentina, para comenzar el siglo XXI

Un artista notorio de los comienzos del siglo XXI en la Argentina es Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963). Sus instalaciones tienen como origen la apropiación de objetos hallados en la calle; algunas sutiles circunstancias pasajeras, como la sombra de una ventana; los rasgos casi imperceptibles dejados por personajes anónimos; las huellas de las pisadas; los obituarios; las noticias policiales; las palabras sacadas de contexto; los mensajes de amor publicados en los periódicos; los anuncios publicitarios; los nombres que aparecen después de la palabra “Fin” en los viejos filmes; los planos callejeros de Buenos Aires y de París.

En 1996, Macchi presentó en el Delfina Studio Trust, de Londres, una de sus obras más recordadas y reproducidas: *Accidente en Rotterdam*. El trabajo estaba integrado por doce fotografías directas, en color, de 100 x 100 cm, que mostraban dos automóviles, uno negro y otro blanco, que colisionaban en la encrucijada de dos caminos. El artista realizó las tomas fotográficas en su estudio en la ciudad holandesa. El motivo eran las sombras fugitivas, cambiantes, que proyectaba el marco de la ventana sobre el piso, el 20 de abril de 1996 a las 13. Sobre ellas, posaban los pequeños automóviles de juguete. El fatal accidente no era más que el inocente registro de la efímera sombra.

Otra de las piezas expuesta en Londres, con el título *Vidas paralelas* (1998), se componía de dos cristales de 80 x 60 cm. El primero había sido hallado en la calle, fracturado azarosamente, con algún sector faltante; a su lado un segundo cristal mostraba idéntica rotura. La extraña simetría (que el artista denominó “azar congelado”) era más que improbable, imposible. La duplicación del “azar” se reitera en otra *Vidas paralelas* (1996): una caja de fósforos abierta en la que se duplica, en cada subdivisión interior, la exacta posición del contenido. Las “vidas paralelas” sólo pueden ser producto de un simulacro realizado manualmente, que el ojo casi no alcanza a descubrir.

La exposición que Macchi presentó en 1998 en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires y en la University Gallery, de la Universidad de Essex, Inglaterra, se titulaba “Música incidental”. Los objetos e instalaciones de esta época tienen mucho que ver con el anonimato, con las noticias de accidentes, de muertes y de violencia que nunca más se repetirán. Los nombres de las personas involucradas, con seguridad, no volverán a imprimirse en los periódicos.

Charco de sangre (1998), de esa muestra, es un mural de cinco metros de ancho, compuesto con recortes de crónicas policiales tomadas del diario *Crónica*, un matutino porteño que publica las más espeluznantes notas de violencia y sangre (horrores que se olvidan poco después de

cerrar el diario). Las líneas adheridas a la pared conforman un diseño que hace coincidir, en el centro, la expresión “charco de sangre”, tomadas de muchas notas que la incluían: “cayó tendido en medio de un descomunal charco de sangre”, “su cadáver quedó tendido sobre la vereda en medio de un descomunal charco de sangre”, “la infortunada víctima que yacía en medio de un descomunal charco de sangre”, etcétera. En otra instalación similar se reitera la expresión “el cuerpo sin vida de...”.

Entre 2001 y 2002, Macchi presentó exposiciones personales en el Centro Régional d’Art Contemporain de Montbéliard, en las galerías Mirta Demare de Rotterdam y Ruth Benzacar de Buenos Aires. En todas las ocasiones reunió un importante conjunto de objetos, fotografías, instalaciones, acuarelas y videoinstalaciones. La obra titulada *Fuegos de artificio* (impresión de tierra y cola sobre papel) mostraba la huella de una pisada impresa por una zapatilla de goma sobre la superficie de papel. Pero la huella se reiteraba, cada vez más grande, hasta agigantarse como si estallara. En un trabajo similar (*Big Bang*, 1995), la huella de la zapatilla en expansión está contenida en un marco oval, como si fuera un viejo retrato (la marca de la pisada suplanta el rostro del sujeto). Es posible que la huella impresa corresponda al paso del artista sobre el papel. ¿No se tratará de un autorretrato?

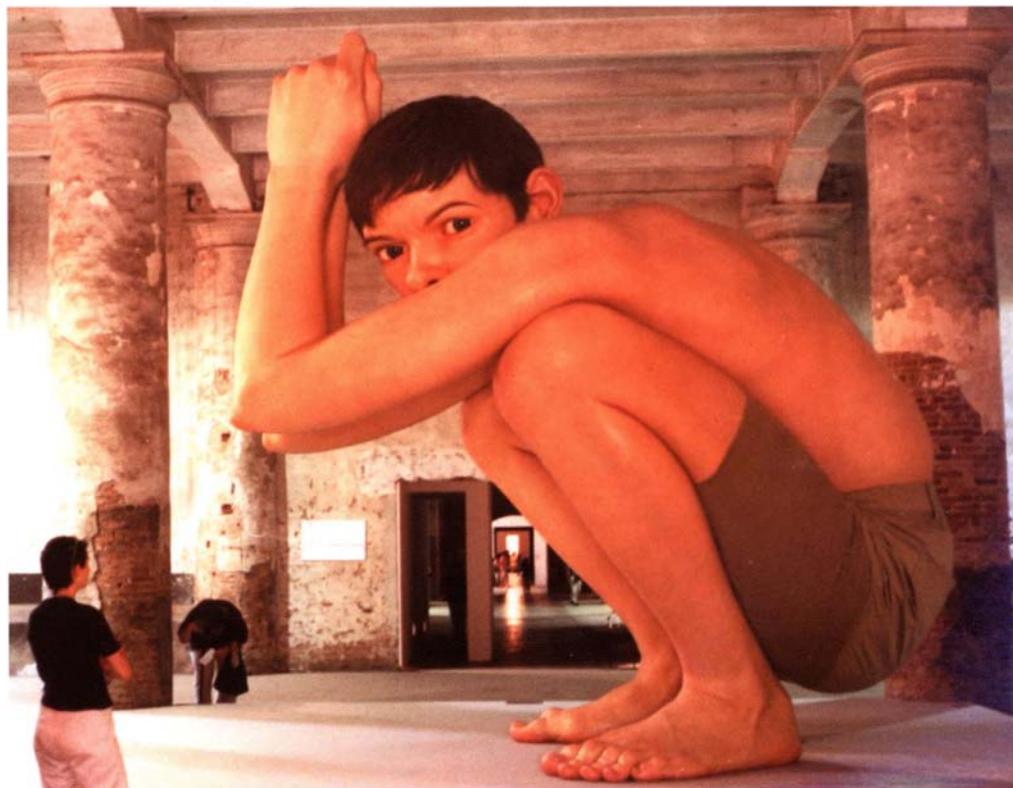
Desde comienzos de la década de los noventa, Macchi apuesta por la obra de arte como “un misterio a investigar”. Las referencias a Marcel Duchamp y a Jorge Luis Borges encarnan la idea de que no existe el verdadero sentido de una obra. El espectador debe hallar, casi sin ayuda, los secretos y las mentiras. Predomina el enigma. La palabra griega *ainigma*, que es neutra, significaba lo que se deja entrever a través de una palabra oscura o mediante equívocos.

Otro artista típico de los comienzos del siglo XXI es Miguel Rothschild (Buenos

Aires, 1963). Su obra abarca un amplio espectro de prácticas: desde la pintura hasta la *performance*, desde las instalaciones hasta los objetos y la escultura, desde las proyecciones luminosas hasta los “libros de pulgar”. En ella abundan las referencias autobiográficas –reales, fantaseadas o falsificadas– miradas con sarcasmo e ironía. En ocasiones, su vida aparece narrada como si fuera la de otro artista argentino, tan “pobre y fracasado como él”.

Rothschild presentó su primera muestra personal en 1990 con una parodia auto-

Ron Mueck, *Sin título (Boy)*, 1999, técnica mixta, altura 5 m.



biográfica que señaló de manera premonitoria el rumbo que transitó durante una década: la vida como fuente perpetua de inspiración. En esa vía produjo una fotonovela con proyecciones de diapositivas en blanco y negro, titulada *Rothschild exige su herencia* (presentada por primera vez en Transit-Permanez, Berlín, 1993). Parodiando un género que abunda en historias de amores desventurados con finales felices, narra el folletín del joven pintor mediocre de Buenos Aires decidido a cambiar su suerte. Con los *kitsch* propios de ese género —o del antiguo radioteatro—, los personajes teatralizan con exceso y con juicios atinados la aventura del artista desdichado y pobre que emigra a Europa. Cree encontrar allí no sólo la esencia del

arte, sino la riqueza y los privilegios que le depararía su ilustre apellido. Finalmente, emulando al Fausto de Goethe, pacta con el diablo conquistar la riqueza que corresponde a su nombre de familia, renunciando al futuro como artista. Rompe con el pacto y, en la escena final, el diablo lo reintegra a su pasado de bohemia y pobreza, condenándolo a un futuro como dibujante de retratos para turistas, en el Kurfürstendamm de Berlín.

En el 2000 obtuvo el premio Karl-Hofer, en Berlín, con *Lágrimas asesinas*, una película en formato de “cine de pulgar” (*Flip booksue*). La obra se compone de 73 escenas para pulgar, cada una con aproximadamente 40 cuadros que hacen per-

cibir los movimientos de la escena en forma milimétrica. Esta historia reitera el mito del artista abismalmente apesadumbrado por el fracaso y rechazado por todas las galerías.

En el filme, fotografiado en blanco y negro, con textos que recuerdan el cine mudo, el protagonista (Miguel) un buen día no puede contenerse y rompe en llanto. De sus ojos surgen lágrimas que resultan ser misiles mortales para algunos indiferentes transeúntes (personas que no aprecian su arte). El llanto también produce algunos agujeros en sus cuadros; cuando decide arrojar a la basura esas telas, un galerista lo descubre y lo lanza a la fama como un *shooting star*. Miguel se convierte en el creador del *sad art*, admirado en el mundo entero. Fatalmente, no puede gozar su triunfo. Mientras lo buscaban por sus asesinatos, un policía lo mató por error. Su triunfo fue póstumo: la corriente que creó se convirtió en la más importante de fines del siglo xx.

El argumento recuerda las fórmulas del filme *noir*, con la mezcla de algunos clisés de la novela policial y del *soap opera*, aderezado con mucho dolor del corazón y con un suspenso que se mantiene hasta el triste final. Los espectadores que hojean los “cines para pulgar” pueden modificar los acontecimientos saltando, adelantando o retardando las acciones con sus dedos.

Robert Gober, *Sin título*, 1990, técnica mixta, 32 x 13 x 51 cm.



El Paraíso, la instalación que Rothschild presentó en Buenos Aires, en agosto de 2000, recuerda la cita de Borges (de cierta enciclopedia china) con la que Foucault comienza *Las palabras y las cosas*: “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas” (Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”).

El Paraíso. Work in progress, 1998-2000, muestra un mundo de referencias lingüísticas idénticas: la palabra “Paraíso” reiterada en varios idiomas, en más de 200 fotografías de todo tipo de letreros urbanos o rurales, obtenidas en Berlín y Buenos Aires, París y Madrid. Los objetos de consumo que utilizan ese nombre –comestibles, artículos de tocador, productos farmacéuticos, etcétera– conforman un sector de la instalación dedicado al “paraíso del mercado”, con sus falsas promesas de felicidad.

El Paraíso es el nombre del Jardín del Edén en la Versión de los Setenta. Entre sus múltiples referencias, es símbolo de un estado espiritual en el que no caben las interrogaciones ni los distinguos; también alude a las “islas bienaventuradas” y a los “eldorados”. Por eso, Rothschild muestra en fotos, sin presencias humanas, la reiteración de su uso

en los nombres del hotel, del mercado de carnes, del bar-club, de la estación de ferrocarril, del jugo de naranjas, del título de un libro, del desodorante. Todos, lugares y objetos, a su manera, con artilugios engañosos, muchas veces con estética *kitsch*, prometen por igual la felicidad. Eso es lo que el artista pretende desenmascarar con ironía y humor: por lo general, ninguno de los lugares se parece al prometido Edén.

Entre los artistas neoconceptuales también debe señalarse a Gustavo Romano (Buenos Aires, 1958), quien trabaja con un gran espectro de nuevos medios (video, fotografía, página web y foto satelital). Una serie de sus obras está compuesta por tomas con rayos X (presentadas como fotografías instantáneas) de personas descarnadas que muestran el extraño registro, sobre sus cuerpos, de aros, llaves y cierres metálicos. Por su parte, Juan Paparella (Buenos Aires, 1965) cuestiona la identidad de las cosas, habla de la dificultad de la comunicación y del olvido con sus grandes fotografías en las que uno o más personajes están ocultos con pigmento negro. La obra de Graciela Sacco (Chañar Ladeado, Santa Fe, 1956), de carácter político, está basada en el uso de la heliografía, un método de impresión empleado por los arquitectos y los dibujantes técnicos. Desde comienzos de la década realiza “interferencias urbanas”, en el espacio público (“interferir” es obstruir, estorbar, cortar), en ocasiones con fotografías heliografiadas parceladas, fragmenta-

das, de manifestaciones callejeras que avanzan amenazantes.

En otra dirección, las pinturas de Pablo Siquier (Buenos Aires, 1961) presentan, sistemáticamente, un simulacro de cuadro geométrico-abstracto con diseños ornamentales complejos, con tramas y perspectivas. Las pinturas-relieves y los objetos de Miguel Harte (Buenos Aires, 1961) remiten generalmente al gusto popular y al uso social de algunos materiales brillantes como la fórmica; abundan en sus trabajos las referencias al *kitsch*. Sebastián Gordin (Buenos Aires, 1969) es el autor de unas pequeñas maquetas de arquitectura, ejecutadas con un tratamiento artesanal distanciado y perfeccionista. Cerca de la cultura de masas y de la retórica publicitaria, Marcelo Pombo (Buenos Aires, 1959) demuestra un particular interés por la decoración de baratija y por las vulgaridades de la mercadería barata. Con otras variantes de inventario trabajan Graciela Hasper, Fabio Kacero y Ernesto Ballesteros.

Fabián Marcaccio (Rosario, 1963) podría ser uno de los representantes de la nueva abstracción, aunque sus trabajos rebasan los límites de la pintura, que se extiende físicamente más allá de la tela de formato regular. El artista se considera a sí mismo como un “deconstructor radical” de la pintura por sus grandes obras, densas y compactas, de colores saturados. Las enfermedades del hombre contaminan los

cuadros de Daniel García (Rosario, 1958): es la política, que como el mal, se infiltra inexorablemente en las imágenes. Sus telas están llenas de cuerpos abiertos que muestran el interior, de cabezas y de órganos corrompidos, de la aparatología de la medicina esotérica, de símbolos alquímicos y herméticos.

En los años noventa emergieron, con pluralidad de visiones, las cuestiones de género. Aparecieron las referencias al amor, el sexo, los miedos, los sueños, las obsesiones, las enfermedades estigmatizadoras de la época y los deseos más oscuros. Entre las primeras artistas de esta vía está Marta Ares (Buenos Aires, 1961) con sus instalaciones que denuncian las incoherencias cotidianas. También produce fotografías, dibujos y libros volcados hacia el develamiento del mundo íntimo. Por su parte, Diana Schufer (Buenos Aires, 1957) expone instalaciones alusivas al amor, en las que dominan las cartas y las camas. Silvia Gai (Buenos Aires, 1959) produce objetos de manufactura femenina, como los órganos humanos tejidos al crochet.

Las fotoperformances e instalaciones de residuos de Fabiana Barreda (Buenos Aires, 1967) de la serie *Proyecto Hábitat: Reciclables*, muestran la violencia del modelo social de exclusión social. La obra de Ana Gallardo (Rosario, 1958) se relaciona casi exclusivamente con el erotismo, los métodos anticonceptivos y el aborto.

Marina De Caro (Mar del Plata, 1961) realiza objetos y vestimentas tejidos con una vieja máquina Lady Tricot.

Toda la obra de Nicola Costantino (Rosario, 1964) gira alrededor de la violencia y la muerte. *Peletería con piel humana*, las *Chancho-bolas* y los embalajes con animales nonatos son series que, invariablemente, llevan al interrogante sobre las ideas de muerte y deseo, moda y placer. La violencia también aparece en la obra de Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953); su serie *Perder la cabeza* tiene como referente principal a los ilustres degollados de la historia nacional.

La presencia de los nuevos medios fue uno de los datos importantes de fines del siglo xx. Las fotografías de Dino Bruzzone (Paraná, Entre Ríos, 1965) muestran escenas sin la mínima presencia humana. Esas vistas, con cielos extrañamente azulados, con evidente falsedad, fueron tomadas de pequeñas maquetas en escala, cuidadosamente construidas por el artista. La intensidad de la mirada de la cámara convirtió la precaria realidad miniaturizada en dudosa evidencia, plena de poesía y sugerencias. Las fotografías de Gabriel Valansi (Buenos Aires, 1959) muestran con ironía la supuesta realidad documental de las batallas, con bombardeos y explosiones. La imagen, que se percibe cinéticamente al moverse el espectador frente al panel lenticular, no

es sino una ficción construida con muchas fotografías de guerras diversas, de similar crueldad.

En la vía del arte digital, Marta Calí (Buenos Aires, 1959) creó un conjunto de obras, videos, dibujos digitales y cajas “para mirar”, que cuestionan aspectos de la medicina moderna y, en particular, de la cirugía estética utilizada como recurso para la obtención de la belleza y la juventud artificial. Oscar Carballo (Buenos Aires, 1959) produce sus dibujos electrónicos con humor, poesía e indiferencia hacia la ortodoxia tecnológica. Marcela Mouján (Buenos Aires, 1963) utiliza fotografías digitalizadas de árboles y flores para imponer una imposible disposición simétrica en el desorden de la naturaleza.

El video de creación, en el ámbito local, manifestó su incipiente desarrollo a partir de 1990. Pero fue la videoinstalación de Charly Nijensohn (Ar Detroy), *Un acto de intensidad*, presentada con excelente repercusión en la Primera Bienal Internacional de Valencia (España, 2001), la obra que señaló un momento particular de madurez en el nuevo medio. Durante el mismo año, Silvia Rivas (Buenos Aires, 1957) exhibió un gran conjunto de videoinstalaciones, la primera de ese carácter en el país, con múltiples pantallas gigantes que mostraban los movimientos de las aguas del mar, la caída tumultuosa de las cataratas y el repetido ritmo de las lluvias.

La revisión de una década de video en la Argentina, entre otros nombres, incluiría los de Carlos Trilnick, Gastón Duprat, Gabriela Golder, Andrés Denegri, Arturo Marinho, Sebastián Zicarello. También incursionaron en el video creadores reconocidos en otras vías, como Miguel Rothschild, Jorge Macchi, Gustavo Romano y Marta Ares.

Según parece, la última década del siglo xx y los comienzos del XXI quedarán caracte-

rizados por una gran dispersión de comportamientos estéticos. Por una parte, una vía neoconceptual cálida y reflexiva; por la otra, una línea interesada en el formalismo y en la subjetividad, en la ironía y en el *kitsch* popular. Asimismo, fueron propios de esos años el intimismo de género, el neodecorativismo y la abstracción pictórica, por momentos citacionista. Además, se produjeron cambios en los soportes y en los lenguajes: a los viejos dispositivos materiales aptos para el registro de la imagen

(pintura y escultura), se sumaron la fotografía digital y la pantalla electrónica. Algunos artistas hicieron de esos medios un recurso natural para sus experiencias (fotografía digitalizada, soportes virtuales, video digital, CD ROM, página web). Hoy resultaría extraña su ausencia en las grandes muestras o en las ferias de arte.

Jorge López Anaya. *Nació en Buenos Aires en 1936. Fue profesor titular de Historia del Arte Argentino en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Nacional de La Plata. Es crítico de arte del diario La Nación (Buenos Aires) y corresponsal de la Revista Internacional de Arte Lápiz (Madrid). Entre otros libros, publicó: El arte en un tiempo sin dioses; Antonio Berni; Estética de la incertidumbre; Kenneth Kemble, la gran ruptura; Enio Iommi, escultor; Xul Solar, una utopía espiritualista; Historia del arte argentino; Ritos de fin de siglo; Arte argentino y vanguardia internacional.*

Aspectos de la formación de la identidad cultural en el modernismo brasileño

FÁBIO MAGALHÃES

La polémica que puede ser considerada como inicio del modernismo y del proceso de reformulación de los valores y conceptos de arte y cultura en el Brasil surgió como consecuencia de la exposición de Anita Malfatti, realizada en San Pablo en diciembre de 1917. El artículo de Monteiro Lobato, escritor nacionalista, demolió el expresionismo de Anita acusándola de perseguir dos caminos: o el de la paranoia o el de la mistificación. Si bien el texto tuvo fuerza para debilitar definitivamente la obra de la artista, por otro lado, Lobato provocó un debate que acabó implantando las ideas que combatía.

Cinco años antes, el artista ruso Lasar Segall, vinculado al grupo expresionista alemán de Dresden, realizó una exposición en Campinas, ciudad próxima a San Pablo. Las obras expuestas ya contenían los elementos transformadores de la vanguardia europea, pero pasó desapercibida por la crítica y no provocó ninguna alteración en el ambiente artístico y cultural brasileño.

La polémica que siguió al artículo de Monteiro Lobato abrió, de forma abrupta y radical, el camino para la modernidad no sólo en el campo de las artes, sino también en el campo de las ideas, provocando un nuevo modo de concebir la realidad, de aceptar su dinamismo y su proceso acelerado de transformación, en resumen, de entender lo transitorio como característica de lo moderno.

Los detractores, inicialmente, centraron toda la argumentación sobre valores estéticos, pero la discusión terminó por incluir temas más amplios, sin limitarse al campo artístico. Los conservadores defendían la permanencia de los valores consagrados por la pintura académica, que para ellos eran universales y eternos, y sus opositores luchaban por una nueva estética, que se consagró entre nosotros, en el inicio del siglo, con el nombre de futurista. El significado de la denominación “futurismo” no se limitó a las características del movimiento italiano liderado por Marinetti. En Brasil, la palabra *futurismo* se transformó en sinónimo de *arte moderna*, de *arte revolucionaria*.

Cabe destacar que esa polémica aconteció a través de la prensa diaria e introdujo, por primera vez en el país y para un gran público, los conceptos y las características de las vanguardias modernistas europeas conocidas por un reducido grupo de intelectuales, que tenía acceso a las publicaciones extranjeras, raras entre nosotros.

Ese período de entre guerras, los años veinte, es especialmente fecundo tanto para el desarrollo de la industria que los inmigrantes europeos implantaron, principalmente en San Pablo, como para las transformaciones en la vida intelectual y artística del país. Hubo una profunda alteración en ambos sentidos.



Tarsila do Amaral, Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm, colección Costantini.

Esas mudanzas estéticas acontecieron abruptamente, por procesos de ruptura contra la tradición, de enfrentamiento contra los valores ya consagrados.

Es nuestra hipótesis que el futurismo es asumido por los modernistas como arma de combate, desde 1921, en virtud de la carga negativa de la que era portador. Si era objetivo del grupo innovador romper con los patrones estéticos vigentes, y si esos patrones habían sido vigorosamente defendidos de la amenaza representada por el futurismo, nada más provocador que convertir en positividad, en emblema de la modernidad deseada lo que, hasta aquel momento, fuera blanco de críticas tan violentas.

Esta constatación y el análisis de la producción modernista entre 1920 y 1921 nos aproximan a la caracterización del “momento futurista” como formulación utópica, como agitación, como prefiguración de la revolución, pues, en esta circunstancia, son lanzadas las bases para la constitución de la mentalidad y de la actuación de la vanguardia en el Brasil (Annateresa Fabris).

La polémica era de lo nuevo contra lo viejo. Otra noción de tiempo era introducida en la discusión, la idea de que la modernidad es “hija del tiempo rectilíneo: el presente no repite el pasado y cada instante es único, diferente y autosuficiente” (Aracy cita Octavio Paz).

Se nota una fuerte dosis de optimismo en la adopción de los conceptos de la modernidad. Ser moderno significaba abrir perspectivas de acceso a las mudanzas radicales previstas para un futuro inminente (los descubrimientos científicos y el desarrollo tecnológico, desde el comienzo del siglo, prometían un mundo superior), significaba crear la posibilidad de inserción en el mundo de las transformaciones. Podríamos, a través de la modernidad, ajustar nuestro “reloj” con Europa, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también desde el punto de vista del desarrollo económico y social.

El cubismo fue el resorte propulsor de las transformaciones artísticas en América Latina e incluso en Brasil. Tarsila do Amaral decía que todo artista debería hacer el servicio militar obligatorio en el cubismo. A pesar de que las exposiciones pioneras de Lasar Segall y de Anita Malfatti hayan sido expresionistas, fue con Tarsila que se consolidaron y se consagraron una forma y una teoría modernista entre nosotros. Tarsila, discípula de Léger, de Gleizes y de Lhote, pinta su primera pintura cubista, *Pont Neuf*, en 1920, en París, cuando el cubismo ya había cumplido su ciclo histórico y Picasso ya buscaba nuevas formas de expresión, pero las obras realmente significativas de Tarsila do Amaral surgirán algunos años más tarde, cuando a pesar de parecer contradictorio, su busca de cosmopolitismo y de interna-

cionalismo desembocan en una pintura de temática brasileña cargada de colores y elementos regionales. Al actualizar su lenguaje con el cubismo que le daba contemporaneidad, estaba asegurando un pasaporte internacional para su expresión, esto es, su inclusión en el mundo moderno. Pero también al incorporar colores, formas y temas nacionales, Tarsila atribuía identidad propia a su pintura, el regionalismo le otorgaba especificidad, contexto. *A negra* (*La negra*), de 1923, abre camino para un arte que incorpora y privilegia temas brasileños. *Abaporu*, de 1928, y *Antropofagia*, de 1929, son obras referenciales para el modernismo en Brasil, y están en el centro de las discusiones como obras inaugurales de una nueva postura en la conceptualización de nuestra identidad cultural y en nuestras relaciones artísticas con las vanguardias europeas.

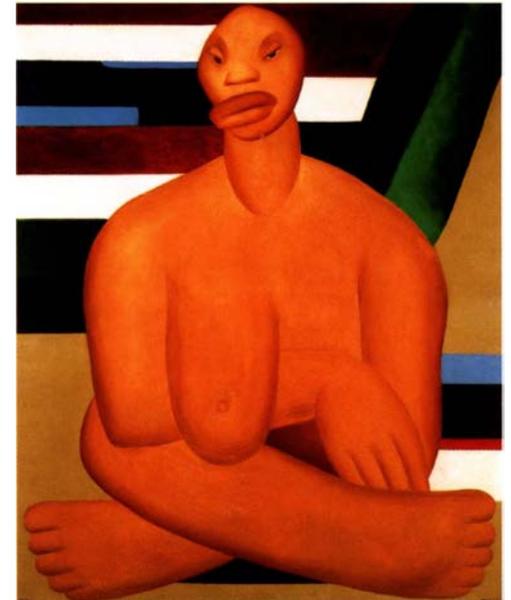
Están en la pintura *A negra* de Tarsila los aspectos enunciados en 1924 por Oswald de Andrade en su Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil.

En este manifiesto, además de definir nuevos principios para la poesía, Oswald pretende realizar una revisión cultural del Brasil, a través de la valorización del elemento primitivo. Escrito en prosa poética, con frases cortas y de efecto, el Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil ya trae la propuesta del movimiento antropofágico: asimilar las virtudes del enemigo extranjero, para fundirlas con las nacionales.

Se produce así una síntesis dialéctica que procura resolver las cuestiones de dependencia cultural, formuladas tradicionalmente a través del binomio nacional/cosmopolita (Jorge Schwartz).

En 1928, Oswald de Andrade lanza su Manifiesto Antropófago y afirma que “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”. Oswald de Andrade propone otra lógica (a pesar de que el manifiesto expresa que nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros) para la formación de nuestra personalidad e identidad cultural. La digestión como proceso de transculturación, la antropofagia como nuestra forma de relación intercultural.

Tarsila do Amaral, La negra, 1923, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, firmado y fechado Tarsila 1923.



Esa preocupación de afirmación de una identidad cultural propia dentro de la modernidad cosmopolita, a pesar de no haber aparecido de forma tan explícita, ni tan radical y transgresora; como en el Manifiesto Antropófago, está presente en las vanguardias de América Latina, y algunas se anticipan al Brasil, como Diego Rivera en México, que abandona el cubismo y se vuelve hacia los temas nacionales, o como Torres-García, que regresa a Montevideo y va a buscar en las culturas andinas los valores simbólicos para su geo-

Lasar Segall, Menino com lagartixas, 1924, óleo sobre tela, 98 x 61 cm.



metría. Esa búsqueda por lo nacional, por lo autóctono, que está presente en gran parte de la producción artística del modernismo en toda América Latina, no se limita a las artes plásticas y se manifiesta con gran vitalidad en la literatura y en la música. Cabe recordar la poesía del peruano César Vallejo y las composiciones musicales de Heitor Villa-Lobos.

Oswald se proponía en su visión antropofágica el sujeto social y colectivo, a pesar del modernismo caracterizarse por la libertad creativa y por el individualismo, valores exaltados por el poeta Menotti del Picchia en su Manifiesto del Verde-Amarelismo, publicado en 1929.

La polémica modernista intenta construir una visión integral de la identidad nacional buscando abordar los aspectos más amplios de la nacionalidad, de la “brasilidad”. En los años treinta, estas visiones “fundamentalistas” de las cuestiones de identidad cultural que orientaron los movimientos artísticos fueran acrecentadas con proyectos revolucionarios que adoptan como base la teoría marxista (Oswald) y el social nacionalismo (Plinio Salgado). En la nueva república, la polémica sería fundamentalmente política e ideológica, dividiendo a los intelectuales en “revolucionarios” de izquierda y de derecha.

Al final de los años veinte, el modernismo paulista ya se había fragmentado en grupos que se enfrentaban, la pintura pierde su

aliento inicial y se acomoda, se destaca Tarsila con su cuadro *Abapuru* sintonizado con las ideas antropofágicas que provocaron gran agitación en el final de esa década, y que se contraponen al proyecto nacional-socialista del Manifiesto Verde y Amarillo del grupo Anta, liderado por Plinio Salgado. Este cisma modernista que sobrepasó el plano de las ideas literarias, anticipó la gran polémica de la década de 1930.

Las artes y la ideología

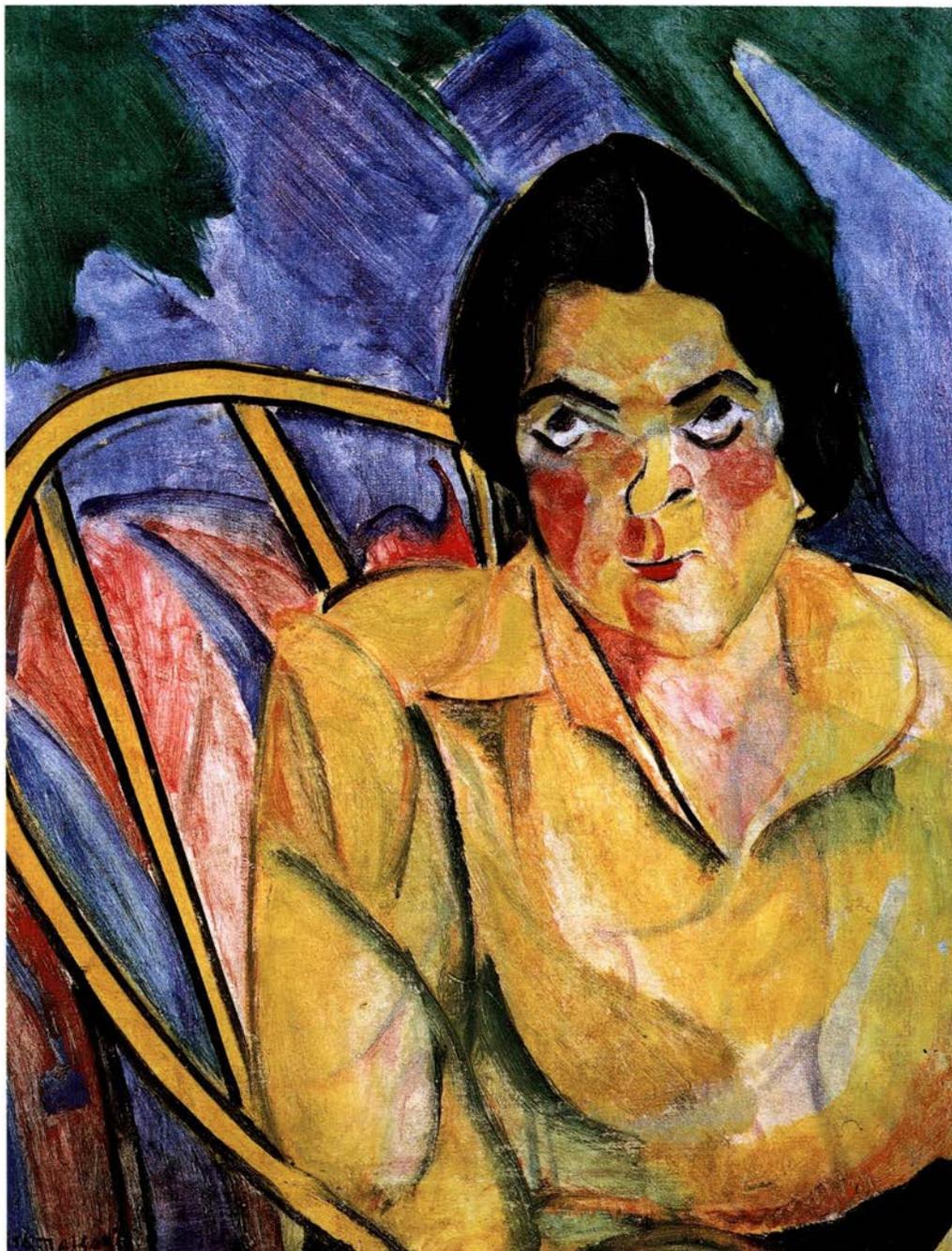
La preocupación política y la discusión de los problemas sociales del Brasil se tornaron temas casi obligatorios de la producción literaria. La temática era predominantemente nacional pese a estar afinada con las tendencias de las vanguardias literarias en Europa.

En esa época, lo moderno se compromete con lo social, o sea, toda preocupación en el área cultural estaba directa o indirectamente vinculada a la temática nacional y a los problemas sociales. La lucha por las innovaciones formales que dinamizaba el ambiente europeo, radicalizando su proceso de transformación artística, ya no encontraba, en Brasil, el mismo entusiasmo de la década anterior y se nota una falta de inventiva de los lenguajes y la pintura pierde su vitalidad transformadora. Hay excepciones que contrarían esta postura y Flávio de Carvalho debe ser recordado como uno de los artistas más transgresores de ese período.

La palabra *revolucionario*, al contrario de la década de 1920, no poseía más la connotación esteticista y artística del período de implantación del modernismo. En los años treinta, ser revolucionario no significa más transformar lenguajes artísticos y pasa a tener un fuerte contenido político.

La Unión Soviética representó para los intelectuales y artistas brasileños una fascinación extraordinaria; la adopción de una moral revolucionaria preocupó la conciencia de muchos intelectuales y artistas, que pasaron a cuestionarse sobre su papel en la sociedad: era preciso tratar los problemas del pueblo, era preciso crear para las masas.

La década de 1930 fue dominada por el romance social que muchas voces se reveló más preocupado con la realidad de la sociedad brasileña y con determinados compromisos ideológicos que con la estética modernista, o con discusiones de corrientes literarias. El problema principal era de orden ideológico. Esta realidad no era muy diferente en el campo de las artes plásticas, y la crítica se distanciaba, o mejor, ya no acompañaba con tanto entusiasmo las vanguardias artísticas europeas. Es importante recordar que también en Europa, y principalmente en Francia, determinadas tendencias, como el surrealismo, politizarían su discurso, pero no perderían su fuerza transformadora.

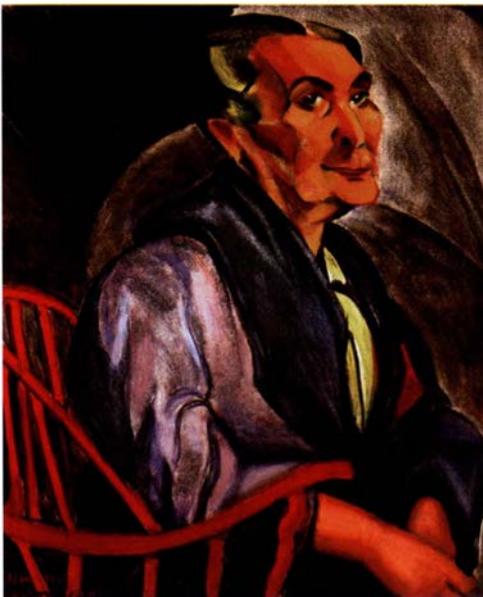


Anita Malfatti, *La boba*, 1915-1916, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo.

En México, ese fenómeno adquiere extraordinaria expresión en las artes plásticas y con el muralismo, Diego Rivera, Siqueiros, Orozco proyectan sus propuestas e influyen toda América Latina, incluso Portinari, el artista de mayor prestigio en este período, en Brasil.

El compromiso político dio énfasis al expresionismo, pero no sería más el expresionismo cromático y plástico de Anita Malfatti, sino un expresionismo de carácter social, dramático en el tema, denunciador. Tarsila buscó adaptarse a los nuevos tiempos y, después de su viaje a Rusia con Osório César en 1931, produjo algunas obras de temática social como *Segunda clase* y *Operarios*, ambas de 1933. A pesar

Anita Malfatti, La mujer de cabellos verdes, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, Colección Ernesto Wolf, San Pablo.



del viaje haber impresionado a la artista, su producción y preocupación “revolucionarias” tuvieron corta duración. La obra de Tarsila do Amaral no tuvo gran importancia y significado durante esa década, y lo mismo aconteció con Anita Malfatti, cuya pintura había perdido la fuerza expresiva de su histórica exposición de diciembre de 1917. Las ideologías agitaron la nueva república de forma caótica, desordenada, pero comenzaron a definirse embriones de organizaciones políticas, arrastrando pocos trabajadores y operarios, pero sí muchos intelectuales y artistas.

El artista y el gobierno de Vargas

Decepcionante en el campo de las transformaciones sociales, la nueva república trajo, desde su inicio, un sople renovador en el ambiente de las artes plásticas, al incorporar el modernismo a las encomiendas del Estado.

En la década de 1930, Río de Janeiro pasó a ser el centro de la producción artística del país y, con el apoyo institucional al movimiento moderno, el gobierno oficializó el racionalismo en la arquitectura, contrató jóvenes arquitectos para importantes obras como el Ministerio de la Educación y Salud (1936-1943), el Aeropuerto Santos Dumont (1937-1944), la Estación de Hidroaviones (1937-1938), entre otras, y posibilitó un extraordinario desarrollo de la arquitectura moderna.

Entre tanto, en San Pablo, la nueva arquitectura se limitaba a la iniciativa privada, donde los programas arquitectónicos no eran muy amplios ni muy diversificados, restando a los arquitectos paulistas pocas oportunidades para renovar.

Las artes plásticas también recibieron apoyo institucional en Río de Janeiro. Los murales de Portinari, que dieron carácter épico al trabajador brasileño, ayudaron a promover la dictadura de Vargas. Por otro lado, el Estado Novo ayudó al artista a transformarse en una especie de héroe nacional. La obra de Portinari, así como un gran avenida, tenía dos sentidos de dirección. Tanto sirvió a los intereses de la dictadura cuanto a las ideas artísticas promovidas por los comunistas.

Al contrario del ambiente artístico carioca, en San Pablo el artista plástico vivía al margen de las instituciones oficiales, que apoyaban casi únicamente al arte académico, y cuyas actividades no tenían gran importancia o significado en el proceso cultural, que sacudía la ciudad. El artista paulista vivió la década de 1930 y también la década siguiente, sin el apoyo del gobierno. La dinámica cultural era movida por intelectuales y artistas, que crearon organismos e instituciones culturales dirigidas por ellos mismos. Por lo tanto, la política cultural estaba enteramente en sus manos. Ese rumbo no oficial fue posible, en gran medida, porque el gobierno esta-

tal no tenía un proyecto cultural capaz de comprometer artistas modernos, como era el caso de Río de Janeiro, donde el gobierno federal supo promover las artes plásticas y la arquitectura.

A pesar de la dictadura de Vargas haber fomentado las artes y la arquitectura, también ejerció un papel autoritario, intentando controlar, aunque políticamente, la producción intelectual y artística, llegando a actuar con violencia contra determinadas ideas, sobre todo a partir de los hechos ocurridos en 1935 y 1937. Tanto en Río de Janeiro y en San Pablo, como en otras regiones del país, artistas e intelectuales lucharon contra la dictadura, y sólo hicieron un pacto durante la participación en la Segunda Guerra Mundial. Los artistas no sólo produjeron innumerables obras denunciando el fascismo, también participaron activamente en la campaña por la amnistía y por la constituyente inmediatamente después de haber terminado la II Gran Guerra.

El artista y el oficio

La mejor pintura realizada en la década de 1930 no tuvo la política como tema, pese a que lo mismo no pueda decirse del dibujo y del grabado, más comprometidos con los problemas sociales del país. Tanto el grupo Santa Helena en San Pablo, cuanto el grupo Bernadelli en Río de Janeiro, se reunían para discutir los problemas de la pintura y no los problemas del proletariado, a pesar

de que, en el caso paulista, los artistas convivían con los trabajadores e incluso habían participado en algunos de sus movimientos, pues el edificio Santa Helena era en esa época ocupado por diversos sindicatos.

Para Pancetti, Milton Dacosta, Volpi, Bonadei, Zanini, y tantos otros, la pintura comprendida como un oficio trajo problemas de artesano que deberían ser resueltos básicamente por medios pictóricos.

Las nuevas ideas artísticas sólo eran incorporadas después de un período de práctica concreta, y desarrolladas en ritmo de trabajo con la pintura.

El artista preocupado con el oficio tampoco rompió con el pasado, entendido como experiencia de trabajo adquirida, con tanta facilidad como el intelectual, y de esa forma, tanto los artistas del grupo Bernadelli cuanto los artistas del grupo

Cândido Portinari, Festa de São João, 1936, óleo sobre tela, 170 x 200 cm, Colección Costantini.



Santa Helena, en lugar de romper con el arte académico y con la actitud artística tradicional, como pretendían los modernistas, se preocuparon en aprender el oficio de pintor, dominando técnicas ya existentes, y enseñaron innovaciones, algunas de ellas notables, sin desdeñar nunca el conocimiento de la técnica, del uso de las herramientas y de los materiales empleados.

Si el arte, por un lado, se impregno de la problemática política y se comprometió

Antonio Berni, La siesta y su sueño, 1932, óleo sobre tela, 52 x 69 cm, Colección Costantini.



con las masas, en muchos casos acabó dissociándose de los problemas políticos para dedicarse enteramente a los problemas internos de la propia pintura, aún así, vinculados al culto a la valorización del trabajo que la propia izquierda proponía. En plena década de 1930 se colocó nuevamente, no en el plano teórico, sino en la propia práctica, un arte por el arte, o sea, un arte que se justificaba en sí misma, que se preocupaba, con sus propios valores, lo que prácticamente no sucedió con la literatura.

La década de 1930 fue el período de formación de las ideologías fundamentales para las décadas siguientes. En el plano artístico representó el período inicial del cuestionamiento de la función social del arte, de su compromiso ideológico con un proyecto transformador de la sociedad brasileña. Al mismo tiempo, el artista miró no sólo críticamente, sino de forma sensible para el paisaje, para la periferia urbana,

para las costumbres regionales. En los años treinta, más que en la década anterior, las artes plásticas ampliaron la visión de la sociedad brasileña, proponiendo cuestiones más complejas sobre la existencia de un arte de características propias, no limitada a temáticas nacionales, pero, aún así, presa de una realidad específica, exterior, circundante, sin vocación para el sueño, para la utopía. Tal vez por eso el surrealismo, con excepción de Ismael Neri y Cícero Dias, no haya fecundado entre nosotros.

Bibliografía

- Moraes Belluzzo, Ana Maria de (org.): *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, Memorial de América Latina/Unesp.
- Schwartz, Jorge: *Vanguardas Latino-americanas Polémicas, Manifiestos e Textos Críticos*, Iluminarias/Edusp.

Fábio Magalhães. *Nació en San Pablo, Brasil, el 5 de noviembre de 1942. En 1965 estudió en el Instituto de Arte y Arqueología de París. Profesor en la Facultad de Arquitectura de Pue-Campinas, Mackenzie y en la FAU-USP. Ha sido director de la Pinacoteca del Estado de San Pablo (1979-1982), secretario de Cultura del Municipio de San Pablo (1983), asesor especial de la Secretaría de Cultura del Estado de San Pablo (1984-1985), secretario de Apoyo a la producción cultural del Ministerio de Cultura (1985-1988), presidente de Embrafilme (1988) y conservador del Museo de Arte de San Pablo (1989-1994). Desde febrero de 1995 es director y presidente de la Fundación Memorial de América Latina.*

El porvenir que alienta en la memoria

VIRTÚ MARAGNO

“La humanidad, que antaño en Homero era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”.

Walter Benjamin

Encarar el tema de las transformaciones del arte en el siglo XXI significa discurrir y transitar por un camino impreciso por el hecho mismo de que está deviniendo. Resulta muy difícil precisar sobre qué bases anclar las preguntas, cómo definir los acontecimientos que sin duda van a suceder y las reacciones individuales y sociales hacia ellos y de qué manera o en qué forma estos cambios traerán modificaciones en la conducta y en la sensibilidad humanas. En el prólogo a su libro *El fin de las certidumbres*, Ilya Prigogine (premio Nobel de Química) plantea con esta pregunta: ¿una nueva racionalidad?, aquello que William James denominó el “dilema del determinismo”:

- ¿El futuro está dado o en perpetua construcción?
- ¿Acaso la creencia en nuestra libertad es una ilusión?
- ¿Es una verdad que nos separa del mundo?
- ¿Es nuestra manera de participar en la verdad del mundo?

Sin embargo, una cosa es cierta y es que el hombre del siglo XXI dispone de los mismos sentidos que el hombre del siglo XV o XVI,

aunque su registro e intereses sean diferentes a tal punto que nos es absolutamente imposible definir o sentir cómo van a experimentar los humanos estos cambios.

En nuestros días, en los que proliferan términos como guerra fría, guerra preventiva, guerra sucia, globalización, etcétera, y se privilegia lo lucrativo, es decir que se coloca en primer término el estatuto de lo económico, la música comercial apela a una circulación masiva tendiente a configurar una sensibilidad también masiva, uniforme, estructurando aspectos de la realidad social que ya Nietzsche denominaba la “moral del rebaño”. Basta pensar en los festivales de rock en los cuales todos realizan iguales movimientos, en un rito similar al de mecer una cuna y por lo tanto a adormecerse.

Pero no es ocioso preguntarse: ¿qué cambios se marcan en la función del arte y del mensaje musical en las condiciones de comunicación con el público y en las transformaciones de ese público y, a su vez, el lenguaje en el cual ese mensaje está expresado? Visualizamos una trayectoria que iría desde los “vientres que cantan” de Hesíodo, cuando criticaba a los “aedos” tradicionales definiéndolos así por cuanto eran “vientres” que cantaban para poder llenar sus estómagos, hasta nuestros días, donde un mercado y una industria cultural son los creadores de los grandes mitos que emergen, gracias a ellos, a la notoriedad a través de la posi-

ción que ocupan en el sistema de producción y circulación apoyados, por supuesto, por los *mass media* y dirigidos, sobre todo, a la juventud consumista. Esta misma juventud que manifiesta sus protestas contra la globalización económica, pero no lo hace contra la globalización cultural.

Si examinamos el legado del siglo xx en materia musical, se advierte todo tipo de experimentos, que generan un espacio para alquimias y prácticas que van desde la liberación de la disonancia y la deformación de las estructuras clásicas, hecho que ya comienza con el último romanticismo (creo que un ejemplo ilustrativo es el vals en compás de cinco tiempos en la Sexta Sinfonía de Chaicovsky), hasta el empleo sistemático de la escala cromática, generando el contrapunto atonal y, más tarde, la serie dodecafónica que debe su hegemonía y posterior desarrollo a la Escuela de Viena con Arnold Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton von Webern. Esta escuela estética también consideraba los sonidos ajenos a toda vinculación tonal o modal, aún en el caso de las series simétricas ligadas a relaciones interválicas; de todas maneras, estas especulaciones tenían como protagonista principal el parámetro altura.

Pero, sin embargo, no se detiene aquí el ansia de experimentación, ya que con Olivier Messiaen, en *Modos de valor e intensidad*, se realiza una música en la cual el material inicial lo constituye, no solamen-

te una serie desplegada en diversos registros, sino también series de duraciones, intensidades y ataques. Con la habilidad de un viejo sabueso de la música, no las usa serialmente sino modalmente, es decir, no en un orden fijo e inalterable (orden serial) sino en un orden disperso (orden modal), experiencia que continúa su alumno Pierre Boulez en *Structures II* para dos pianos, en la cual usa la misma serie de alturas que su maestro utilizó en *Modos de valor e intensidad*, y así entramos a la denominada serialización integral o total.

Pero no se detienen aquí los aportes del siglo xx. Quizás como reacción a toda esta concentración intelectual surge, fuera de Europa –aunque inmediatamente Europa adhiere– la denominada música aleatoria o música abierta, cuyo principal representante va a ser el estadounidense John Cage, que también experimenta con el teatro musical, poniendo en evidencia lo que tiene de gestualidad y teatralidad la ejecución musical. Suscribo aquello que John Cage afirmaba: “Estimo que nuestra práctica artística va a evolucionar, del mismo modo que nuestra conciencia de la situación y de su aspecto caótico. Para comenzar dejaremos reducir cada obra de arte al estado de objeto [...] Nuestro sentido de la contradicción nos hará concebir al arte de manera diferente”.

La aleatoriedad también encontró adeptos en Europa: los más conspicuos fueron

el francés Pierre Boulez y el italiano Silvano Busotti, cuyas partituras serían envidiadas por algunos plásticos; de hecho, he oído decir que en Roma se realizó una exposición con sus partituras.

Podemos preguntarnos si termina aquí el impulso de experimentar, de renovar. Por supuesto que no, ya que con posterioridad surge la música denominada minimalista, en la cual una estructura de pocos elementos se reproduce con muy pequeñas modificaciones o con cambios y agregados, repitiéndose hasta el infinito. Cualquiera que haya viajado al norte de nuestro país o por América Latina y recuerde los cantos de los collas, habrá advertido que repiten sus bagualas bifónicas o trifónicas, una infinidad de veces sin modificaciones.

No obstante, las novedades no son absolutas, ya que tienen su referencia en la historia musical.

La serie dodecafónica, en rigor de verdad, utiliza el mismo material de alturas de la escala cromática. Incluso Mozart presenta una serie de 12 sonidos en la *Sonata en do menor* (último movimiento). Precediéndolo, Guillaume de Machaut, poeta y compositor francés representante de la Ars Nova, en el rondó *Mon fin est mon commencement*, organiza las voces Alto, Tenor y Bajo moviéndolas con el procedimiento del canon cancrizante, o sea, leyendo las mis-

mas notas de atrás para adelante siguiendo un esquema preciso.

Por supuesto, las series isorrítmicas de los motetes y misas medievales son series de duraciones que se repiten constantemente, casi sin o con muy pocas alteraciones en lo espacial temporal. La serie dodecafónica, como sabemos, es de alturas. Es claro el ejemplo de las series isorrítmicas en la *Misa de la Coronación* escrita para la asunción del rey Carlos V El Sabio de Francia por el mismo compositor.

La improvisación

Los músicos sabemos que frente a la transformación o modificación de uno de los parámetros del sonido, se produce una modificación, o sea, una variación del sonido. Aunque pueda resultar difícil tratemos de imaginar, a título provisorio, un sonido; por ejemplo el “la central”, tocado en un piano, cantado por una soprano o tocado por un oboe. Según cual sea el timbre o color del instrumento que ejecuta ese sonido, percibiremos su variación, y aquí habremos actuado sobre el parámetro timbre o color. Pero también es posible actuar sobre el parámetro timbre-duración, intensidad, y la misma altura modificando el registro más agudo o más grave del sonido inicial.

Si se presta atención, la modificación de un parámetro va a producir la modificación de otro parámetro. De cualquier

manera, tradicionalmente, la variación, tal como la entendía Mozart y aún Beethoven (se podría establecer una evolución hasta nuestros días) se realizaba, fundamentalmente, sobre las alturas que estructuraban el tema; sobre todo, para Mozart. En cambio, en Beethoven, el tema a variar es una especie de cantera de la cual él va extrayendo diferentes motivos con los que realizará la variación. Esto nos lleva a reflexionar sobre el hecho de que los músicos de la tradición escribían lo que su “oído interior” les dictaba. Pero con el descubrimiento y ulterior perfeccionamiento y evolución de la escritura musical, muchos artistas, seducidos por la posibilidad de superponer sonidos diferentes a través de la escritura, fueron abandonando la percepción interior. Solamente así podría explicarse la composición de tanta música “fea”. Es así que Ligeti se lamenta diciendo: “Con Schönberg y la Escuela de Viena, luego con la generación de posguerra, Darmstadt y Colonia (a la cual yo también pertenecí) hemos traspasado en este siglo [xx] una nube de alta entropía. En el preciso instante en que salgo de esa nube veo –y lo digo de manera sumamente crítica– que todos nosotros, mi generación, yo mismo (no me excluyo...) hemos compuesto una música horrible. Esa música horrible fue una consecuencia de la música dodecafónica”.

Sin embargo algo está cambiando o va a posibilitar un cambio en el sentido de que

ya muchos músicos contemporáneos reúnen la capacidad de componer y de ser intérpretes de sus propias músicas y de la de los demás, ya que son instrumentistas. No solamente lo ejecutan, sino que lo investigan y aman a fondo. Así es como Bach, según se dice, hurgaba en los tubos del órgano para descubrir el “alma” del instrumento. Mozart recurría a un amigo clarinetista, eximio ejecutante, para descubrir las posibilidades expresivas y anímicas del instrumento que, hasta ese momento, no se usaba en la música ya que lo utiliza, por primera vez, en la Sinfonía N° 40. Del mismo modo, creemos muy importante, sobre todo, que los jóvenes investiguen y amen los diversos instrumentos a los efectos de extraer de ellos las posibilidades inauditas que se abren a los exploradores que se alejan de las costas familiares y se internan “Nel’ alto mare aperto”, como dice el Dante en *La Vita Nova*. De esta manera, ya los polifonistas del siglo xvi modificaban el color de la voz nasal haciendo apretar a los cantantes su nariz, o Monteverdi, que para expresar el combate en la obra *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* inventa el “trémolo” en los instrumentos de arco, o Berlioz, que inventa el *legno battuto* en la *Sinfonía Fantástica*. Bartók, ya en nuestros días, inventa el pizzicato que lleva su nombre y que consiste en tomar las cuerdas con el índice y el pulgar, tensándolas hacia arriba y dejándolas caer golpeando en la tastiera.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of three systems of music. The first system is in 3/4 time, marked '♩ = 50 ca.'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp', 'mf', and 'p'. Performance instructions include 'Pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'Pizz. #'. The second system continues the piece with similar notation and dynamics, including 'Pizz.', 'arco', and 'pp'. The third system concludes the piece with a key signature change to one flat (Bb) and includes markings for 'ten' (ritardando), '(reale)', 'Pizz.', 'arco', and 'molto Vibr.'. The title 'Recordando a Juan José Castro', para V.cello solo is written in a cursive hand below the score, followed by the signature 'Virtú'.

V.cello Solo

♩ = 50 ca.

Pizz. # arco mf Pizz. #

Pizz. arco pp p pp

ten (reale) Pizz. arco molto Vibr.

"Recordando a Juan José Castro", para V.cello solo

Virtú

Uno de los últimos manuscritos de Virtú Maragno, especialmente escrito para el libro de artista de la grabadora Alda Armagni, 2004.

En síntesis, la historia de la música es la historia de los descubrimientos que los músicos han ido realizando a través de su sensibilidad y su oído. Para que se entienda de una manera simple: Chopin reinventa el piano descubriendo los aspectos de coloratura como timbre, que hasta ese momento no habían sido considerados; Debussy lo vuelve a reinventar, sobre todo poniendo en acción las posibilidades de resonancia del instrumento. En los dos casos, además de compositores, eran instrumentistas, lo que les permitió realizar estos descubrimientos. Por último, recordaremos el testimonio del propio Stravinsky que decía que, sin el piano, no podía componer.

El artista del siglo XXI, si no quiere ser aniquilado, debe intentar componer nuevas relaciones significantes, debe inventar lenguajes capaces de adaptarse a la realidad existente para modificarla abriéndose a otras percepciones y otros espacios que, en principio, pudieran parecer espacios peligrosos pero dignos de ser descubiertos y amaestrados gracias a la pasión. Solamente ella permite el acceso a estos vacíos abiertos a los abismos sombríos. Sólo por la acción imaginativa de la inteligencia y la sensibilidad pueden ilumi-

narse, aclararse, transformándose en realidades vivas. “Yo busco permanentemente una tonalidad que no sea la tonalidad funcional modulante. Busco atmósferas alternativas en un campo plagado de incertidumbres. Pruebo con indiferentes caminos heterogéneos y tal vez, a través del ensayo y del error, pueda articularse nuevamente un lenguaje musical común, porque una nueva sintaxis musical no va a instalarse por decreto” (György Ligeti).

Hay que apartarse, entonces, de la formalización rígida y monodireccional para lograr una formalización, una comunicación humana que sea lo más cálida posible, ya que la creatividad es también, y sobre todo, el cruce y superación de fronteras para alcanzar una nueva síntesis de elementos diversos.

Glosando a Cortázar

Como músico de los siglos XX y XXI que tiene “como oficio su propia pasión”, aspiro a que la audición de mi obra sume colores a la realidad cotidiana; a que el corazón de mi oyente comience a aletear como un pájaro o a sobresaltarse hasta enredarse entre las cuerdas de la garganta; a que le sean reveladas nuevas palabras a las ya

conocidas o que estas adquieran nuevos significados; a que todo lo que nos rodea se cubra con una luz similar a la de los sueños, si estos delatan su presencia iluminando zonas hasta ese instante sordas y oscuras del corazón para que se descubran nuevas afinidades y relaciones entre los sonidos que nos persiguen cotidianamente.

¿Cómo encontrar bajo invencibles lianas / esa respuesta a un alma que interroga incesante, / ese lugar preciso para una oscura forma cuyos lindes se borran...? (Olga Orozco)

El arte musical que propongo ha sido amasado con todo lo que poseo y amo; con lo que mis progenitores, mi tradición y mi memoria me aportaron; con mi manera de “oír y cantar” la música; con las enseñanzas que recibí de mis maestros; con lo que mi imaginación me hacía desear concretamente “oír”, y cuando digo mi imaginación digo también la del que escucha, puesto que “en algo nos parecemos”, como dice la copla, en cuanto humanos entreverados en una misma realidad.

Diciembre de 2003

Virtú Maragno. *Nació en Santa Fe en 1928. Allí estudió en el Liceo Municipal de Música. Estudió con Antonio de Raco, Vicente Scaramuzza y Luis Gianneo. Fue becado por el gobierno de Italia en 1959 para perfeccionarse en la Academia Santa Cecilia. Dirigió la Orquesta de Cámara de Santa Fe, la Orquesta de la Universidad de Cuyo, la Orquesta Juvenil de Radio Nacional, la Sinfónica Provincial de Santa Fe y fue creador de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de La Lucila. Grabó los discos Concertino para piano y 14 instrumentos, Baladas amarillas, Invenciones y Cuarteto N° 1 para arcos.*

Obtuvo el premio de la Asociación Amigos de la Música, por Tres piezas para arco; Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires por el Concertino para piano y 14 instrumentos; Primer Premio en el Festival Latinoamericano del SODRE, Uruguay; Primer Premio del Instituto de Cinematografía; recibió una medalla del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia y fue presidente de la Juventud Musical.

Desarrolló su labor docente en la Universidad de Rosario, la Universidad Nacional de La Plata, la Facultad de Ingeniería de la UBA, el Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y el de La Plata "Gilaro Gilardi". Fue director del Coro Universitario de La Plata, del de la Facultad de Ingeniería de la UBA, del de ICANA y del de la Universidad del Litoral.

Sus obras comienzan en 1947 con Triste y danza, para orquesta de cuerdas. En 1952 realiza la primer audición de Sensemayá, Scherzo sinfónico, Divertimento para Quinteto de viento, Balada Amarilla, Canción de cuna para Rosalía y Comentarios musicales para los hermanos Karamasov. Para cine realizó la música de Primera Fundación de Buenos Aires, El candidato, La cifra impar, Setenta veces siete y Tres historias fantásticas. De esa época es Composición N° 1, para voces, instrumentos y cinta magnética. Otras obras importantes son Colores, Synapsis, Laudes Creaturarum, Ricercare Fantasía, Ecce homo, Amo, Seis invenciones para violín y piano, Diálogo del padre y el hijo, Canto a San Martín, Cantata Aniversario, El aire conmovido, Escenas, Tres fantasías para arcos, Santa Fe, la vieja, Viaje a la memoria y Encuentro del Nuevo Mundo.

Desde 1969 a 1989 fue jurado en distintas instituciones: la Asociación Wagneriana, el Fondo Nacional de las Artes, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de Cuyo, la Universidad Nacional de Rosario y la Municipalidad de Buenos Aires. Fue académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Falleció en Buenos Aires en 2004.

¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia la ampliación del concepto de pintura

LUIS FELIPE NOÉ

Cuando hablamos hoy de pintura, no como un hecho del pasado sino del presente, ¿es seguro que todos tenemos una referencia conceptual semejante respecto a ella para creer que nos estamos refiriendo a lo mismo? Se habla de que se trata de un arte pos-histórico y hasta de su muerte. Más aún, hay quienes pensando en las artes visuales, extienden este certificado de defunción al arte mismo. Pero no se habla de la muerte de la música y de la literatura. ¿Qué acontece con la pintura? Veamos.

I. La cuestión del límite en el concepto de pintura

“El uso de palabras como pintura y escultura connotan una tradición e implican una aceptación de esta tradición poniendo así limitaciones al artista que sería reacio a aceptarlas y propenso a hacer arte más allá de esas limitaciones”, escribió en 1969 el artista estadounidense Sol LeWitt. Esta frase la he copiado hace ya algún tiempo y he perdido la referencia de donde la extraje, pero apelo a ella, sin embargo, porque enuncia muy bien un concepto que venía gestándose desde la mitad de los sesenta y que es muy común su uso hoy día.

De acuerdo con este pensamiento, ya no corresponde hablar de pintores si se está hablando de los integrantes de las corrientes que surgieron desde entonces que desafían esas limitaciones, ni calificar de pintura a sus obras: lo apropiado sería, entonces, sólo referirse a ellos como artistas y a lo que hacen como arte. Esta

última palabra, en consecuencia, pareciera la adecuada para el caso por ser lo suficientemente amplia. Su imprecisión conviene, sin pensar que esa palabra abarca muchas “artes” específicas. Detrás de esta opción existe un supuesto: en el siglo xx se han volteado todas las barreras estéticas y entre ellas muchos límites entre los distintos lenguajes artísticos, particularmente dentro de lo que se llama artes plásticas y, cada día más, artes visuales.

Pero, por ejemplo, ¿por qué la tradición musical no ofrece obstáculo para hablar de la música electroacústica? De ser coherentes con el pensamiento de Sol LeWitt se tendría que hablar de arte electroacústico. Sin embargo, ningún músico ha planteado para la música un problema equivalente al formulado por Sol LeWitt (y muchos otros) para la pintura y la escultura. El concepto de música absorbe las variantes: desde el folclore, pasando por todos los tipos de músicas cultas y populares hasta las electroacústicas. Basta el sonido como elemento esencial para involucrar dentro de la palabra música todo tipo de arte sonoro. Más aún, hasta el silencio –el reverso terminológico del sonido– ha sido incorporado como fenómeno musical por John Cage. Si la música acontece en el silencio, ¿por qué éste no puede devenir un acontecimiento musical? Por otra parte, la actitud de Cage es un acto consciente de subrayar lo evidente: si la música acontece en el silencio, ambos conceptos están asociados, como la tradición musical implícitamente lo reconoce entre movimientos. Y aquí

uso la palabra *tradición*, la misma que utilizó Sol LeWitt. ¿Por qué la tradición de la música puede admitir como fenómeno musical al silencio y no así la pintura a los desafíos espaciales que están supuestos en la afirmación de Sol LeWitt? Responder a esta pregunta es uno de los objetivos de este texto, pero no es el único. Porque ella está comprendida en otra mucho más extensa: ¿Cuando se habla de pintura en la actualidad se tiene conciencia a lo que uno se está refiriendo, al menos, al igual que cuando se dice “música” y uno sabe que algo tiene que ver con los sonidos? En la afirmación de Sol LeWitt hay un implícito: se le está dando al espacio pictórico –relacionado tradicionalmente con una superficie– un carácter limítrofe que no tendría el silencio respecto de la música. Sin embargo, se supone en este caso que si la música acontece en el silencio, la pintura acontece en una superficie. Irse de ella sería irse de la pintura.

Un planteo espacial de un pintor más allá de la superficie rompería un límite que no puede ocurrir en lo musical: el espacio sonoro es el mismo del silencio, o sea no hay un más allá del silencio, pero hay un más allá espacial fuera de la superficie porque este es el lugar del espacio virtual, de lo ilusorio en relación a otro espacio, el real.

Otro artista destacado como él en lo que se llama *minimal art* lo explicita. Donald Judd señaló en 1965: “Todo lo que se

encuentra sobre una superficie tiene un espacio detrás de sí. Dos colores sobre la misma superficie están casi siempre a profundidades diferentes. Un color regular, especialmente si se lo obtiene con la pintura al óleo que cubre la totalidad o la mayor parte de una pintura, es a la vez plano e infinitamente espacial. El espacio es poco profundo en todas las obras en que se acentúe el plano rectangular. El espacio de Rothko es poco profundo y sus rectángulos suavizados son paralelos al plano, pero el espacio es casi tradicionalmente ilusionista. En las pinturas de Reinhardt, justo detrás del plano de la tela, hay un plano chato que, en cambio, parece infinitamente profundo.”

“La pintura de Pollock está manifiestamente sobre la tela y el espacio es esencialmente el creado por las marcas que figuran sobre una superficie, de modo que no es ni muy descriptivo ni muy ilusionista. Las bandas concéntricas de Noland no son tan específicamente pintura sobre una superficie como la pintura de Pollock, sino que aplanan más el espacio literal. Por más chatas y no ilusionistas que sean las pinturas de Noland sus bandas avanzan y retroceden. Incluso un solo círculo atraerá la superficie hacia él dejando un pequeño espacio tras de sí. Salvo en el caso de un campo total y uniformemente cubierto de color o de marcas, toda cosa colocada en un rectángulo y sobre un plano sugiere alguna cosa que está en y sobre alguna otra,

algo de su ambiente, lo que sugiere una figura o un objeto en su espacio, en el que esa figura o ese objeto son ejemplos de un mundo similar (ilusionista): es la meta esencial de la pintura. Las recientes pinturas –las de los artistas citados– no son completamente simples” (Didi-Huberman, 1992). En resumen, la superficie sobre la que se pinta es de por sí ilusoria. Para Donald Judd, este es el problema y fundamenta así un extrañarse de la pintura en busca de un arte no ilusorio, que se muestre a sí mismo. O sea: tautológico.

Más allá del tema que le preocupa y que motoriza el desafío del *minimal art* a la pintura, me interesa destacar que toda su argumentación está referida a la experiencia pictórica con el objeto de marcar un límite. Comentando este texto, señala Georges Didi-Huberman (1992): “Lo que aquí reaparece es el argumento modernista por excelencia, el de la especificidad –alegado en pintura en la renuncia a la ilusión de la tercera dimensión– para dar muerte a esa misma pintura en cuanto práctica consagrada, mal que le pese, a un ilusionismo que define su esencia tanto como su historia pasada. Donald Judd radicalizaba pues la exigencia de especificidad –o como él dice– de ‘literalidad del espacio’ hasta el punto de ver en los cuadros de Rothko un ilusionismo espacial ‘casi tradicional’. Se comprende entonces que a la cuestión de saber cómo se fabrica un objeto visual despojando de todo ilusio-

nismo espacial Judd responde: hay que fabricar un objeto espacial, un objeto espacial en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad ‘específica’”. Veamos nuevamente: Judd, con planteamientos pictóricos, explica un límite de la pintura con una propuesta superadora: la renuncia a la ilusión de la tercera dimensión y de todo ilusionismo espacial mediante un objeto que determina su propia espacialidad. Pero no está hablando de esculturas, se trata de un objeto que actúa como un sujeto que modifica por su sola presencia al espacio. El objeto no interesa en sí sino en tanto sistema de relaciones. Como dice Didi-Huberman (1992), un objeto susceptible de “superar el iconografismo de la escultura tradicional y el ilusionismo inveterado de la pintura, incluso modernista [...]. Un objeto que no se presente (y no represente) más que por su sola volumetría de objeto –un paralelepípedo por ejemplo– un objeto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo”. No es propósito de este texto analizar la propuesta teórica del llamado *minimal art*, sino el concepto de límite de la pintura. Por otra parte, ya en su debido momento, Michael Fried (1987) señaló el ideologismo y, curiosamente, el también ilusionismo (ya no pictórico sino teatral) y hasta el antropomorfismo implícito en las afirmaciones de Judd. Esto último lo señalaba teniendo en cuenta que los paralelepípedos que él proponía como respuesta a la problemática que se planteaba en esa limi-

tación supuesta de la pintura tenían tamaños humanos algunos de pie, otros acostados y hasta sentados.

Lo que sí corresponde señalar aquí, con el propósito mencionado, es que la preocupación de Judd nace de una limitación que él encuentra específicamente en la pintura. La solución espacial que él propone puede significar la superación de un límite o una extensión del concepto de espacio en pintura, dado que él traslada una problemática pictórica –ya que todas sus argumentaciones aluden a ella– de una dimensión espacial (la superficie) a otra: el espacio real. En tal sentido, muchos de los artistas de esa tendencia provenían de la práctica de la pintura y Sol LeWitt en la muestra que realizó en el 2002 en la Fundación Proa de Buenos Aires ha expuesto –sin haber cambiado de planteo básico– pinturas murales.

Pero, indudablemente, el *minimal art* y el arte conceptual –su consecuencia lógica– han marcado un límite a la concepción tradicional que se tenía de la pintura y también de la escultura. Podría decirse que la pintura ya está acostumbrada a redefinirse después de traspasar un límite, pero esta vez el desafío parece mayor porque se refiere al espacio, o sea, donde acontece. De algún modo nos está diciendo que si la pintura es una representación ilusoria de cuerpos en una superficie plana, y que, aunque parezca lo contrario

al hacerse plana (o sea, en la lógica de la superficie) siempre será ilusoria, está esa característica en su naturaleza y que, en cambio, un volumen en el espacio no es de por sí escultura porque para serlo se necesita que sea ilusoria, y un paralelepípedo no lo es. Las obras del *minimal art* se presentan como unas no-esculturas y como elementos en el espacio real. Convierten a este en un cuadro tridimensional donde el espectador ingresa y deambula entre los elementos que lo componen. Los paralelepípedos no importan como esculturas sino como elementos de ese cuadro: imagen y presentación es lo mismo. Pero la imagen no es la de un paralelepípedo, sino la de la relación entre ellos. Este factor *relación* es el que le da, justamente, el carácter de cuadro tridimensional con el espectador adentro.

¿Es que el *minimal art*, es –o mejor dicho, fue– una forma de ser de la pintura? ¿Es que el arte conceptual es una forma de ser de la pintura? Lo mismo podría preguntarse respecto de las instalaciones y del arte digital. ¿O estas preguntas no tienen ningún sentido? Pero, por cierto, la historia de la pintura está llena de preguntas semejantes.

II. El problema de la definición de la pintura

Para el diccionario, la música “es el arte de combinar los sonidos” y la literatura “el arte que emplea como instrumento la palabra”. Ambos conceptos están asocia-

dos a un elemento esencial, o sea, que sin él dejan de ser lo que son. En un caso es el sonido y, en el otro, la palabra. No es la tradición, sino algo sustancial, lo que limita el alcance de lo que se entiende por cada una de ellas.

No ocurre lo mismo con la pintura ni tampoco con la escultura. Veamos sus definiciones de diccionario. La pintura es “el arte de pintar”. La obviedad desconcierta. Busquemos entonces la palabra *pintar*: “Representar un objeto, persona, paisaje, etc., en una superficie con líneas y colores adecuados”. Por lo tanto, sabemos, de acuerdo con el diccionario, lo que es la pintura por el acto de pintar, pero no por un elemento esencial que sea equivalente al sonido y la palabra para la música y la literatura. Esa definición señala la combinación de tres elementos: la línea, el color y la superficie que sirve de base. Si bien por esta última palabra se consideran sólo dos dimensiones (longitud y latitud) al ser una categoría del espacio, podría decirse que se trata en este caso del espacio donde se colocan los colores y las líneas (¿quién no recuerda la imagen cinematográfica de Picasso dibujando en el aire?). Por lo tanto, de atenernos a este criterio, la pintura no tiene un elemento específico esencial sino tres elementos interactuantes. ¿Para qué? Para representar. ¿Representar qué? “Objetos, personas, paisajes, etc.”. Como esta definición es lo fundamental está en los diccionarios de otros idiomas y

en afirmaciones de maestros desde el siglo xvi hasta comienzos del siglo xx pareciera una verdad indiscutible. Pero no es una verdad incuestionable del tipo “la música se basa en sonidos y la literatura en palabras”; en realidad, no es otra cosa que un malentendido divulgado. Pero la historia de la pintura ha puesto justamente en cuestión los alcances de ese límite. Por eso el “etc.” que abre las puertas a la representación de formas abstractas. Al fin y al cabo, ya se cumple un siglo de la enseñanza de Worringer de que el arte (la pintura en especial) nace con la abstracción.

Representación y abstracción no son categorías opuestas sino complementarias. La poesía y la filosofía saben muy bien a través de la esencia de las palabras que tienen el poder de representar significativamente tanto cosas como categorías abstractas. Pero el lenguaje de las palabras parte de nombres –referencias concretas– y puede llegar a abstracciones. La pintura conoce ese poder representativo a través de las imágenes que puede concretar, pero llega a ella combinando tres elementos: *línea, espacio, color*. O sea, transcurre un camino inverso al del arte de las palabras: la literatura parte del nombre de las cosas (por ejemplo, *botella*). La pintura, en cambio, debe llegar a la imagen de la botella combinando elementos no denotativos sino connotativos –aquellos con los que trabaja–. Pero la imagen de la botella equivale a nombrarla y describirla. Para eso último,

una palabra no basta. El lenguaje de las palabras es rápido en la nominación y lento en la descripción; el de la pintura, por el contrario, es lento en la presentación de la cosa, ya que se necesita tiempo para hacer la imagen y es instantáneo en ofrecerla.

La música tiene también un punto de partida abstracto pero no llega a la representación sino por alusión (caída de agua, por ejemplo). Es que la música y la literatura se definen por sus puntos de partida –sonidos y palabras, respectivamente–; en cambio, la pintura se define de hecho por su punto de llegada: la concreción de una imagen. A falta de un elemento esencial de partida combinando elementos, la pintura concreta una imagen. Ahora bien, estos elementos teóricamente son tres, pero no siempre hay color ni siempre línea pero sí siempre un espacio (para el caso, una superficie) donde la imagen se concreta. Pero también a partir del *collage* se puede decir que una imagen puede llegar a componerse total o parcialmente por otras imágenes ya elaboradas. Desde un punto de vista conceptual respecto de lo que se concibe como pintura, el *collage* ha sido una revolución tan importante como la inserción de la abstracción en la conciencia pictórica occidental. El *collage* cuestionó el proceso de la elaboración de la imagen y abre el camino –por servirse de lo ya hecho– al *ready-made* de Duchamp, pero de este hablaré luego. Por el momento, lo que importa señalar aquí

es que la imagen pictórica se elabora sobre un espacio dado (*superficie*) con líneas y colores y también, por qué no, con otras imágenes. Y esto es así porque lo propio de la pintura es constituir una imagen relacionando imágenes. Pero no hay, sin embargo, definición habitual de la pintura que incluya la palabra *imagen*, o sea, lo que se hace en el acto de pintar.

Ahora veamos la definición de escultura en el espejo de la tradición que constituyen los diccionarios. La definición usual, también, en lugar de apelar a un elemento constitutivo esencial, se refiere al acto: es el arte de “modelar, tallar y esculpir” o “la obra del escultor”. Y esculpir es “labrar a mano una obra de escultura”. El espacio donde se coloca “la obra del escultor” no parece contar.

La escultura, como la pintura, constituye una imagen, y a esta la puede llegar a constituir relacionando imágenes (el *Laocoonte y sus dos hijos*, por ejemplo) pero, por lo general, el carácter totémico o ideal de la imagen es la que se destaca porque el espacio donde está colocada es el espacio donde ella se “levanta”, se yergue. La escultura se define—ya no en palabras sino de hecho— por su presencia en el espacio real, mientras que la pintura, por ofrecer la imagen de un sistema de relaciones.

Establecer diferencias entre la pintura y la escultura en los tiempos actuales es cada

vez más difícil. Ya el propio Lessing, sin explicar el porqué de su decisión, afirma en su *Laocoonte* (1756) que bajo el nombre de pintura entiende las artes plásticas en general. ¿De qué está hablando con el término *pintura*? Del arte de la imagen. Hay que tener en cuenta que en alemán la palabra *Bild* es simultáneamente *pintura* e *imagen* y, también, *cuadro*. ¿Por qué no utiliza entonces el término *artes plásticas*, ya que lo menciona? A veces lo hace, pero es evidente que prefiere la palabra *pintura* para establecer un sistema comparativo del arte de la imagen con el de la poesía y separar conceptos respecto de ella, objetivo principal de su obra. El problema de esa identificación con la escultura es que le hace afirmar, siguiendo el modelo de la antigüedad grecorromana, que la finalidad de la pintura es la representación de la belleza corporal.

En tanto conceptos, la *pintura* y la *escultura*, en sus sentidos vulgares, parecieran separadas únicamente por el espacio en el que se concretan, y, de allí, que la superficie se convierta en el punto de separación principal. Sin embargo, en muchos casos, en la actualidad puede hablarse de pinturas proyectadas al espacio real, y, por otra parte, los sobrerrelieves escultóricos, no importa de qué época o cultura, no pueden dejar de verse como cuadros. ¿En qué concepto de pintura se basan estas apreciaciones tendientes a una clasificación heterodoxa? ¿Es que es

importante esta definición más allá de la establecida como evidente por la tradición? Dejemos, por un momento, las respuestas en suspenso. El problema es, por ahora, ¿de qué hablamos cuando hablamos de pintura?

III. El concepto de pintura como cuestión histórica

Recuerdo en mi infancia la sorpresa que tuve al tomar un libro de la biblioteca de mi padre sobre la pintura primitiva italiana (Goffin, 1930) creyendo que se refería a pinturas de cavernas encontradas en Italia. ¡No! Se trataba de las pinturas de los siglos XIII y XIV—Cavallini, en Roma; Cimabue y Giotto en Florencia; Duccio, Simone di Marino y los Lorenzetti en Siena dominan la escena— y la formación de las escuelas del siglo XV y el surgimiento de los maestros renacentistas.

Si bien la historia de la pintura comienza en las cavernas de la prehistoria, el criterio cultural historicista da su nacimiento en el siglo XIV. Lo que equivale a que la prehistoria pictórica dura hasta entonces. Esto no es un criterio de veracidad sino de selección cultural. Lo insólito es que, a pesar de la modernidad, se mantiene ese criterio.

Mucho tiempo después leí en un libro de difusión cultural—*Historia de la pintura*, de Wendy Beckett— en su introducción (significativamente llamada “La pintura antes de Giotto”) lo siguiente: “El prefa-

cio de nuestra historia se abre con los primeros ejemplos de la pintura occidental creada por nuestro ancestro artístico, el hombre del paleolítico. Desde aquí hasta Giotto –con quien empieza realmente la historia– pasamos por las antiguas civilizaciones de Egipto y Grecia, por el gran Imperio Romano, por los mundos antiguos cristiano y bizantino y finalizamos con los manuscritos magníficamente iluminados creados por los monjes europeos durante la Edad Media” (Beckett, 1995). Esta frase revela el concepto habitual de la historia de la pintura: sin dejar de reconocerse varios antecedentes, ella realmente comienza con Giotto, mientras que la historia de la escultura se inicia en la Antigüedad. Esta diferenciación se establece en función de que se perdieron en el transcurso del tiempo las obras de Apeles y sus congéneres. Esto demuestra una opción de modelo más que un criterio histórico. Me interesa destacarlo porque eso que se llama *tradicional concepción de la pintura* se basa en ese supuesto. La valoración que artistas, teóricos e historiadores han hecho, a partir de Worringer, del arte de los pueblos llamados *primeros* (y antes *primitivos*) y de su voluntad de abstracción no hizo conmovir ese convencimiento. Se puede llegar a incluir en esa extraña y particular prehistoria de la pintura (o sea, lo anterior a Giotto) a los mosaicos romanos y bizantinos y a los retratos de los sarcófagos del Fayum y hacer alguna referencia a los vitrales góticos, pero sólo como

antecedentes de la “real historia”. Ya parece osado leer, por ejemplo, en el libro de Wendy Beckett (1995) respecto al *Laocoonte y sus dos hijos*: “Es una escultura, no una pintura, pero nos da la idea de lo que podría ser la pintura helenística”. ¿Por qué esta escultura y no otra? Implícitamente está diciendo que *la pintura es una imagen compleja de relaciones*. ¿No vale tanto esto como un principio implícito de saber de qué hablamos cuando hablamos de pintura?

En cierto modo, esta visión de la historia de la pintura, o sea a partir de Giotto, no ha sido modificada desde Boccaccio: Lionello Venturi (1972) en *El gusto de los primitivos* (este concepto de quiénes son los primitivos pintores parecía indiscutible) señala: “Apenas han pasado veinte años de la muerte de Giotto cuando ya Boccaccio tiene una idea lúcida de que está comenzando una nueva era para el arte bajo el nombre de Giotto. Giotto no sólo ha superado a la generación precedente, sino que ha superado muchos siglos y se vincula de nuevo a la Edad Antigua por medio de un puente tendido sobre el intervalo. Y ese puente se llama inteligencia. [...] Petrarca ya había sugerido la necesidad de una preparación doctrinal para entender el arte. Pero Boccaccio va mucho más allá e impulsado por Quintiliano pone a Giotto en relación con el intelecto de los doctos y el arte medieval anterior con el deleite de los ignorantes”. En este texto también hay

una proposición no formulada explícitamente: *la concepción de la pintura es simultáneamente práctica y teórica*, porque aunque dice *arte* está hablando de *pintura*, pero por cierto que esa afirmación es válida para el arte en general y, en particular, la literatura desde la Antigüedad grecorromana. La novedad de esta afirmación es hacerla extensiva, en particular, a la pintura.

Boccaccio es uno de los primeros en reconocer teóricamente una concepción de la pintura que se vino haciendo consciente a partir de Giotto. Esto significa algo no tan claro como un concepto de qué es la pintura, sino que encierra también proposiciones de cómo debe ser la pintura. El *qué es* y el *cómo debe ser* se mezclan en la concepción de algo. Por ello conviene, si se está hablando del concepto de *pintura*, destacar que existen dos límites al respecto: uno exterior y otro interior. El primero trata de señalar lo que es, el segundo el cómo se desea que sea.

Por ejemplo: Nicolás Poussin en 1665, poco antes de su muerte, definió a “la pintura como una imitación hecha con líneas y colores sobre alguna superficie de todo aquello que se ve bajo el sol” (Marin, 1977). Aquí hay un concepto, o sea, una definición exterior de los límites de lo que debe entenderse por pintura. Por otra parte, es muy semejante a la habitual del acto de pintar que hacen los diccionarios de la actualidad. Pero, sin embargo, la

imitación es un término que la modernidad ha superado como límite, sobre todo con la abstracción y por ello ha sido sustituido por *representación*. Por algo se habla de pintura abstracta y, más aún, se la ubica –Worringer mediante– en el nacimiento de la pintura, conviviendo con los primeros intentos de representar. “El afán de abstracción se halla al principio de todo arte” (Worringer, 1906). Representación y abstracción se convirtieron en términos no forzosamente antagónicos. Picasso ha insistido mucho en este punto, aunque, desde ya, no es lo que creyó Kandinsky.

Deseo volver, por el momento, al concepto de pintura de Poussin, ya que mientras aceptaba que Caravaggio “imita tan perfectamente la naturaleza que no deja nada a desear” (Marin, 1977), señalaba paradójicamente que este “ha venido al mundo para destruir la pintura”. Aquí se ve clara la diferencia entre “límite exterior” y “límite interior”. Caravaggio era para él un maestro de la pintura, pero allí estaba su peligro mayor porque, según Poussin, no cumplía con lo “que más debe buscar un pintor: hacer que sus obras sean agradables. [...] “No tiene luz agradable: él elige lugares cerrados para hacer luces fuertes a fin de dar relieve a los cuerpos iluminados” (Marin, 1977). O sea, por un lado, para Poussin, la naturaleza “no puede estar mejor copiada que en todo lo que él –Caravaggio– pinta” (Marin, 1977); pero, por el otro, contemplar no es “una

operación natural del ojo. Es un juicio, un oficio de la razón repartido en el cuadro” (Marin, 1977). Afín con esta apreciación, en 1603, Karl Van Mander decía “El Caravaggio no da un solo golpe de pincel sin extraerlo directamente de la vida [...] Pero el pintor se debe antes a la idea que lo hace capaz de elegir en la belleza de la vida, aquello que es más bello” (Marin, 1977). Por un lado, en esta concepción dialéctica hay un objetivo de la pintura: “imitar” a la naturaleza, o mejor dicho todo lo que “se ve bajo el sol”. Por el otro, hay una *idea* concebida por la *inteligencia docta*. Aquí la idea es la *Idea* (esto lo veremos en especial más adelante). Por otra parte, nuevamente nos encontramos con una afirmación implícita: *la pintura es imitación de la naturaleza, pero en base a la Idea*. Esta era un límite interior de la pintura, una exigencia estética que para Poussin tiene valor ético. O sea: el Caravaggio es un gran pintor, pero está fuera de lo que debe ser la pintura. Aquí el límite interior se impone como exterior.

Veamos para el caso los dos límites tal como se los percibía entonces. Caravaggio cumple maravillosamente los dos primeros principios de “la ciencia de la pintura”, según Leonardo: el punto, la línea, la superficie y el cuerpo “que de tal superficie se viste. Conviene esto a lo representado, es decir, el cuerpo, pues, sin duda, la pintura no comprende sino la superficie sobre la que se representan las figuras de cuales-

quiera cuerpos visibles [...]. Segundo principio de la pintura es la sombra, pues por ella se fingen los cuerpos” (Leonardo da Vinci, 1490). Pero lo que no cumple Caravaggio es con la “idea” –la *Idea*– que la inteligencia docta debía honrar según la regla que más de un siglo después supo formular Winckelmann, pero que ya era la norma de conducta de Poussin: “El retorno a la noble simplicidad y a la naturaleza serena tanto en la actitud como en la expresión” (Winckelmann, 1764).

Pero el debate así planteado es también el mismo que a fines del siglo xvii se establece en el terreno de la literatura entre Boileau y Charles Perrault conocida como la *querelle des anciens et des moderns*. Este debate se refería al lugar que merecían como modelo los antiguos. Se trata de una discusión cultural: cómo debe concebirse a la literatura, pero no sobre qué es la literatura. De la misma manera, Poussin se enfrentaba en el terreno de la pintura con Caravaggio. Y también los poussinistas lo hacían con los partidarios de Rubens. Los clasicistas daban una doble batalla contra los naturalistas y los barrocos y todos convivían en una misma época. Pero el debate se ejercía en el interior del concepto de pintura. En realidad se trataba de los alcances de la “imitación”. Se va así abriendo lugar de hecho a la palabra “representación”, hasta que esta, finalmente, la reemplaza. Debe así interpretarse esta última como la define Julian

Bell (1998): “la pintura y el objeto se relacionan no tanto por una semejanza de aspecto, como un principio aceptado de mutuo acuerdo mediante el cual se conviene que la una representa al otro como un sustituto. La representación desde el punto de vista del historiador del arte, ya no era una imitación sino una sustitución”. Esto es el sentido simbólico del concepto de *representación* –aquel que se acepta en lo jurídico, por ejemplo, cuando una persona *representa a otra*– se impuso por distintas valoraciones estéticas al concepto realista de *imitación*. Este sentido de la representación es también el que existe en el lenguaje: las palabras representan a las cosas.

Con la misma concepción de Winckelmann, a fines del siglo XVIII Jacques-Louis David decía claramente a sus discípulos: “La Naturaleza y la Antigüedad forman un todo, o mejor dicho, mis amigos, lo Antiguo representa la justa medida que debe tener la naturaleza y que no siempre tiene. El hombre a quien hacéis posar puede poseer los brazos demasiado largos o los muslos demasiado cortos: lo advertiréis al compararlo con el tipo eterno de la belleza ideal. De esta manera alcanzareis la verdad”.

Menos de un siglo después, tiempo sensiblemente menor que el transcurrido entre Poussin y David, el concepto de *verdad*, y no ya de *imitación*, lleva a Cézanne a un nuevo concepto de representación (en

este caso, del paisaje). Pero el *superyó* pictórico entre tanto, romanticismo e impresionismo mediante, había pasado de la Antigüedad a la *verdad pictórica* y el presente pictórico había dejado de mirar al pasado y desafiaba al futuro. Para Cézanne “es falso poseer una mitología prefabricada y pintarla en lugar de la tierra verdadera. Cuando no se pueden ofrecer los reflejos en el agua, debajo del follaje, entonces se coloca allí una diosa: ¿qué tendrá eso que ver con el agua?” (alusión a *La fuente* de Ingres). “Mi método es el odio contra el cuadro de fantasía: es realismo, pero un realismo lleno de grandeza, el heroísmo de lo real. Si se quiere forzar a la naturaleza a convertirse en expresión, retorciendo los árboles y haciendo gesticular las rocas; o bien cuando se quiere refinar demasiado la expresión, todo eso sigue siendo literatura. Para el pintor lo único verdadero son los colores. Un cuadro no representa ante todo, y no debe representar, nada más que colores. Historias, psicologías, etc., se inmiscuyen a pesar de todo porque los pintores no son estúpidos. Existe una lógica de los colores y el pintor debe obedecerla, y no a la lógica del cerebro. Pintar según la naturaleza no significa copiar el objeto sino realizar sensaciones cromáticas. Existe una verdad puramente pictórica de las cosas. No se debe representar la naturaleza sino realizarla. ¿Por medio de qué? Por medio de equivalencias cromáticas desestructuradoras” (Hess, 1994).

Indudablemente aquí Cézanne está rompiendo un límite, pero en el interior de la pintura: la ley suprema de esta no pasa por fuera de ella, sino por dentro de ella. Y ya el concepto de representación va cambiando por el de realización. O sea, lo importante es pensar que “pintar a algo” –en el sentido de representación– es un pretexto para “pintar algo”, o sea, al cuadro que se está haciendo. De allí a la abstracción hay un paso. Pero hay también un paso a lo que varias décadas después se llamó *arte concreto-invencción*: el pintor pinta un cuadro y este es algo tan concreto y tan referido a sí mismo y a nada ajeno como una hoja de árbol es nada más que una hoja de árbol.

El concepto de representación forzosamente figurativa –y aún menos imitativa– ya no nutre al concepto de pintura; sin embargo, la definición de “representación con líneas y colores sobre una superficie” se siguió manteniendo. Pero líneas, colores y superficie siguieron siendo los determinantes del concepto de pintura. En cambio, el concepto de “realización” se incorpora a partir de Cézanne a la definición de hecho de la pintura, sin sustituir del todo al de representación.

Según interpretó Paul Westheim (1973), para Cézanne *realizar* es (citando a Cézanne) “dar duración a la naturaleza”. Es que Cézanne decía: “Todo lo que vemos se dispersa, se volatiliza. La natu-

raleza es siempre la misma, pero nada queda de ella, nada queda de los fenómenos que percibimos. Es nuestro arte lo que da duración a la naturaleza a todos sus elementos y a todos sus cambios” (Westheim, 1973).

Pero en tiempos paralelos a Cézanne había ocurrido el nacimiento de la fotografía. Mientras el concepto de imitación era superado por mecanismos fotográficos de reflejar la naturaleza, se iba tomando conciencia de que el concepto de *pintura* es independiente del de *imitación* y se replanteaba qué significa representar. La pintura va tomando entidad como sujeto ya que hay una “verdad pictórica”. *Representar* se convierte en volver a presentar al mundo y no sólo a la naturaleza. Se realiza en la pintura esa *re-presentación*; por lo tanto, existe una convergencia de lo exterior con lo interior y este interior es otra convergencia: entre lenguaje pictórico –con su verdad– y el artista. En tal sentido, es muy clara la respuesta del joven Picabia a su abuelo, enamorado de la novedad fotográfica, cuando este le afirmó que la fotografía sustituiría a la pintura: “Tú puedes fotografiar un paisaje, pero no las ideas que uno tiene en la cabeza” (Clair, 2000). Podemos decir que *re-presentar* y *realizar* devienen un *re-planteamiento*.

La pintura pasa después de los postimpresionistas –en particular Cézanne– por la conciencia de lo que el pintor va viendo

fuera y dentro de la obra y está más condicionado por este último término que por el primero.

La fotografía marcó –y lo sigue haciendo– un enorme desafío a la pintura, pero sólo en tanto *imitación*, y esta función en el campo cultural estaba justamente siendo sustituida por las de *re-presentación*, *realización* y *replanteo*, y ello acontecía por el propio proceso de la pintura.

La fotografía, lejos de frenarlo, ayudó al aceleramiento del proceso de replanteo en lo inherente a la representación pictórica, alejando a la pintura del *superyó* de la imitación. Y la fotografía, asociada a los medios de difusión agregó un elemento al proceso de gestación de la imagen: línea, color y... otras imágenes ya hechas. O sea, fue el punto de partida que –una vez producida la revolución cubista– posibilitó el nacimiento, en 1912, del *collage*. Si línea, color y superficie sobre la que se trabaja eran los elementos con que contaba el pintor para hacer su imagen, ahora contaba con uno más: *la presencia de otra imagen ya elaborada*.

La afirmación de Apollinaire al hablar sobre el *collage* lo aclara bien: “Yo no temo al arte y no tengo ningún prejuicio respecto a la materia de los pintores. Los mosaicistas pintaban con mármoles o maderas de colores. Se ha mencionado a un pintor italiano que pintaba con materias fecales; durante la Revolución Francesa alguien

pintó con sangre. Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con estampillas de correo, con tarjetas postales, o naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos duros, con papel de color, con periódicos” (Apollinaire, 1913).

Dado que la definición habitual de la pintura sigue partiendo del acto de pintar –que para el caso es representar– con líneas y colores, el surgimiento de la aplicación del *robo* o *cita* por medio del *collage* sigue aún su acción desafiadora. Es que aplicar otras imágenes para elaborar una nueva pareciera otro acto, ya no el de pintar, y, por lo tanto, ya no sería pintura. Creo que aún ahora no se valoriza adecuadamente el carácter revolucionario del *collage* respecto de la esencia de la práctica pictórica y de la concepción de la pintura. Sin embargo, después de la computación y digitalización, el tema se agudiza y se convierte en una rivalidad entre lo virtual y lo original.

Pero a pesar de los desafíos de la abstracción y el *collage*, los límites de la concepción de la pintura siguen habitualmente siendo los mismos: representar con líneas y colores sobre una superficie. ¿No es hora de revisarlos?

Representar ya venía siendo “pintar no a la cosa en sí misma sino al efecto que produce”, como decía Mallarmé. Pero... ¿Es que *la cosa en sí misma* alguna vez fue pintada?

IV. De la Idea al “principio de interioridad”

Pero... ¿es que alguna vez fue pintada la cosa en sí misma? “Los inventores de la representación perspectiva del espacio son creadores de ilusiones y no imitadores, más o menos hábiles, de lo real”, señala Pierre Francastel en *Pintura y sociedad* (1951). Y aquí una nueva pregunta: ¿Es que la pintura está condenada al ilusionismo, como vimos que señala Donald Judd al comienzo de este artículo?

¿Es que alguna vez la pintura, más allá de aquella a la que se refería Platón, y nosotros desconocemos, fue mera imitación o ilusionismo? Es difícil creerlo si tenemos en cuenta a la escultura de su tiempo. Considero esta pregunta necesaria para entender qué es culturalmente la necesidad de representación y, por lo tanto, la función de la imagen pictórica.

Platón veía al artista sujeto a una actividad mimética, una reproducción inútil del mundo sensible, que, de todas maneras, no es más que una imitación de las *Ideas*, o, lo que es peor, condenado a engendrar inciertas y engañosas apariencias. Por ser “imitación por simulacro”, la obra de arte confunde aún más a nuestras almas y constituye “una especie de tercer término alejado de la verdad”. Por ello no puede el artista revelar el mundo de las *Ideas*, función que sólo puede el *dialéctico*. Para Platón, las palabras constituyen el primer

paso en el camino del conocimiento, mientras que el artista produce nada más que imágenes.

En realidad, este esquema valorativo es difícil de entender hoy porque ya no se asocian las imágenes pictóricas o escultóricas a una obligatoria mimesis, función que se cree traspasada a la fotografía.

En tal sentido me interesa este contraste: a mitad del siglo xx, un historiador de la literatura europea sostenía que la literatura posee una estructura autónoma diferente por su esencia de las artes plásticas porque la primera expresa pensamientos y las segundas no pueden hacerlo, afirmación que produjo su consecuente reacción, lo que llevó al autor –Ernst Robert Curtius– a aclarar que si los escritos de Platón se hubieran perdido no habría sido posible reconstruirlos mediante la escultura griega. El logos no puede explicarse más que con palabras. Sin embargo, desde el Renacimiento hasta Winckelmann, Lessing y Hegel sintieron a la *Idea* de belleza de la que hablaba Platón transmitida a través de la escultura griega.

Veintidós siglos después de Platón, Hegel define a la belleza como “apariencia sensible de la *Idea*” y por esto superior a la belleza natural. Piensa fundamentalmente en el arte griego. Más aún, afirma que “lejos de ser simple apariencia, habría que considerar las apariencias del arte como

algo que posee más realidad y una existencia más verdadera que la realidad normal” (Hegel, 1835). Pero, a pesar de ello, es sólo *apariencia sensible*; por lo tanto, es una manifestación inferior de la *Idea* y está sometida a la transitoriedad respecto a la concepción del *Absoluto*. Igual que Platón – pese a estas diferencias fundamentales –, considera que sólo la filosofía puede acercarse al mundo de las *Ideas*, escapándose de esa transitoriedad. Pero, sin embargo, es para Hegel el arte clásico contemporáneo a Platón –quien lo desprecia por ser meramente mimético en el libro x de *La República* y en *El Sofista*– el que concreta la belleza en su plenitud (“la instauración del reino de la belleza”) incidiendo lo espiritual y lo natural en “la representación más auténtica del ideal [...]. Nada puede haber ni llegar a ser más bello”.

Para Hegel, la *etapa clásica* de la historia del arte es la intermedia entre la *etapa simbólica*, que tiene a la esfinge egipcia como “el símbolo de lo simbólico”, porque en ella el significado y la forma no están relacionados en forma esencial, y la que él denomina la “etapa romántica”, o sea, el arte de la cristiandad. Esta última, al estar basada en la encarnación (Dios hecho hombre), con su “morir del alma natural” y “la subjetividad finita”, “supera” a la “etapa clásica” en el sentido dialéctico, pero en ella ya no existe una identificación entre la naturaleza y el espíritu. Por esto Hegel llega a formular su famosa senten-

cia en la que da al arte como “cosa del pasado en cuanto a su determinación suprema”. Debe entenderse esto como en su relación inmediata con el *Absoluto* o “verdad divina”. “La forma característica de la producción artística y de sus obras no satisface ya nuestra necesidad suprema; hemos superado el estadio en que se adoran las obras de arte y se les elevan plegarias. La impresión que hacen ahora es más moderada” (Hegel, 1835).

Si bien esta frase fue mal interpretada como “muerte del arte” (Croce señalaba la imposibilidad de la “muerte del arte en el mundo histórico”), Peter Szondi le da su verdadero alcance: “El porte de los dioses griegos en los poemas homéricos y en la escultura antigua da testimonio de una unión íntima de arte y religión que no se pudo repetir en la religión cristiana. En consecuencia, la religión primero y la filosofía después reemplazaron al arte en su determinación suprema” (Szondi, 1974). El arte no desaparece, sino que se convierte en filosofía del arte. “De acuerdo con Hegel, en el proceso del espíritu, no sólo el arte es necesario sino también su filosofía, es decir, la estética sólo en la medida en que el espíritu concibe la obra de arte, que es su enajenación y la penetra en el pensamiento anulando la enajenación se ha franqueado el abismo entre el sujeto y el objeto. En la estética se continúa lo que se comenzó en el arte. Según Hegel se convierte en su propia filosofía”

(Szondi, 1974). Pero aquí hay que aclarar que esa filosofía del arte no es sólo la que se escribe, sino sobre todo la que se formula por la propia obra de los artistas. Es así que más de un siglo después, Merleau-Ponty (1960) señala que “toda la historia moderna de la pintura, su esfuerzo por separarse del ilusionismo y adquirir sus propias dimensiones tienen una significación metafísica”.

Hegel, al llamar *romántica* la etapa cristiana del arte, está optando por un término para distinguirlo de aquello que no es clásico y lo hace en un momento que se tomaba conciencia de que el arte clásico era cosa del pasado. Ese momento es justamente el que se conoce con el nombre de romanticismo. Por esto Hans Belting (1983) señala que “la argumentación de Hegel puede ser comprendida como el síntoma del arte característico de su época”.

Hegel encarna, más allá de sus clasificaciones, la conciencia divisoria de dos períodos artísticos vividos muy particularmente por la pintura. El primero es el que se extiende entre Renacimiento y el neoclasicismo de fines del siglo xviii y el segundo el que se abre con el romanticismo. Es un tiempo bisagra, en que, debido a ello, el pensamiento crítico –la filosofía y la literatura– le interroga a la pintura sobre su función de ser imagen de esa relación con la naturaleza y su idea, como quien interroga al espejo para tener idea

de sí mismo. Y particularmente ello ocurre en Alemania. Es el momento en que August Schlegel señala “lo clásico es escultórico, lo romántico, pictórico” (D’Angelo y Duque, 1999). La escultura está sí asociada a lo singular, a la *Idea* y la pintura a la imagen compleja, a la atmósfera.

Hegel “no se conforma –como señala Szondi– con la afirmación de que el arte es necesario en tanto es la salida fuera de sí del espíritu, sino que intenta también demostrar la necesidad de los géneros artísticos particulares y dentro de estas formas singulares y finalmente también la evolución histórica” (Szondi, 1974), y para él –al igual que para Schlegel– la pintura es el arte fundamental de lo que él llama la *etapa romántica*, o sea, la que se inicia con el cristianismo. La diferencia entre uno y otro es que mientras el primero quiere ver el conjunto del proceso del arte, el segundo está imbricado en el proceso. Pero como señala Gombrich (1984): “Un punto de la concepción hegeliana de la historia era la noción de que la escultura pertenece a la antigüedad pagana y la pintura a la era cristiana, que llamaba edad romántica”.

Por cierto que Hegel, consecuente con su criterio del arte *en su determinación suprema* –o sea, el griego– *es cosa del pasado*, comparte con Winckelmann su admiración “suprema” por este, pero discrepa en que pueda ser imitado o servir de ejemplo.

De alguna manera, tal vez el propio Winckelmann, lo temía. Según Pierre Daix (1998) lo más importante de Winckelmann no es que escribiera la *Historia del arte en la Antigüedad*, sino que le diera este título y que pensara que el arte ya no era intemporal, y Germain Bazin captó muy bien el efecto perverso de esa historia: Winckelmann “ha convertido una civilización inmortal en un monumento histórico; ha hecho caer lo absoluto en lo relativo. Creyendo unirse a ella, se separa por el acto mismo que la objetiva y, al mismo tiempo, la desacraliza” (Bazin, 1986).

Esto significaba la despedida de una relación mítica con la Antigüedad como modelo. El neoclasicismo acepta su fracaso cuando se hace evidente que ya no podía forzarse la relación formosignificado. Las artes plásticas se despiden de la *Idea* como *superyó* y devienen imágenes de ideas, planteamientos. La concepción escultórica de la imagen da lugar a la concepción pictórica.

Con la misma *suprema* admiración por la Antigüedad, Hegel y los hermanos Schlegel –August y Friedrich, padres del romanticismo alemán– reconocen que el paraíso está perdido. Antes que Hegel hiciera su famosa sentencia, Friedrich Schlegel manifiesta en 1795: “el arte griego, que alcanzara la perfección al consumirse en sí mismo demostró la caducidad

de su antigua grandeza [...]. El hombre está desgarrado, el arte y la vida divididos. ¡Y este esqueleto fue vida una vez!” (D’Angelo y Duque, 1999). Y para su hermano August, lo clásico es un grupo escultórico en mármol, lo romántico un gran cuadro en claroscuro.

La conciencia romántica –ello incluye a Hegel a pesar de las críticas que le hiciera a la militancia romántica– traza un corte entre la pintura concebida por proyección de la escultura antigua y la poesía homérica y el descubrimiento del “principio de interioridad” de la pintura. Este, para Hegel consiste en que el principal contenido es la subjetividad en sí misma. “Por esta orientación hacia el alma –que se manifiesta por una difusa tonalidad alrededor de los objetos exteriores que crea una atmósfera especial– la pintura se distingue esencialmente de la arquitectura y de la escultura y se aproxima a la música constituyendo así una etapa intermedia entre las artes plásticas y las artes sonoras” (Hegel, 1835).

Hegel después de señalar que el arte clásico “se afirma como la representación más auténtica de lo *Ideal*, como la instauración del reino de la belleza”, hace esta salvedad: existe, sin embargo, algo más elevado que la bella representación del espíritu que es, una vez que lo *Ideal* está dividido entre lo exterior y lo interior, lograr un acuerdo más profundo del espí-

ritu con su propia esfera íntima. “El espíritu que reposa sobre el principio de la adecuación a sí mismo, sobre la fusión de su concepto y de su realidad, sólo puede encontrar una existencia conforme a su naturaleza que en su mundo propio, en el mundo espiritual, en su propia alma con los sentimientos que encierra, o sea, en su interioridad más íntima y profunda. El espíritu adquiere así su conciencia de tener en sí mismo su ‘otro’, su existencia en tanto espíritu y gozar así de su intimidad y su libertad” (Hegel, 1835).

Este párrafo fundamental se lo olvida generalmente cuando se habla de la supuesta predicción de Hegel de la “muerte del arte”, tal vez porque afirma todo lo contrario: no menciona al arte pero habla de su necesidad y señala la función moderna de la creación artística a tal punto que está implícito el “yo es otro” de Rimbaud.

Para Hegel, “la intimidad del sentimiento, el impulso y los sufrimientos del alma han abierto al arte a profundidades que sólo la pintura es capaz de explorar y expresar” (Hegel, 1835).

Estas afirmaciones de Hegel tienen el secreto de ser absolutamente románticas, ya no en el uso singular de sus términos –arte cristiano– sino en el espíritu de su época. Pero él ejemplifica lo dicho con la *Virgen con el niño*, de Rafael: es una belle-

za “cuasi-ideal” porque para Hegel “en la escultura lo individual queda inseparable de lo general, lo que le imprime un carácter de individualidad ideal [...] lo que nosotros llamamos hablando de escultura, la belleza ideal, no podemos ni exigirla en el mismo grado a la pintura, ni asignarle como propósito principal, ya que lo que forma su centro es la interioridad del alma en su viva subjetividad” (Hegel, 1835).

Hegel se adelanta en su lucidez teórica a su gusto profundo conformado por el modelo de lo clásico y allí, por ejemplo, encuentra su punto de apoyo en Rafael. Pero veamos lo que Rafael pensaba: en 1516 le solicita en una carta al conde de Castiglione su colaboración para elegir hermosas mujeres porque “para pintar una bella mujer yo debo mirar mujeres más bellas aún”, y explica que “como existen menos bellas mujeres que buenos jueces para decidir yo me sirvo entonces de una cierta idea que me viene al espíritu. No puedo decir que ella tenga un valor artístico, yo pinto lo suficiente para lograrlo” (Panofsky, 1924). O sea que Rafael procedía con el modelo de concepción de la *Idea* de la belleza heredada de los escultores griegos, pero él pintaba. Aquí, el elemento nuevo del *quattrocento* y también la formulación de la imagen occidental: antigüedad grecorromana más cristianismo. Así también León Battista Alberti en *De Pictura* atribuía a Zeuxis haber elegido “cinco doncellas de entre

las más jóvenes de su ciudad, destacadas por su belleza y pudo llevar a su pintura lo más admirable de cada una de ellas. Por todo ello fue un hombre sabio” (Alberti, 1435).

Esta síntesis entre lo grecorromano y lo cristiano que caracterizara al Renacimiento tiene como una de las fuentes principales la rectificación que –creyendo ortodoxia– hace Cicerón de la distinción platónica entre *imitación* e *Idea*. Si para Platón estos conceptos eran divergentes, él los hizo convergentes. Cicerón afirma en *El orador* que los grandes artistas, los escultores como Fidias y Polycleto y los pintores como Protógenes y Apeles, no copiaban a un hombre común, sino que llevaban en sus espíritus la representación sublime de la belleza, o sea, la *Idea* platónica. Esto es: en nombre de Platón, Cicerón lo modifica, resultando que ya no es el artista el imitador del mundo sensible, con la trivialidad y el engaño que ello implica, sino, por el contrario, es aquel que en su espíritu guarda un modelo sublime de belleza.

Es esta interpretación de la *Idea* platónica la que toman los humanistas renacentistas. Así Erwin Panofsky cita a Melanchon: “Platón designa con el término de *Ideas* una clara noción y perfecta análoga a la imagen incomparablemente bella del cuerpo humano que se encuentra dentro del espíritu de Apeles”. Panofsky comenta:

“Las ideas no son más sustancias metafísicas existentes fuera del mundo de apariencias sensibles, pero también fuera del intelecto en un ‘lugar supraceleste’”. Son, al contrario, representaciones de intuiciones que residen en el espíritu del hombre. Y agrega: “El pensador de entonces encuentra de forma natural ver las *Ideas* desarrollarse preferentemente en la actividad del artista” (Panofsky, 1924). El pintor y el escultor toman el lugar del dialéctico en el concepto de la *Idea*. Pero es el humanista el que con su concepción literaria –esto es, guiado por las palabras y los conceptos– hace esta concesión a los artistas. Pero ¿por qué? Porque le brinda imagen de las *Ideas*. Panofsky por esto dice “ver las ideas”. Esto creo que es fundamental para entender la función cultural de la pintura que pese a todo aún tenemos.

La re-presentación significa en el modelo clásico la corrección de la realidad por el modelo ideal. La imitación se dirige al modelo clásico más que a la naturaleza.

Si bien Leonardo polémicamente, con su espíritu científico, señalaba, en cambio, que “la pintura más digna es aquella que presenta más parecido con la cosa a la que está referida, esto está dicho para contestar a los pintores que quieren corregir las cosas de la naturaleza” (Leonardo da Vinci, 1490), Alberti indicaba que “el pintor no debe solamente obtener un parecido total, debe además agregarle belleza, dado que en la

pintura la belleza es tanto agradable como indispensable” (Alberti, 1435).

Para Vasari y otros autores, *Idea* es la representación de una imagen independiente de la naturaleza y posee los mismos significados que las nociones de *pensamiento* y *concepto*. El artista renacentista, para quien las nociones de *imitatio* y *electio* van juntas, dispone de la posibilidad de determinar de por sí el concepto de *Idea* y las reglas reguladoras que establecen la síntesis ideal. “El Renacimiento no tiene conciencia de que hubiese contradicciones entre el genio y las reglas, y entre el genio y la naturaleza” (Panofsky, 1924).

En el modelo de la pintura renacentista, el concepto de imitación involucra a la naturaleza y a un ideal de belleza basado en la Antigüedad que actúa como un *superyó*, para el caso: la *Idea*.

Al relacionar la *Idea* con el de *concepto* —a tal punto que en el Renacimiento se presentan muchas veces como sinónimos—, el genio artístico va imponiendo sus reglas a la naturaleza. La *Idea*, de estar por encima del espíritu humano, se muda hacia su interior. Nace el manierismo. Es así que Federico Zuccari en *L'idea dei pittori scultori e architetti* (1607) sostiene que la obra debe “manifestar lo que antes necesariamente se ha formado en el espíritu del artista” (Panofsky, 1924). A ello lo llama “dibujo interior”. Él lo interpreta como un signo divino (*Disegno*

= *segno di Dio in noi*). Establece un paralelo entre la creación de la naturaleza y la creación en el arte. Por lo tanto, el artista tiene el poder de rivalizar con lo real y de inventar libremente toda suerte de “fantasías y cosas diversas y fantásticas”.

Para los manieristas, lo visible es el símbolo de lo invisible. En consecuencia, se produce una espiritualización de la representación: representar es colocar al hombre en el sistema de la creación. Se trata de una concepción metafísica de la representación. La fantasía manierista y barroca, por una parte, y, por otra, el naturalismo a la Caravaggio “destruían a la pintura”. El neoclasicismo del siglo xvii se opone a las dos variantes manieristas buscando un punto medio, una naturaleza ennoblecida. La *Idea* vuelve a ser en el decir de Panofsky, “una intuición de la naturaleza purificada por nuestro espíritu”. La *Idea* se convierte en lo ideal.

Si en el Renacimiento existía una superposición conceptual de lo que era *imitar* por la que se entendía por igual imitar a la naturaleza que imitar a los “antiguos” (griegos y romanos), a partir del siglo xvii y hasta el neoclasicismo de principios del siglo xix hay una clara elección por estos últimos como modelo de interpretación de la naturaleza.

En síntesis, la imagen, en tanto concepto, dejó de estar referida al modelo natural para identificarse con el modelo cul-

tural. Y aún ello puede verse cumplido también en los pintores más naturalistas, como los holandeses, para quienes la *Idea* de la Antigüedad no les pesa. En Vermeer, la imitación se transforma, según la expresión del poeta barroco alemán Brockes, en “deleite terrenal en Dios”, por lo tanto, su pintura tiene carácter de revelación: “tu ojo entonces verá milagros” (Westheim, 1973). La intensidad de la visión de Vermeer da lugar, sin embargo, a “la subjetividad del color” de la que habla Hegel: es a través de ella que el pintor ve su mundo y nos dice: “No debemos dejarnos confundir en nuestro goce por aquellos que pretenden que las obras de arte de este género deben ser admiradas por el así llamado naturalismo o imitación exacta de la naturaleza. Esta pretensión que las obras de arte en cuestión parecen efectivamente sugerir no es más que una ilusión que pasa por afuera de la esencia” (Hegel, 1835). Esto *esencial* reside para él en un acuerdo de la cosa representada con ella misma que preside la concepción y realización de la obra. La *cosa en sí misma* —para volver a los términos de Mallarmé que suscitaron la pregunta inicial de esta parte de las reflexiones— estaría en este caso, identificada con el efecto que produce. Pero la frase de Mallarmé está en el punto opuesto del naturalismo porque hay un *sino*: lo que propone es pintar nada más que el efecto que la cosa produce. Pero no nos adelantemos.

Lo que nos interesa destacar de lo visto hasta ahora es que los dos modelos pilares de la cultura occidental –la que encuadra la historia oficial de la pintura desde el Renacimiento a su estado crítico actual– son los que constituyen la Antigüedad grecorromana y el cristianismo. Ambos se combinan en la vivencia cultural de la *Idea* de belleza, punto de partida del concepto de pintura renacentista y esta persiste hasta que el concepto de la *Idea* se transforma en la idea del concepto.

Si la escultura por su propia naturaleza concretó la *Idea* de la Antigüedad grecorromana, la pintura partiendo de este modelo, pero enfrentada a una imagen de relaciones, tuvo que buscar otro modelo para enfrentar la aventura de la composición de su imagen más compleja. Es así que la experiencia literaria de esa Antigüedad constituye –Homero, Horacio y Cicerón en particular– el otro aporte fundacional a la concepción occidental de la pintura.

V. De *Ut pictura poesis* a la autonomía *Ut pictura poesis*. Horacio en la *Epístola ad Pisones* señala que “al igual que la pintura es la poesía”. Con esta afirmación meramente comparativa no pretendía Horacio establecer una necesaria correspondencia entre estas dos artes, sino referirse a las semejanzas que existían para él en los modos que ambas llegaban a lectores y contempladores. Pero entre los siglos xvi y xviii la frase se convirtió en un apoteg-

ma que afirma lo inverso: *al igual que la poesía es la pintura*. La interpretación equivocada o mal intencionada que las academias hicieron de esa famosa sentencia proviene de la identificación que se hizo en el origen del Renacimiento entre literatura y pintura.

Michael Baxandall, quien hizo aportaciones fundamentales en este terreno, señala, en *Giotto y los oradores* (1996), que la gramática y la retórica latina condicionaron sustancialmente la manera de describir y, en consecuencia, de percibir las imágenes y otras experiencias visuales. Los humanistas (que hasta la mitad del siglo xv se llamaban *oradores*) fueron los que reconquistaron el latín neoclásico (el de Cicerón), no sólo en tanto gramática, sino también respecto del estilo y el carácter ya que el latín había sido mal conservado en los conventos de la Edad Media. El latín de Cicerón servía de referencia estructural al italiano, idioma que se hallaba entonces en formación, y por lo tanto, los humanistas fueron los reconstructores de un sistema de relaciones de léxico, que, en consecuencia, implicaban sistema de valores. La pintura que estaba tomando conciencia de sí misma se pobló así de valoraciones literarias ciceronianas. Ejemplos: *Ars*, era habilidad, oficio, profesión y teoría. *Ars* relacionándose con *ingenium* (la inventiva o el talento innato que no puede aprenderse) significaban *estilo* más inven-

tiva. Para los humanistas, el dúo *ars et ingenium* se convirtió en un referente obligado para hablar de poesía y, en consecuencia, de pintura. En la práctica, *ars* mide los excesos del *ingenium*, un supuesto equilibrio de estos elementos eran en poesía y en pintura lo ideal. Pero por imperio de la *Idea* de belleza, el *ingenium* era más tolerado en literatura que en pintura. El *ingenium* pictórico se limitó a estilo. Este prejuicio extendido provocó que, en reacción, Miguel Ángel hablara del *genio de la mano*.

Alberti en *De Pictura* se refiere en el *Libro I* a la perspectiva y en el *Libro II* a la composición, lo que le hace decir a Baxandall “el *Libro I* ve la pintura a la luz de Euclides y el *Libro II* a la luz de Cicerón”. Así, con esta afirmación, Alberti va formulando un neoclasicismo fundamento de la composición pictórica sobre la base del “hábito de la analogía entre escribir y pintar, el hábito de la metáfora crítica, la disponibilidad dentro del sistema de la retórica de términos adecuados para tal metáfora, el supuesto de que un arte es por definición sistemático y que se puede enseñar según reglas, la opinión de que para apreciar debidamente un arte como el de la pintura necesitamos de ciertas técnicas analíticas, la pasión por la oración periódica” (Baxandall, 1971).

El patrón organizativo de la oración literaria neoclásica –la *oración periódica*, lla-

mada así por sistematizarse en períodos que servían para combinar pensamientos y afirmaciones categóricas en cláusulas equilibradas en su extensión— pasó a ser un modelo compositivo para la pintura. Baxandall (1971) observa: “El problema se planteaba al traspasar conceptos de un arte temporal como la literatura (particularmente la poesía) a un arte espacial como la pintura. En esta problemática latía una valoración: las líneas y los colores deben estar al servicio del espacio, pero este, ante todo estaba dividido en dos conceptos: el espacio ilusorio (representación del espacio real donde se mueven las personas) y el espacio real donde acontece la pintura y por ende ese ilusionismo (o sea, la superficie sobre la que se pinta)”. Es allí donde los valores de la composición literaria se proyectaban como fundamentales en el campo visual.

Además, la pintura no tenía ningún tratado teórico donde sustentarse equivalente a la *Poética* de Aristóteles. Lo que suscitó adaptaciones teóricas a la pintura que —como dice Ressler W. Lee en su libro especialmente denominado *Ut pictura poesis*— no podían hacer otra cosa que una prueba de gran pedantería y muchas y absurdas conclusiones tratando de imponer a la pintura lo que en realidad era teoría de la literatura.

Dice Lee que la doctrina de *la imitación ideal* (o sea, como ya vimos, una imitación

dirigida sobre todo a la *Idea*) “no podía ser normativa en época de conciencia crítica” (Lee, 1967), pero esa misma conciencia crítica era la que elaboraba las reglas. Eran proposiciones que se hacían en tono normativo porque se trataba de un mundo con un Dios y con la obsesión de la *Idea* de belleza con atributo divino. Pero por más pedantería que las envolviera, eran proposiciones que se valían de lo que podían. La *ortopedia* tenía bases gramaticales y geométricas. Los conceptos de medición y composición, más el supuesto de que representar equivale a decir, respaldaban las reglas que al primero que querían convencer era al mismo que las estaba estableciendo. Aunque no eran reglas que se sabían sino que se buscaban. Eran formas de conocer lo que George Steiner denomina “gramática de la creación” y las conocían estableciéndolas. El modelo literario era el único disponible en tanto gramática. Imitar equivalía a denominar a la cosa, por esto el dibujo estaba en función de la imitación, estructuraba el nombre mientras que el color lo adjetivaba. Los verbos estaban presentes en la acción del relato visual. Por esto se fue valorizando cada vez más la pintura de acción y la pintura se fue definiendo como la imagen de un sistema de relaciones y complejidad de acciones. El cuento de algo sucedido y, en consecuencia, la acción devienen la argumentación de la pintura. Relatar algo sagrado o mítico es el objeto fundamental de la función de la pintura en la cultura

que se inicia con el Renacimiento. La argumentación de la obra —la imitación al servicio de lo mítico— era esencial en el *quattrocento* por su sentido catequista. Esta determinaba la función cultural de la imagen pictórica. La pintura tenía funciones catequizadoras para con un público, en su mayoría analfabeto, por lo que la obra destinada a la Iglesia tenía que cumplir con la claridad de la oratoria. Se hacía con la conciencia de que para suscitar el sentimiento de devoción eran más eficaces las cosas vistas que las cosas entendidas.

Pero luego se va privilegiando la función mítico-cultural de la imagen pictórica más allá de lo que la imagen muestra. La Biblia y los Evangelios en particular, eran en el Renacimiento más que un relato: una presencia espiritual. En cambio, no cumplen la misma función los relatos homéricos que fueron —por imperio del *superyó* literario y de la “Antigüedad”— sustituyendo los temas religiosos en la escena pictórica en el siglo XVII. Poussin decía: “La novedad en pintura no consiste principalmente en un tema jamás visto, sino en una disposición y expresión buenas y nuevas y así el tema, por más conocido y viejo que sea, deviene original y nuevo” (Panofsky, 1924).

Se comienza a valorizar la trascendencia de la imagen más allá de lo que se muestra; o, mejor dicho, la cosa mostrada trasciende no por ella sino por el poder de la imagen. De ello primero toma conciencia

la Iglesia y en consecuencia las monarquías. El poder político se viste del poder de la imagen. El retrato de un rey deviene la imagen del poder del rey.

La pintura se vistió de alegoría. La alegoría es la literatura que no puede desarrollarse en palabras. Es la conciencia del poder de la imagen. Pero para ello el pintor tenía que tener conocimientos literarios.

Felibien en sus conferencias en la Academia Real de Pintura y Escultura de París (1669) establece una jerarquía de pintores según los temas que trata. Así, de abajo para arriba encontramos los pintores de naturalezas muertas, los paisajistas, los animalistas, los retratistas y en lo más alto –*grand peintre*– a los pintores de historia. El criterio es la acción. Por esto los pintores de animales están en el tercer término, por encima de los paisajistas porque los animales se mueven. “Es necesario –decía– representar grandes acciones como los Historiadores o temas agradables como los Poetas; y subiendo aún más alto es necesario, por composiciones alegóricas; saber cubrir bajo el velo de la fábula las virtudes de los grandes hombres y los misterios más altos” (Lee, 1967).

A partir del siglo XVIII, distintas latencias en el mundo de la pintura comienzan a confluir de tal modo que se inicia un proceso de independencia de la respetada literatura. Por una parte, la afirmación de

un realismo cuya fuente temática era la naturaleza y la vida cotidiana (o sea, la rebelión de las categorías menospreciadas en la jerarquía temática). Esto significa una reinversión a lo interior. El individuo y su mundo. El “ensimismamiento” como característica de la que habla Michael Fried (1980) al analizar el lugar del espectador en la época en que se inventan los Salones. Por otra parte, comenzó como resabio de las teorías manieristas del genio del artista y de lo sublime a valorizarse cada vez más la expresión individual y los elementos propios y constituyentes de la pintura.

Además, el *Laocoonte* de Lessing manifiesta una voluntad de separar la poesía de la pintura, pero sobre todo en beneficio de la poesía. Las acciones son para Lessing más propias de la poesía, y los cuerpos, de la pintura (ya hemos dicho que él no distingue entre pintura y escultura, llamando pintura a ambas pero ve a ésta con una concepción escultórica). Para Lessing, la acción es un relato y, por ello, es propio de la poesía (visión homérica de ella) según él, la pintura sólo puede reflejar de la acción “el momento más pregnante”. O sea, no es propio de un arte espacial reflejar lo temporal. Por esto Lessing aconseja al poeta no medir la calidad de una obra poética por su capacidad de brindarles temas a los pintores: la superioridad de la poesía sobre la pintura consiste para Lessing en que los signos arbitrarios del lenguaje abren un

campo a la fantasía humana mucho más amplios que los signos de la pintura. Sin pretenderlo y a pesar suyo, Lessing le hace, al menos al nivel de la teoría, un favor a la pintura al dejarla abandonada a su suerte. La pintura tiene que buscar su propio *ingenium* en la naturaleza de su *ars*.

En el romanticismo se establece una nueva relación profunda con la literatura: la pintura necesita de ella en tanto teoría del arte e interpretación. Si para Lessing el signo figurativo y el de la palabra escrita son esencialmente distintos, para August Schlegel ambos códigos no sólo son traducibles sino que “para todas las artes como quiera que se llamen es ahora el lenguaje el órgano general de la comunicación” (D’Angelo y Duque, 1999). Él lo que cree ya no es que la pintura depende de la literatura, sino que para ser completa debe ser interpretada por la teoría del arte. Su crítica a Lessing es que si la palabra no puede hablar de imágenes, la crítica de arte es imposible (que es lo que a él más le importa). En el parentesco entre las artes, a él, en cambio, le interesa marcar la diferencia, como ya vimos, entre pintura y escultura. Para él, la escultura, si bien es “hermana de la pintura”, no puede intercambiar las leyes con la pintura sin caer en una “radical perversión”. Poussin como pintor y Winckelmann a nivel teórico son los arquetipos de esa perversión.

La música, en cambio, es el arte que actúa como referente común con la pintura en

la época romántica. En dos de los primeros escritos teóricos románticos alemanes –*Efusiones cordiales de un monje amante del arte*, de Wackenroeder (1797), y *Fantasías sobre el arte*, de Tieck (1799)– se habla únicamente de pintura y música.

Dice Novalis en sus estudios sobre arte pictórico (1798): “La unidad de la imagen de la figura, de las composiciones pictóricas, descansa en relaciones fijas, como la unidad de la armonía musical. Armonía y melodía” (Arnaldo, 1987). Se renueva a través de la música la relación entre la pintura y la poesía. Esta, a su vez, se musicaliza y se separa también de la referencia a la Antigüedad.

Es con la aparición del impresionismo francés que se produce la verdadera independencia de la pintura respecto de la literatura.

En épocas del impresionismo, Wymford Dewhurst afirmaba que si la revolución de 1793 (el año 1 de la República) había cambiado política y socialmente el rostro de Francia, en cambio no había conseguido diferenciar la pintura de la literatura. “Es por cierto –decía– que la revolución impresionista no es más que un episodio diferido de la revolución de 1793” (Clay, 1985). En esto reside la clave de la trascendencia que ha tenido el impresionismo: la diferenciación de la lógica lingüística aplicada por la pintura de aquella que

es propia de la literatura. La conciencia de la pintura como lenguaje particular, como otro lenguaje, comienza a desarrollarse a partir del impresionismo. Luego, cuando la pintura asumió definitivamente su parentesco intrínseco –a través de la abstracción– con el lenguaje musical (o sea, más connotativo que denotativo) se hace evidente la autonomía de ese lenguaje. El impresionismo se enunció como un paso avanzado en la conciencia pictórica, o sea, en tanto otro lenguaje artístico independiente de la literatura. El neoimpresionismo lo asumió claramente y la impresión de la realidad exterior termina fundiéndose con la expresión de la realidad interior. Así Cézanne dice: “La naturaleza está en el interior”.

En 1831, Balzac intuye genialmente esta evolución particular de la pintura. En su pequeña novela *Una obra maestra desconocida*, tres pintores de distintas generaciones del siglo xvii (Porbus, un maestro de mediana edad que caracteriza a la pintura de ese momento centrada en el dibujo; Poussin, joven pintor, y Frenhofer, un viejo maestro) son los protagonistas de una reflexión sobre la pintura. “Tal vez –dice Frenhofer– no tendría que dibujar un solo trazo y sí atacar la figura por el medio, ocupándose [usted] primero de las partes más claras para pasar luego a las más oscuras. ¿No es así como procede el sol, ese divino pintor del universo?” (Balzac, 1831). Frenhofer, buscando la plena vitalidad de

la belleza realiza una obra, *Catherine Lescault*, a la que guarda secretamente como a una amante y no quiere entregarla a los ojos de los demás. Finalmente accede, dado que el joven para ayudarlo en la finalización de su trabajo ofrece a su joven amante a ser su modelo. Y es así que comienza el drama. Poussin con la espontaneidad juvenil dice lo que Porbus está pensando pero que prudentemente no dice: *En esa tela no hay nada*. Colores desordenados, nada más. Lo único que se reconoce bien son los pies. Frenhofer reacciona indignado y los expulsa. Una semana después Porbus se entera de que al partir ellos el viejo destruyó todas sus obras y se suicidó. Frenhofer personifica el destino de la pintura.

Jean-Luc Filoche (1980), en su comentario sobre esta obra de Balzac, apropiadamente sostiene: “En pintura este realismo llevará nombre, se llamará impresionismo”. Es así que Cézanne se identifica totalmente con Frenhofer. “Este soy yo”, llegó a decir. Es que Cézanne marca un punto de inflexión en la pintura. Por ello, Merleau-Ponty ejemplificará “la *significación metafísica*” que tiene para él el esfuerzo de la pintura por adquirir sus propias dimensiones. Su búsqueda constante de una profundidad que obedece a la lógica pictórica y no meramente ilusionista. En ese desorden aparente del cuadro de Frenhofer está implícito el sistema de pequeñas construcciones subyacentes en la pintura de

Cézanne. En ambos está toda la evolución posterior de la pintura desde el cubismo al gestualismo y, sobre todo, a la abstracción.

Pero si el cubismo está implícito en Cézanne y el expresionismo en Van Gogh, como las búsquedas neoplasticistas en Seurat, ¿acaso la *action-painting* no está latente en el viejo Monet, el de Giverny, el que desarrolló en grado extremo la impresión? ¿Monet, el alma del impresionismo, no resultó ser el verdadero Frenhofer?

La pintura se asume como un lenguaje autónomo. Luego le seguirán aceleradamente una cantidad de movimientos que de manera parcializada entran a desmenuzar gramaticalmente ese lenguaje para tener conciencia de él. En ese sentido, el impresionismo preside la modernidad pictórica. Pero, curiosamente, a partir de él se abandona como búsqueda la impresión sensorial y se analizan por separado los elementos constitutivos de la pintura.

Esto es lo que me lleva a suponer que en esa precipitada sucesión de vanguardias que se desata a partir del impresionismo —pero que se prepara en el romanticismo y que dura con intensidad hasta los años veinte del siglo xx y, luego, con otro ritmo, hasta mitad de los sesenta— es comparable con un *strip-tease*. Cada vanguardia exalta un elemento que inmediatamente después la pintura abandona en un *show* similar a los que hacen las artistas del

strip-tease: exaltar aquello que luego se arrojará a un costado.

VI. La “pseudo morfosis” entre la música y la pintura

En la medida que la pintura fue separándose de la literatura fue tomando conciencia de sus propios elementos estructurales independientes de otras referencias y obligaciones; las líneas, los colores y el uso de la superficie como antes de por sí válidos. De allí nace su progresiva identificación con un arte de por sí abstracto: la música. Consecuentemente, tomó conciencia de su parentesco con ella aún en el pasado, o sea, cuando se encontraba en función únicamente representativa. Pero por ello mismo la relación que guardan ambas artes no es otra que de simpatía muy distinta a la relación de dependencia que tenía con la literatura.

Pero si con la música se emparenta en la medida que sus elementos esenciales no denotan de por sí, con la literatura está vinculada en tanto que con esos elementos puede llegar a representar las cosas, lo que equivale a nombrarlas. Pero ambas artes referenciales son temporales mientras que la pintura es espacial.

Como ya hemos visto, los primeros en reconocer el parentesco entre la pintura y la música fueron los románticos (Hegel incluido), que hablaban de la hermandad entre ellas. Tal vez sería más justo verlas

como primas hermanas, pero este grado de relación es el que tendría también con la literatura, pero con ella su parentesco sería, no por la familia de la madre como la música, dada su naturaleza esencialmente abstracta, sino por la familia del padre, símbolo de la autoridad y del superyó. Sus hermanas serían las otras artes plásticas, y la más allegada, sin duda, la escultura. En cuanto al dibujo y al grabado, son formas de ser de la pintura, de la misma manera que la música y la literatura tienen muchas maneras de ser. Hay quienes dicen que el dibujo es equivalente a la música instrumental y la pintura, a la sinfónica.

Pero más allá del cuadro de familia, Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente* llega a decir: “Las artes plásticas son innumerables y entre ellas debe incluirse la música” (Spengler, 1918: I, cap. IV). ¿Por qué? Por ser no verbales. Implícitamente está diciendo que lo plástico es no verbal. Aclaro que el diccionario da como definición de plástica: “dúctil, blando, que se deja modelar fácilmente”.

Dice Spengler: “No llegaremos nunca a concebir el impulso creador que actúa en las artes no verbales, si a la diferencia entre los recursos ópticos y los recursos acústicos le damos más valor que el de una circunstancia meramente externa. No es eso lo que distingue unas artes de otras; Arte de la vista y arte del oído!” Pero el

primer ejemplo que da de la relación entre artes es el que tienen la música con obras literarias como *Otelo* y *Fausto* –por sucesión de escenas, contraria a la antigua unidad de lugar–.

La relación que establece se clarifica cuando señala: “La diferencia entre dos géneros de pintura puede ser infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época. Comparados con una estatua de Mirón, pertenecen a uno y el mismo arte un paisaje de Poussin y la cantata pastoral para música de cámara, de esta misma época; Rembrandt y las composiciones para órgano de Buxtehude, Pachelbel y Bach; Guardi y las óperas de Mozart. El lenguaje de formas interiores que nos hablan todas estas obras es de tal manera idéntico, que ante esta identidad se desvanece la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos”.

O sea, para Spengler, el punto de relación entre las artes es el estilo: “Algo que la inteligencia artística no puede captar, es una revelación metafísica, es una misteriosa constricción, un sino”. Entonces, hablando de diferencias de estilo, afirma: “El que no sienta que los dibujos de Rafael y los dibujos de Ticiano, compuestos aquellos de contornos y estos de manchas de luz y de sombra pertenecen a dos artes diferentes; que el arte de Giotto o de Mantegna y el arte de Vermeer o de Van

Goyen no tienen apenas relación, pues los unos crean con la pincelada y los otros evocan, una a modo de música en la superficie cromática, mientras que por otra parte un fresco de Polígnoto y un mosaico de Ravena no pueden ni siquiera por su técnica incluirse en la especie pintura: el que no sienta esto no comprenderá nunca los problemas más profundos del arte”. Aquí Spengler mezcla razones con sinrazones. Es muy cierta la gran aproximación que tienen las diferentes artes en un determinado período, pero lo tiene también la música con la literatura (como él mismo lo ejemplifica) y con la filosofía. También es cierto que algunos escritores, músicos, pintores, escultores y arquitectos guardan en un momento una relación estilística que no forzosamente comparten con otros colegas del mismo período que pueden tener otra relación estilística entre ellos. Pero los músicos de una y otra tendencia tendrán en común ser músicos. Lo mismo acontecerá con los otros artistas. Es cierto que los mosaiquistas bizantinos eran pintores, aunque lo fuesen de otra manera, pero esta afirmación así formulada tal vez sólo sirva para confundir. Acierta cuando dice que “la diferencia entre dos géneros de pintura puede ser infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época”. Desacierta, en cambio, cuando sostiene que la música debe ser comprendida entre las artes plásticas, las que además, según él, son innumerables. Más

aún, es una insoportable trivialización de un tema muy serio.

La música como disciplina artística se define por un dato esencial: ser arte sonoro. Mal que le guste a Spengler es arte auditivo. La pintura es el arte de construir imágenes. Y ellas se ven. Mal que le guste a Spengler es un arte visual aunque es cierto que al ser arte trasciende lo visual. Lo que está más allá de los sentidos es el espíritu, pero este a su vez se hace presente por medio de ellos. Él señala que “no es un azar que Beethoven haya compuesto sus últimas obras estando sordo”, pero la música ya estaba en su espíritu cuando dejó de oír. Lo mismo sucede con un pintor que deviene ciego; no deja de pintar.

En cambio, Hegel establece bien la relación entre la pintura y la música: “La pintura no busca en general dar los objetos concretamente visibles pero sí obtener una visibilidad por así decir particularizada, una visibilidad interior. Es la luz exterior que hace visible las producciones de la arquitectura y de la escultura, mientras que en la pintura la materia posee una luz ideal, que le es inherente; ella se ilumina a sí misma y lleva en sí misma su propia oscuridad. Y es por y dentro del color que se realiza la unidad y la interpretación del claro y el oscuro. [...] Al revés que en la pintura, pero formando parte de la misma esfera se encuentra la música. Su elemento propio es la interioridad en sí misma, el

sentimiento desprovisto de forma, que se manifiesta no en la realidad exterior, pero por una exteriorización instantánea que se evanece cuando aparece. Su contenido está así formado por la subjetividad espiritual, en su unidad inmediata”. Pero para Hegel “después de la pintura y la música viene el arte de la palabra, la poesía en general, el verdadero arte absoluto del espíritu se manifiesta en tanto espíritu. [...] La poesía de todas las artes es la más rica la más ilimitada. Pero lo que gana desde el punto de vista espiritual, lo pierde desde el punto de vista sensible”. Hegel pone en valor que la poesía no trabaja ni por contemplación sensible, como las artes plásticas, ni por el sentimiento puro como la música, y que busca solamente hacer accesible la intuición y la representación espiritual de significados de una forma de proveniencia puramente interior.

Resumiendo: para Hegel, la música y la pintura forman parte de la misma esfera y esta es la *interioridad que se manifiesta por vía sensible*.

Pero aquí tenemos entonces dos puntos de conexión de la pintura con la música. El primero es el que detecta Hegel: la resonancia de la luz interior que tiene la pintura. Aquí luz equivale a sonido. El segundo punto de contacto es el que se va aprendiendo con el proceso de abstracción de la pintura y la valorización de que ella es esencialmente abstracta –porque

sus elementos básicos lo son– hasta que se articulan con el propósito de dar una imagen figurativa. Comienza a relacionarse nuevamente con la poesía.

Pero en ese proceso de abstracción, la pintura aprendió que la línea vale como línea y no sólo como elemento para representar, que el color vale como color y no sólo como fantasma lumínico, que la superficie vale como espacio propio y no sólo como escenario ficcional y que la imagen vale como imagen y no sólo como reflejo ilusorio.

Es a partir de allí que la pintura debió pensar otras maneras de transmitir su experiencia, o sea, de ser enseñada. Y aquí Kandinsky y Klee juegan un papel fundamental. Ellos son los padres de una música visual. “El color me posee –escribe Klee en su diario en 1914 durante un viaje a África– no tengo necesidad de asirlo, sé que me posee para siempre; esta es la revelación de la hora feliz: el color y yo somos una sola cosa. Soy pintor” (Klee, c. 1924). Esta identificación con el color es la propia de un músico con el sonido. El color deviene así el equivalente del sonido, pero en sus cursos del Bauhaus enseñaba con esquemas gráficos propios de la escritura y composición musical. También Kandinsky se refería permanentemente a la música en sus cursos del Bauhaus. Más aún, enseñaba la pintura como si fuese una música visual. Ritmo, tensión son

palabras que se incorporan a la pintura mientras que inversamente se comienza a hablar de “colorido musical” y de “espacio sonoro”. Kandinsky insiste sobre resonancias de un arte al otro.

Adorno, que habla de la “pseudo morfosis” entre la música y la pintura escribe así: “Lo evidente por sí mismo, que la música es un arte temporal, que se despliega en el tiempo, significa en un doble sentido que en ella el tiempo no es algo evidente y que se le plantea como problema. [...] Si el tiempo es el medio que, en razón de su fluidez, parece oponerse a toda cosificación, la temporalidad de la música constituye precisamente aquello mediante lo cual esta se convierte en algo que sobrevive independientemente, en un objeto, en una cosa. Por ello su ordenación temporal se llama forma musical. La denominación ‘forma’ remite a la articulación temporal de la música al ideal de su especialización. [...] No es menos cierto, sin embargo, que la pintura, Raumkunst, arte espacial, como elaboración del espacio, implica su dinamización y negación. Su idea se cifra en la trascendencia más allá del tiempo. Los cuadros que parecen más logrados son aquellos en los que lo absolutamente simultáneo aparece como un flujo temporal que deja sin respiración. Esto es, sobre todo, lo que la distingue de la escultura. Que la historia de la pintura coincida con su creciente dinamización no es más que otro modo de decir lo mismo.

En su contradicción, las artes se entremezclan. [...] Y la pintura que se comporta dinámicamente, como si atrapara acontecimientos temporales, tal como quisieron los futuristas y como aspiraron también algunos pintores abstractos mediante figuras circulares, se agota, en el mejor de los casos, en la ilusión del tiempo. [...] “Tan pronto como un arte imita a otro, se aleja de él puesto que repudia la constricción del propio material y cae en el sincretismo, en la vaga noción de un continuo adialéctico de las artes. [...] Las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente” (Adorno, 1950-1965). Subrayo lo de “flujo temporal” en un arte estático.

VII. “Cuadro de situación” e “Infografía”

Al llegar a este punto de nuestra indagación sobre de qué hablamos cuando hablamos de pintura se impone una reflexión sobre las proyecciones que se hacen de un arte sobre otro, dado que ello significa que hay algo esencial de cada uno que sirve de modelo en la concepción espiritual de los otros.

La música no necesita de otro concepto que el del sonido con el cual está identificada y la literatura tampoco necesita de otro concepto que el de la palabra con el que también está identificada. La pintura, en cambio, no se identifica con ningún concepto sustancial: tiene varios elemen-

tos constituyentes y se define por su punto de llegada, la imagen. Por esto la literatura y la música son referentes que se utilizan para la identificación de ella. La pintura no es un arte sustancial como ellas, sino funcional como lo son también las otras artes plásticas: la arquitectura y la escultura, aquellas que tienen presencia física y que irónicamente se han quedado en la práctica con la posesión del nombre “arte”, se definen por su función y por el acto de hacerlas. En el caso de la pintura se define por su función cultural de dar imagen, al igual que la escultura. Pero a diferencia de esta no cumple una función idealizadora. Su imagen se refiere a cómo el hombre se sitúa en su mundo, y de allí su complejidad.

La pintura no está asociada, sino por proyección de su hermana la escultura, a una imagen idealizadora propia de la función inicial que tuvo esta última. La función de la imagen pictórica no se define por lo que proyectan a ella las otras artes sino la que ella misma proyecta hacia afuera como concepto. Esto es, por ejemplo, cuando se habla de “cuadro de situación”. La función cultural de la pintura es la de brindar cuadros de situación, o sea, de cómo el hombre se sitúa en el mundo. Son cuadros de relación. Pero esta es una necesidad esencial del hombre. Y lo es tanto para los que brindan las imágenes como para los que la contemplan. Y esto es así también en la abstracción.

Worringer, en 1906, antes que naciera el moderno arte abstracto, había señalado que “el afán de abstracción se encuentra al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba de sustituirlo la *einfihlung*” (Worringer, 1906). Esta palabra alemana traducida al español por empatía o proyección sentimental era la que usó Theodor Lipps en su *Estética* para definir el goce estético como “un gozarse a sí mismo en un objeto sensible diferente a sí mismo” (Worringer, 1906). Para Worringer, esta definición “no nos ayuda a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco del arte grecorromano y no occidental” y señala “una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza –hasta donde existe entre ellos tal voluntad– en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de culturas desarrolladas”. Para Worringer, la empatía sólo puede considerarse como supuesto de la voluntad artística en un contexto naturalista, o sea, en el caso de tender hacia lo realista-orgánico. El afán de abstracción, por el contrario, tiende a suprimir, según él, aquello que constituye la satisfacción por proyección sentimental o empatía. Pero para él

“los dos polos no son sino diferentes niveles de una necesidad común que se nos revela como la esencia postrera y más honda de toda vivencia estética el ansia de enajenarse del propio yo”. De *sublimación* hablaría después Kandinsky.

Por método naturalista o por abstracción, el hombre traza un cuadro de situación de él en el mundo. Pero aquí corresponde encarar otro aspecto de la proyección del concepto de pintura muy cercano al de *cuadro de situación*.

Es decir, no hablaremos ahora de *pintura* como resultante de un acto de pretensión artística, sino del uso de esa palabra que por extensión se hace con fines extra artísticos. Pero si se toma prestado para otros usos la palabra *pintura*, es porque se tiene un concepto de ella.

Wittgenstein utiliza la palabra *pintura* en el *Tractatus Logico-philosophicus* (1921), para referirse a la relación del pensamiento lógico con la realidad. Nuevamente volvemos a la palabra alemana *Bild*, invocada al aludir a Lessing. Debo aclarar que no sé alemán y luego de haber leído el *Tractatus* en una edición bilingüe me enteré por otro libro referente al pensamiento de Wittgenstein (Kenny, 1972) que él utilizaba esa palabra de manera fundamental entre las proposiciones 2.1 y 2.225. Yo no la había percatado por la simple razón que los traductores habían decidido que les

parecía inconveniente traducirla como *pintura*, *imagen* o *cuadro* (posibles equivalentes de *Bild*) y prefirieron la versión de *figura*. Ahora bien, ¿por qué me refiero a ello en este momento? Veamos lo que dice Kenny en el capítulo titulado “La teoría pictórica de la proposición”: “Por los ejemplos que usa en otra parte es claro que consideraba como pinturas no sólo retratos, dibujos, fotografías y otras obvias representaciones pictóricas en dos dimensiones, sino también, mapas, esculturas, modelos tridimensionales, e incluso cosas tales como partituras musicales y grabaciones de gramófono. Quizá su teoría haya de ser considerada como una teoría de la representación general”. Luego señala que Wittgenstein “había tenido noticia de que en los tribunales de París se reconstruían los accidentes automovilísticos mediante juguetes y muñecos. Una colisión entre un camión y un cochecillo de niño se representaría colocando juntos un camión de juguete y un cochecito de juguete. Esto nos daría una pintura tridimensional, un modelo de accidente. Wittgenstein estimaba que este procedimiento arrojaba mucha luz sobre la teoría de la representación y de la proposición”. Más adelante dice: “Los elementos del modelo deben estar en el lugar de los elementos de la situación que se trata de representar. Esta es la relación pictórica (*Abbildende Beziehung*) que hace de una pintura una pintura”. Es así que como la edición en cuestión es bilingüe fui a ver la

proposición de Wittgenstein 2.1514 a la que Kenny se refería en esa última frase y la encuentro así traducida: “La relación figurativa consiste en las coordinaciones entre los elementos de la figura y los de las cosas”. Verdaderamente incomprensible. El prejuicio de los traductores es evidente: no querían hablar de pintura porque les parecía inapropiado en español. Para ellos se trataba de “figurar”. Pero *figura* está referido a un elemento singular y *pintura* a una relación de elementos.

Dice Kenny: “La relación entre los elementos de una pintura –el hecho de que los elementos estén relacionados de la manera en que están– es ello mismo un hecho y esto llevó a Wittgenstein a decir que una pintura es un *hecho*. A la conexión de los elementos en una pintura le llamó la estructura de la pintura (*TLP* 2.15)”. ¿Esto no se aplica a la pintura como arte? Por supuesto que sí.

No quiero seguir con las reflexiones de Wittgenstein dirigidas a la relación del pensamiento lógico con la realidad. Lo que sí me interesa es su necesidad, en este caso, de utilizar *prestada* la palabra *pintura*. Implícitamente nos está diciendo que una pintura (artística) presenta una relación de los elementos que la componen con... En versión figurativa se corresponden a elementos de la realidad, pero se podría también establecer esa correlación con categorías abstractas.

Wittgenstein nos está diciendo que la pintura como concepto se vincula a un cuadro de relaciones. Wittgenstein se hizo del uso que por extensión se hace de la palabra pintura: “me pintó un panorama de la situación”, de donde se deriva eso de “cuadro de situación” y sus derivadas “cuadro descriptivo” y “cuadro sinóptico”, los que confluyen a conformar –una vez desarrollados los medios de comunicación– el concepto periodístico de *infografía*. Muchas veces viendo en un diario una infografía recuerdo el uso de los juguetes que inspiró a Wittgenstein la utilización de la palabra pintura.

Por otra parte, si por infografía se entiende la información por medio de la imagen, ¿en qué medida la pintura de Giotto no es infografía, ya que quería servir para informar a una población mayormente iletrada sobre la vida de Cristo y de los santos? Lo mismo podría decir sobre el muralismo mexicano. ¿Y en qué medida toda la pintura no es infográfica? La pintura nos informa brindándonos un *cuadro de situación*.

Puede decirse, con buena lógica, que la forma de concebir una pintura y la forma de concebir una infografía no tienen nada que ver. ¿Pero es que tiene que ver la forma de concebir una obra de Rafael con una pintura de Cézanne? Sin embargo, el concepto de pintura que tenemos en la actualidad abarca a las obras de estos dos

grandes artistas. Si tenemos en cuenta que la palabra *gráfico* alude a lo relativo a la escritura o a lo que se representa por medio de figuras o signos, pero que se aplica por extensión al modo de hablar del que expone las cosas con la misma claridad que si estuviesen dibujadas, no cuesta mucho aceptar que la pintura nos informa gráficamente y que por medio de ella conocemos las formas de concebir el mundo de, por ejemplo, Rafael y Cézanne.

Si bien el concepto de *infografía* en el uso cotidiano supone una computadora para su generación y un *plotter* u otro sistema de impresión, por un lado, y, por el otro, una concepción sintética de la información valiéndose de dibujos y palabras, reitero esta relación entre la pintura y la *infografía*, pero solamente respecto a una funcionalidad. Con ello no estoy hablando de la calidad artística de las infografías –pero tampoco lo excluyo como posible–, sino que quiero destacar que ellas cumplen una función pictórica en el sentido del uso de la palabra *pintura* por extensión. Y de este modo queda claro una función latente e informativa de situaciones complejas de toda pintura a través de una imagen estática omnicomprendiva. El tiempo en ella es un elemento que se desarrolla en la contemplación luego de haberse visto en el todo en un instante.

Al aceptar esto, también se está señalando que una pintura se adecua informativa-

mente a su tema. Pero, al mismo tiempo, debe entenderse que al haber aprendido la pintura sus mecanismos lingüísticos singulares vinculados a elementos abstractos, o sea, no denotativos sino connotativos –lo que la vincula, como vimos, con la música– el modelo tema cambia su naturaleza. Ya no es meramente el literario y el del relato pero no deja de serlo.

Aquí el aspecto informativo está subordinado a *lenguaje artístico* y, por lo tanto, no está atado al concepto básico lingüístico-comunicativo de *emisor-código común-receptor*. Por el contrario, aquí se supone que la información es sobre la relación del artista con todo aquello que quiere asir y se le escapa. Esto se supone porque desde comienzos del siglo xx la pintura ya no relata otra cosa que la propia aventura creadora. Lo hace a partir del instante en que se “ofrece” totalmente a los ojos del contemplador. Luego viene el proceso de comunicación en clave y lento.

VIII. “Ver las ideas”

Ahora corresponde hablar de la gravitación de Marcel Duchamp, quien en más de un sentido ha planteado situaciones límites al concepto de pintura. Más aún, usualmente se lo considera fuera de ella. Por cierto que sus *ready-made* nada tienen que ver con lo que usualmente se llama pintura, pero no puede negarse que ellos constituyen el paso siguiente del *collage*: si éste incorpora una imagen ya hecha para

constituir otra imagen, el *ready-made* propone como obra una cosa ya hecha o la combinación de dos o más cosas. Lo singular en este caso es que el objeto se resignifica (no se presenta como lo que es sino como otra cosa), se totaliza (o sea que él es el todo de la obra) y se planta (escapa de la superficie) en el espacio. Pero el *ready-made* fue para el propio Duchamp una etapa de redefinición, una etapa de invención de su abecedario visual. No hizo más de veinte y decía que nunca había conseguido dar de él una definición o explicación que le satisficiera por completo.

En lo que concierne respecto a su relación problemática con la pintura, su posición se enuncia en una paradójica hermética infografía *avant la lettre*: *El gran vidrio* (1915-1923). Si insisto en llamarla *infografía* es por su aspecto de simplificación gráfica semejante al utilizado después, al servicio de la descripción del funcionamiento de la máquina del deseo: una *infografía metafísica*. Duchamp, utilizando la perspectiva de una manera similar a la que simultáneamente estaba planteando Klee en *Bases para la estructuración del arte* –o sea, ya no para una descripción naturalista sino para relatar sobre un plano un desarrollo de distintas situaciones– y en base a dibujos de perspectiva de artistas renacentistas se adelanta en su poder de síntesis a la concepción que luego hicieran los diseñadores de diarios para describir visualmente desarrollos temporales.

El verdadero nombre de *El gran vidrio* –*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*– se traduce generalmente como *La novia desnudada por sus solteros* y en cuanto a *même* se hacen interpretaciones desde los que creen que es un juego de palabras con *m'aime* (me amas) –fonéticamente muy parecido– y otros que lo traducen como *mismamente* o como *ya* (de *basta ya*). Pero más adecuado es traducirlo como *La novia puesta al desnudo por sus solteros, en sí misma*. Esto me hace sumar una interpretación más a las tantas que se han hecho de esta obra. Dos son los deseos aludidos en esta obra comenzada a sus veintiocho años: el deseo sexual, por un lado, y el deseo artístico, por el otro. El primero es tema metafórico del segundo y éste se concreta en esta obra: una larga reflexión sobre los mecanismos de la creación. En este caso, “la novia” es también la pintura que está en ese mismo tiempo –el de la concepción de esa obra– siendo puesta al desnudo por sus solteros (los pintores). Era una época en la que todas las concepciones anteriores se ponían de costado en un proceso que ya he comparado con un *strip-tease*: un despojamiento de las “ropas” que se había colocado la pintura a partir del Renacimiento. Este *strip-tease* que se había iniciado en el romanticismo se agudiza con el impresionismo y sobre todo con el neoimpresionismo. Un despojamiento por etapas sucesivas en el cual se exaltaba en cada una de ellas aquello que luego se abandonaría. Así se van suce-

diendo las *vanguardias* como antes, en el proceso inverso de vestimenta de la pintura, se sucedían los *estilos*. Cada etapa vanguardista es una escalada de un proceso de esencialización de la pintura; ese lenguaje artístico que no conoce elemento sustancial como lo es el sonido y la palabra para la música y la literatura, pero que insiste en conocerlo. Cuando Duchamp inicia esta etapa, ya Kandinsky había hecho sus primeras obras abstractas y junto con Klee había iniciado una recondición de los elementos estructurales de la pintura y Malevich se aprestaba a entrar en la aventura suprematista. Duchamp ha dicho: “Reducir, reducir y reducir, ese era mi propósito... pero al mismo tiempo mi intención era centrarme en lo íntimo más que en el aspecto exterior” (Duve, 1984).

El gran vidrio es un cuadro en dos etapas (díptico) y en el que intervienen dos espacios: el simbólico, dado por la perspectiva, y el real, dado por la transparencia del vidrio. O sea que la *infografía metafísica* flota en la realidad donde el espectador está parado. Se trata de la primera obra de Duchamp en referencia al concepto renacentista del cuadro ventana, tema recurrente en él. Pero él evita llamarlo pintura o cuadro y prefiere, por el tiempo que le lleva concretarlo, llamarlo *retard*. Según Duchamp, *El gran vidrio* no estaba hecho para que lo miren (con ojos estéticos) y tenía que ir acompañado de textos expli-

cativos, pero lo más amorfos posibles. Esta función la cumple la *Caja verde*, que guarda notas y bocetos. En una de las notas, Duchamp habla del mecanismo erótico en torno a la novia a la que considera un motor, pero en *El gran vidrio* no hay ninguna referencia a la anatomía femenina. En otra nota señala que “el florecimiento cinemático es la parte más importante de la pintura”. Aplica esta palabra a pesar de su veto a hablar de pintura respecto a ella.

Luego, en un diálogo con James Johnson Sweeny, cuando este le preguntó si había sobrepasado largamente la pintura, Duchamp le contestó que lo que quería era poner la pintura al servicio del pensamiento. “La pintura no debe ser exclusivamente visual o retiniana. Ella debe interesar también la materia gris, nuestro apetito de comprensión” (Duchamp, 1955).

Thierry de Duve, en *Nominalisme Pictural*, afirma que Duchamp pertenece a la historia de la pintura bajo la forma del abandono. Creo en lo primero (“pertenece a la historia de la pintura”) no creo en lo segundo (“bajo la forma del abandono”). Como dice Calvin Tomkins en su biografía de Duchamp “contrariamente a lo que asegura la leyenda nunca llegó a abandonar la pintura” (Tomkins, 1996). Ni dejó de hacer obra ni abandonó la pintura. La hizo de otra manera y en secreto. *Étant Donnés: 1. La chute d'eau. 2. Le Gaz d'éclairage*

(Lo dado: 1. El salto de agua. 2. El gas de alumbrado). La comenzó en 1946 y la terminó veinte años después en 1966. Murió sin que se la conociese públicamente y se repitió en las necrológicas que él había abandonado la pintura por el ajedrez. Pero al año siguiente se expuso en el Museo de Arte de Filadelfia. La realizó en secreto y la obra guarda el secreto, se oculta detrás de un gran portón de madera y sólo se puede ver por dos agujeros desgastados a la altura de los ojos. El espectador es un *voyeur*: ve por ellos a una mujer desnuda tendida de espaldas sobre un lecho de ramas secas mostrando francamente su sexo lampiño. Su brazo izquierdo sostiene una antigua lámpara de gas que ilumina un paisaje con una cascada. Todo esto presentado a través de objetos.

Esta obra coincide con *El gran vidrio* en lo secreto y lo erótico, pero si esa primera obra es abstracta, la segunda es obviamente figurativa. Pero las dos *patean el tablero*. Si bien, cincuenta años después, era distinto el tablero artístico donde jugaba este ajedrecista.

Mal podía Duchamp abandonar el arte cuando para él éste era “la única forma de actividad por la cual el hombre en tanto tal se manifiesta como verdadero individuo” (Duchamp, 1955). Sólo lo ocultó.

Lo importante es entender que Duchamp no rompió con la pintura, sino solamente

con el concepto *sensorial retiniano* de la pintura (como él decía) y propuso *la pintura objeto de pensamiento y la pintura de situaciones metafísicas*. Volvió al concepto literario pero con la conciencia de que “las palabras no tienen absolutamente ninguna posibilidad de expresar nada. En cuanto comenzamos a verter nuestros pensamientos en palabras y frases todo se va al traste” (Tomkins, 1996). La imagen sugiere y oculta. Para él, como para Leonardo, la pintura es cosa mental. La *Idea* ya no está sobre su cabeza, sino delante suyo como la zanahoria para el burro. Como los humanistas del Renacimiento, él buscaba “ver las ideas”. Irónicamente, se podría decir que Platón al revelarse contra los artistas naturalistas echaba las bases de las vanguardias.

Como señala Tomkins (1996), “Duchamp ha sido considerado un precursor del arte conceptual del *pop art*, del *minimal*, de la *performance*, del procesual, del cinético, del antiforma, del multimedia y prácticamente de todas las tendencias posmodernas. El gran pensador antirretiniano que supuestamente abandonó el arte por el ajedrez ha acabado teniendo una influencia más duradera y de mayor calado en el arte de nuestro tiempo que Picasso o Matisse”. Si estos revolucionaron la pintura en tanto imagen, Duchamp lo hizo en tanto concepto. Más que ningún otro pintor hizo teoría del arte con su propia obra.

IX. ¿Qué espacio para qué imagen?

¿Cuál es el espacio de un arte espacial? Hemos visto que se le reconoce a la pintura ser esto frente a la literatura y la música, las que se clasifican como artes temporales porque se desarrollan en el tiempo. La pintura, en este caso, sería espacial como las otras artes plásticas o visuales (arquitectura y escultura, verbigracia) pero ella estaría limitada a un desarrollo espacial superficial: o sea, de mera superficie. Al espacio real estaría condenada a ficcionalizarlo.

El arte de las instalaciones que se desarrolla en el espacio real pareciera, en consecuencia, ser diferente a la pintura. De todos los límites de la definición clásica de la pintura –“representar con líneas y colores sobre una superficie”–, el último elemento pareciera ser el decisivo; o sea: de no respetarse se está afuera del concepto de ella. Así lo hemos visto en las apreciaciones de Sol LeWitt.

Ahora bien: en Escocia, poco antes de que aconteciera la Revolución Francesa, más precisamente en Edimburgo en 1787, Robert Barker presentó el primer *panorama* bajo el nombre francés de *La nature a coup d'oeil*. Se trataba de una vista de la ciudad de la cual era originario. En 1792 lo expuso en Londres y en 1799 se construyó allí una sala especial en la cual se exhibió un panorama londinense. Ese año, además, el ingeniero estadounidense

Robert Fulton exportó el invento de Barker a París encargando una vista de esa ciudad a los pintores Pierre Provost y Constant Bourgeois. Provost luego realizó numerosos *panoramas* institucionalizándose, en consecuencia, el concepto a tal punto que hay quienes lo consideran el “cine del siglo XIX”. No se percibe en un instante. La pintura rodea al espectador y éste debe contemplar la obra en el transcurso de un tiempo.

¿De qué se trata? Aunque los soportes utilizados para estos *panoramas* fuesen bastidores entelados –y por lo tanto transportables– puede decirse de ellos que eran pinturas murales dado que ocupaban las paredes de una sala circular, o marcaban los límites de una construcción tipo carpa hecha especialmente para esas ocasiones. A veces el alto era de 15 metros con un radio correspondiente a tal tamaño. Podía tener 2000 metros cuadrados. Representaban paisajes o hechos famosos, particularmente batallas. El espectador los observaba desde una plataforma central. Entre él y la pintura mediaban objetos reales que añadían verismo al tema tratado. *Panorama* era una singular concepción pictórica que tenía la virtud de desplazar ilusoriamente al espectador trasladándolo a otro escenario. Por lo tanto, el planteamiento era el de una instalación en un espacio real y con pretensiones hiperrealistas. Está de más decir que, si bien tenía un éxito

extraordinario con el público, era considerado como un fenómeno paralelo a la historia de la pintura tal como ella venía transcurriendo en el siglo XIX, período durante el cual se inició el mencionado *strip-tease*. Pero ahora, una vez que este ha finalizado con la aparición del arte conceptual, a mediados de los sesenta, en tiempos de la posmodernidad –o sea, cuando la sucesión de vanguardias ya es cosa del pasado– y con las experiencias ya acontecidas que por una parte replantean la relación con el espacio –como el de las *instalaciones*– o la relación con la representación imitativa acumulando los antecedentes de la fotografía y del diseño gráfico –como el *hiperrealismo*–, el *panorama* vuelve a ser reconsiderado.

En su tiempo no se trataba de ningún modo de un fenómeno reaccionario. *Panorama* anunciaba de otra manera la larval conciencia moderna: iba en una dirección distinta de aquella que se institucionalizó en una seguidilla de movimientos enunciados a partir del romanticismo y que se acentuaron después del impresionismo y en particular con el postimpresionismo y las vanguardias emergentes. Pero el *panorama* es considerado el arte por antonomasia de la Revolución Industrial y el primer arte de masas. Es la primera manifestación no arquitectónica de una imagen envolvente.

Por lo tanto, es esa otra direccionalidad de la modernidad, o sea, aquella constituida

por fenómenos contemporáneos a la modernidad oficial, la que ahora podemos reconsiderar. Esos fenómenos no deben ser apreciados tan sólo como inherentes a un pasado, sino como germen de planteos hacia el futuro de una naturaleza diferente de los que habitualmente son considerados como propios de la modernidad. En el *panorama* se podrá decir que la pintura en sí misma estaba hecha sobre una superficie, pero la imagen total era la de una instalación con muchos objetos entre el observador y la “pintura”. La concepción era espacial y desafiaba la referencia obligada de la pintura para con la *superficie*. *Panorama* era pintura y fue la primera *instalación*.

La moda actual de las instalaciones refleja una necesidad de un nuevo “cuadro de situación”. Los *shows* de multiplicidad de imágenes que se proyectan en torno a la gente y desde los años sesenta son comunes en los lugares donde se baila, los he sentido siempre como una forma de ser de la pintura de hoy día.

X. El arte de la imagen

De vuelta la pregunta: ¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? De un arte de la *imagen*. Pero esta última palabra aún hoy en los diccionarios y en el uso común es reemplazada por *representación sobre una superficie*. Y, además, se supone con una determinada metodología: colores al óleo, témpera, acrílicos o acuarela puestas con pinceles. El *collage* y los objetos

aplicados como la inclusión de palabras son tolerados malamente. En los salones se discute si un cuadro blanco y negro es dibujo o pintura, sin percibir que el dibujo es ya una manera de ser de la pintura. Pero el problema mayor lo plantea la infidelidad a la superficie. En este contexto, todo exceso en la propuesta de una imagen cae en un vacío que se pretende llenar con el nombre de arte. Una salida elegante para esconder los problemas debajo de la alfombra es hablar de artes plásticas y los más actualizados hablan de artes visuales.

¿No hay un nombre para el arte de proponer imágenes que nucleee como en los casos de la música y la literatura todas sus variantes? ¿Artes visuales? ¿Y por qué no se habla entonces de artes auditivas? El sonido y la palabra son sustanciales para la construcción de la música y la literatura como ya vimos. La pintura, por el contrario, debe llegar a la imagen y los caminos que tiene para desarrollarse son tantos –y cada vez más– como los de esas artes. La imagen no es una cuestión meramente visual. Es una proposición conceptual. Cualquier imagen no meramente repetitiva (o sea, debida a mecanismos viciosos) es una propuesta conceptual a un modo de ver el mundo. Y por esto importa como acto cultural. Esta es la función cultural del arte conocido como pintura. Llámese mosaicos romanos o bizantinos, vitrales góticos, graba-

dos (¿Acaso Durero, Rembrandt y Goya dejaban de ser pintores cuando los hacían?), fotografías o arte digital.

¿Es que el nombre del arte de la imagen está atado a metodologías que están unidas al devenir cultural con la sucesión de *estilos* (como se decía antes) de vanguardias (como se decía en la llamada *modernidad*) o de modas (como pareciera presentarse en la denominada *posmodernidad*)? Esas metodologías están unidas a distintos procedimientos para lograr la imagen y el nombre genérico del arte de la imagen no puede estar sometido a procedimientos diversos de la misma manera que el arte del sonido no está unido a ellos.

Ya hemos visto que no existe un concepto tradicional de la pintura sino un uso de esta palabra que ha persistido y se ha extendido al uso corriente como visión global de situaciones, como un modo de hacerse idea de ellas. Y de allí la posibilidad de “ver las ideas”. Es un arte que se vincula *a la literatura*, porque puede hacer referencias a cosas y plantear situaciones entre ellas e, incluso, a apelar a las palabras (como lo muestra bien el libro de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*) o a otras imágenes (el *collage*) que equivalen a palabras; *a la música*, porque además puede pensar en abstracto, ya que sus elementos básicos para construir una imagen no son de por sí denotativos; *a la escultura*, porque presenta una imagen aunque

planteando un sistema de relaciones descriptivas; *a la arquitectura*, por desarrollar un planteamiento estructural en el espacio (aunque habitualmente sea plano); y, también, *a la filosofía*, porque da imagen de una concepción del mundo. De allí que Leonardo, los humanistas, Hegel y Duchamp han ido insistiendo en que es cosa mental o en que la teoría está íntimamente vinculada a ella. Para Klee, un artista pintor tenía que ser poeta, científico y filósofo.

La fotografía, cuando se aleja de lo documental, se basa en la experiencia visual de presentación de lo conceptual que tiene la pintura, a tal punto que deviene una posibilidad más de desarrollo de esta en tanto arte de la imagen, una manera de ser de la pintura. Nuevamente me viene el recuerdo o más bien la presencia de la palabra alemana *Bild*: *pintura, imagen y cuadro*. El ojo educado en la pintura detrás de la máquina fotográfica es un dato incuestionable: se desarrolla a tal punto que muchos fotógrafos, en el momento de apretar el botón disparador, están en el ejercicio del “estar ahí del espíritu” y allí se encuentran con Vermeer. No es mero ilusionismo. Proponen imágenes y algunos “pintan”, además, a través de procedimientos digitales. El desarrollo de la fotografía y sus variantes más actuales, con intervenciones digitales, lejos de alejarse de la pintura la acercan aún más. La fotografía no es un problema para la pintura

como muchos lo suponen. ¿Cómo un arte de la imagen se puede afectar por enriquecimientos metodológicos? Se trata de una crisis conceptual: ocurre que el prejuicio que ata al concepto de pintura a una determinada forma de construirla convive, sin embargo, con una infinita cantidad de nuevos procedimientos de construcción de la imagen. Se llega así a esta paradójica situación: en un concurso de pintura se aceptan las obras hechas por medio de procedimientos digitales –lo que me parece apropiado–, pero al mismo tiempo son declaradas “fuera de concurso”.

En el único aspecto que la pintura, como arte de la concepción de la imagen cultural de una sociedad en un tiempo y lugar determinado, se ha visto perjudicada –y mucho– por la aparición de la fotografía, se debe a los medios de comunicación.

“Muchas imágenes, ninguna imagen” tituló muy significativamente Karl Schwedhelm en los años sesenta un ensayo sobre este tema en el que afirma que la pérdida de la sustancia de las imágenes está relacionada con su *ubicuidad* y con su *incesabilidad*. Dicho de otra manera, se plantea una crisis de la imagen simbólica. En consecuencia, el concepto de participación comienza a sustituir el de contemplación. Por ello, también en esa misma década, Alfred Willener (1970), hablando de la politización cultural, inventa el término *imagenación* del que se deriva *imagenación*.

Por todo ello, a fines de los años sesenta, Roy Mc Mullen sentencia que la pintura es un arte *poshistórico*. Si se presume que la historia de la pintura nació con el Renacimiento es posible aceptar esa consideración, pero como no es cierto, lo único que se puede decir es que es una lectura restringida. Es que Mc Mullen parte de aquel supuesto. Luego de hacerse la absurda pregunta sobre “¿cuáles son las ventajas, si existen, de haber roto con la figuración y el naturalismo óptico del Renacimiento, hecho suscitado por las fuerzas combinadas del abstraccionismo, el primitivismo y el esencialismo?”, y de afirmar lo indiscutible –“El cambio que en la pintura produjo el Renacimiento fue uno de los acontecimientos más espléndidos de la historia del arte”–, intenta una respuesta: “Una explicación es que el monopolio del estilo antiguo como proveedor de valor documental y del placer del reconocimiento fue destruido por la fotografía. El cine se hace cargo hoy de la antigua función literaria de la pintura y la televisión se hace cargo de la antigua función periodística e histórica”. Pero inmediatamente dice: “No tenemos muchas pruebas, empero, de que la competencia de la cámara fue la razón fundamental que motivó a los *fauves*, los cubistas y los primeros abstraccionistas a rechazar el ilusionismo tradicional; por eso hemos de buscar –en la naturaleza de nuestra era y en la naturaleza de la pintura– la explicación de por qué el estilo anti-

guo fue súbitamente incapaz de parecer serio” (Mc Mullen, 1968).

Se debe aclarar primero que de este ziz-zag de afirmaciones, son veraces algunas y absurdas otras. No se trata de “ventajas” si se habla del proceso de separarse del ilusionismo que hace la pintura y que la lleva a “adquirir sus propias dimensiones”, como decía Merleau-Ponty, esfuerzo que para este último tenía una “significación metafísica”.

En síntesis, “ver las ideas”. La pintura ha sido –y lo sigue siendo– un modo de *concebir* el mundo. Pero hoy día lo hace con particular dificultad. Que el Renacimiento haya sido uno de los “acontecimientos más espléndidos de la historia del arte” es algo tan cierto como afirmar que en ese mismo Renacimiento el modelo era la Antigüedad. La ley de la nostalgia de lo perdido en la historia no sirve para mucho, pero para algo sirve. La prueba está en que le sirvió al Renacimiento. Pero la nostalgia de la Antigüedad y la del Renacimiento no sirven más para asumir el tiempo presente. Y no se trata de afirmar que “el estilo antiguo fue súbitamente incapaz de parecer serio”. Se trata de que es en todo caso inadecuado al tiempo de hoy. Pero, además, es ridículo hablar de “estilo antiguo” para referirse al arte anterior a la “modernidad”.

Mc Mullen afirma primero y duda después en lo que para él es la causa de esa

separación que hace la pintura del ilusionismo: la aparición de la fotografía. Si se comparan las fechas de las obras pictóricas de Goya y Turner –quienes fallecen en 1828 y 1851, respectivamente– y las anticipaciones que Balzac hiciera en 1831 en *La obra maestra desconocida* sobre el destino de la pintura con los datos de la invención de la fotografía (primera heliografía conocida, 1826; nacimiento del daguerrotipo, 1839; primera máquina fotográfica patentada, 1879 por Eastman) es fácil concluir que es trivial colocar a la fotografía como causante de un proceso que por sí solo estaba haciendo la pintura. Dieciocho años antes de la primera máquina comercializada (Kodak, 1881), Manet pintó *Le Dejeuner sur l'herbe* y la *Olympia* (1863).

El mencionado *strip-tease* de la pintura en pos de adquirir sus propias dimensiones dejó al desnudo su cuerpo cultural, el cual, analíticamente –ya que se trató justamente de un proceso analítico– se puede dividir, a su vez, en tres cuerpos: el *cuerpo histórico*, el *cuerpo lingüístico* y el *cuerpo ético*. El *cuerpo histórico* en su estado de desnudez muestra su verdadera dimensión: la pintura no nace con el Renacimiento y, por lo tanto, tampoco muere al fin de este *strip-tease*. El *cuerpo lingüístico*, constituido por los elementos básicos de la formación de la imagen pictórica –línea, color, espacio– ha adquirido realmente su propia dimensión liberándose del deber ilusorio,

pero además, se ha ampliado con la experiencia de la utilización de imágenes ya hechas para ofrecer nuevas. El *collage*, se ha transformado con el arte digital y el *ready-made*, con las ambientaciones y las instalaciones. Por último, el *cuerpo ético*, implícito en la historia de todas las artes, ha revelado para la pintura su entidad en este fin de *strip-tease*, y no justamente por presencia sino, paradójicamente, más bien, por ausencia en este momento. No se trata de moral. Se trata de ese impulso ético que a lo largo de la historia de la pintura desde el origen de la humanidad ha llevado al artista a decir “tengo que hacer esto”, compulsión necesaria. Si la ética trata del *deber ser*, el *deber hacer* también es ético. Pues bien, en el campo de la imagen cultural, ya no existe ese compulsivo *deber hacer* que caracterizó estilos, primero, y vanguardias, después. La llamada posmodernidad, en realidad, es un estado de desconcierto y carece por ello de impulso creativo. La crisis de la pintura hoy día es una crisis ética.

Pero aclaremos, esto no es imputable a la pintura –que no es otra cosa que el arte de plasmar imágenes culturales–, sino a la sociedad actual por carecer de Idea de sí misma. Pero esto es justamente lo que la pintura debe hacer: dar imagen de la Idea societaria. Es cierto que es un deber de los artistas buscarla, y es cierto también que lo hacen por medio de muchos procedimientos.

Mientras se habla de la pintura como arte poshistórico, o directamente de su muerte, hay paradójicamente cada vez más gente que se dedica a intentar la concepción de una imagen de su relación con el entorno por medio de muy diferentes procedimientos. Pero muchísimos lo hacen pintando “pintando”.

A veces, el imperativo categórico (*tengo que hacer esto*), como ya vimos, es la platónica búsqueda de un arte no ilusorio, sin advertir que ello es imposible, ya que todo arte es de por sí ilusorio. Muchos se quedan en la caza de elementos sueltos dentro de un mundo disperso. Y hasta los que trabajan en arte digital no llegan a comprender que lo importante es capturar “el mundo en estado de red”. Y así muchas veces lo que se hace por medio de la metodología digital se concibe como una pintura hecha por métodos tradicionales. Pero aquí, una aclaración: no es el medio pictórico el que limita esa posibilidad, sino la concepción. Para lograr la imagen del mundo en estado de red, todos los caminos están abiertos, incluso la llamada *pintura pintura*.

El concepto de “armar el mundo ante nuestros ojos” se hace cada vez más imperativo, pero también es cada vez más difícil. Todos los procedimientos están disponibles y no es cuestión de rivalizarlos como antes se oponían clasicistas y barrocos, naturalistas y vanguardistas, abstrac-

tos y figurativos, y ahora “pintores” y nuevos medios. El problema es cómo se los concibe. Y no hay prelimitaciones espaciales para “armar ese mundo”.

Entre tanto, una propuesta extendida para comprender lo que es la pintura hoy día: es el arte a través del cual el hombre brinda imágenes de su relación con lo que lo rodea –desde lo inmediato hasta las categorías abstractas– por medio de líneas y colores u otras imágenes y los procedimientos y el espacio que él elija para concretarlas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1950-1965): *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Alberti, Leon Battista (1435): *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Apollinaire, Guillaume (1913): *Les peintres cubistes*, París, Hermann, 1965.
- Arnaldo, Javier (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis. Estudios sobre arte pictórico*, Madrid, Tecnos.
- Balzac, Honoré de (1831): “Le Chef d’oeuvre inconnu”, en Georges Didi-Hubermann, *La Peinture Incarnee*, París, Les Editions de Minuit, 1985.
- Baxandall, Michael (1971): *Giotto y los oradores*, Madrid, Visor, 1996.
- Bazin, Germain (1986): *Histoire de l’art, de Vasari a nos jours*, París, Albin Micheli.
- Beckett, Wendy (1995): *Historia de la pintura*, Buenos Aires, La Isla.

- Bell, Julian (1998): *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2001.
- Belting, Hans (1983): *L’histoire de l’art est elle finie?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- Clair, Jean (2000): *Sur Marcel Duchamp*, París, Gallimard.
- Clay, Jean (1985): *Le Impressionnisme*, París, Hachette Realités.
- D’Angelo, Paolo y Félix Duque (1999), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid, Akal.
- Daix, Pierre (1998): *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Didi-Huberman, Georges (1992): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Duchamp, Marcel (1955): *Duchamp du signe (Entretien Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney)*, París, Champs-Flammarion, 1994.
- Duve, Thierry de (1984): *Nominalisme Pictural*, París, Les Éditions de Minuit.
- Filoche, Jean-Luc (1980): *Le chef d’oeuvre inconnu: Peinture et connaissance, L’Anne Balzac cienne*, París.
- Francastel, Pierre (1951): *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Fried, Michael (1980): *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.
- (1987): “Art and Objecthood”, *Art Studio*, n° 6.
- Goffin, Arnold (1930): *L’art primitif italien. La*

- peinture, Brujas-París, Desclée De Brouwver.
- Gombrich, E. H. (1984): *Tributos*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hegel, G. W. F. (1835): *Esthétique*, 4 vols., París, Flammarion, 1979.
- Hess, Walter (1994): *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Kenny, Anthony (1972): *Wittgenstein*, Madrid, Alianza, 1988.
- Klee, Paul (c. 1924): *Bases para la estructuración del arte*, Buenos Aires, Need, 1998.
- Lee, Ressler W. (1967): "Ut pictura poesis". *Humanisme & Theorie de la Peinture xve – xviii Siècles*, París, Macula, 1991.
- Leonardo da Vinci (1490): *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1998 (1ª ed. 1651).
- Marin, Louis (1977): *Détruire la Peinture*, París, Champs-Flammarion, 1997.
- Mc Mullen, Roy (1968): *Arte, prosperidad y alienación*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice (1960): *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 1985.
- Panofsky, Erwin (1924): *Idea*, París, Gallimard, 1983.
- Spengler, Oswald (1918): *La decadencia de Occidente*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Szondi, Peter (1974): *Poética y filosofía de la historia I. La teoría hegeliana de la poesía*, Madrid, Visor, 1992.
- Tomkins, Calvin (1996): *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Venturi, Lionello (1972): *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza, 1991.
- Westheim, Paul (1973): *Mundo y vida de grandes artistas*, México DF, Biblioteca Era.
- Willener, Alfred (1970): *L'Image-action de la société ou la politisation culturelle*, París, Du Sevil.
- Winckelmann, Joan Joachim (1764): *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, Folios, 1999.
- Wittgenstein, Ludwig (1921): *Tractatus Logico-Philosophicus* (trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Barcelona, Altaya, 1994.
- Worringer, Wilhelm (1906): *Abstracción y naturaleza*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Luis Felipe Noé. Nació en Buenos Aires en 1933. Estudió en el taller de Horacio Butler. Vivió en París (1961-1962 y 1976-1987) y en Nueva York (1965-1968). Actualmente reside en Buenos Aires. Entre 1961 y 1965 formó parte del grupo Nueva Figuración Argentina, junto con Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Vega. Ha realizado desde 1959 más de 80 exposiciones individuales en su país, Madrid, Nueva York, París, y en las principales ciudades de América Latina. Por su trayectoria le han otorgado los siguientes premios: Asociación Argentina de Críticos de Arte (1985); Arlequín de Oro de la Fundación Petorutti (1997); Gran Premio de Honor del Fondo Nacional de las Artes (1997); Konex de Platino categoría pintura (1982, 1992 y 2002), Konex de Platino categoría teoría del arte (1994), y Konex de Brillantes a las Artes Plásticas (2002). Ha publicado los libros *Antiestética* (1965), *Una sociedad colonial avanzada* (1971), *Recontrapoder* (1974), *A Oriente por Occidente* (1992), *El otro, la otra y la otredad* (1994), *El arte en cuestión (conversaciones con Horacio Zabala, 2000)*, *Cuerpos pintados por Noé (con fotografías de Roberto Edwards, 2003)* y *Las aventuras de Recontrapoder (con Nabuel Rando, 2003)*.

El hilo, los hilos

NELLY PERAZZO

Materiales, soportes, técnicas, apoyos conceptuales, inserción social han modificado por completo el campo de la escultura como disciplina en los últimos cincuenta años. Todo el arte contemporáneo ha desbordado los límites de sus disciplinas entre sí y de él mismo en sus relaciones con el entorno y la sociedad. La propuesta duchampiana ha desencadenado, como un aprendiz de brujo, una proliferación creativa inusitada. La experimentación, la interrogación se entremezclan para cuestionar un orden estético basado en afirmaciones definitivas o casi. Una asombrosa pluralidad de experiencias han reemplazado ora a la escultura de una sola pieza –como bloque o como fundición–, ora a las construcciones con partes fabricadas de nuevos materiales industriales que establecieron a través de sus articulaciones una nueva relación con el espacio en el período moderno.

“Caracterizada por las inciertas experiencias de su cultura y de su civilización la época contemporánea parece dispuesta a producir en material perecedero obras que anteriormente tenían carácter de eternidad”, afirma la crítica suiza Erika Billeter.

Hay notoria preferencia de muchos artistas por materiales dotados de determinada elasticidad: el caucho, la esponja, la cera, la grasa, el fieltro, la tela. Podemos nombrar como ejemplos en el ámbito internacional, la utilización del fieltro¹ como almacena-

miento y aislante del calor, hecha por Joseph Beuys, la dimensión dramática de los tejidos y telas moldeados con formas humanas de Magdalena Abakanowicz, los empaquetamientos y embalajes monumentales y efímeros de Christo, la aproximación al textil precolombino de Sheila Hicks, los órganos de malla tejida de Annette Messager, las telas, a veces encoladas, usadas por Robert Rauschenberg en sus *Assemblages* y *Combine paintings*, los objetos cotidianos blandos de Claes Oldenburg, las instalaciones de Barry Flanagan, las *Falsas esculturas* de Pino Pascali, entre otros.

Los materiales blandos parecen, entonces, haber brindado un campo nuevo de oportunidades a la escultura en estos últimos lustros. Dentro de esa praxis, la vinculación de lo escultórico con lo textil permite una visualización de interés particular por ser el tejido un elemento cultural de riqueza extraordinaria por sus características estructurales, materiales y semiológicas.

En una entrevista que le hicieran a Christian Bernard, comisario de la XVI Biennale Internationale de Lausanne, acerca de las diferencias o puntos comunes entre los artistas textiles y los plásticos que emplean el material textil en sus obras, él enfatizó el uso predominantemente metafórico de su propio medio que hacen los primeros, distinto de la apropiación que hacen los últimos de acuerdo con los requerimientos de su necesidad de “hablar sobre

1. Deleuze y Guattari (1994) distinguen, dentro de esta figura de los “sólidos flexibles”, el caso de la cestería y el tejido regido por la técnica de urdimbre y trama y el caso del fieltro, producto de un enmarañamiento de fibras que se obtiene por presión determinando características opuestas.

el mundo”. Dados los numerosos carriles que han transitado los artistas, esta diferencia, si bien válida, resulta a veces difícil de establecer.

Pueden considerarse, en Latinoamérica, los *Penetrables* (1973), del maestro venezolano Jesús Soto: hilos de color colgados de una rejilla geométrica que invitan al espectador a una experiencia polisensorial. “Con ellos Jesús Soto interviene radicalmente el espacio antecediendo en muchos años al arte de la instalación en Venezuela” (Bello, 2002). La notable artista brasileña Mira Schendel, de origen alemán, a mediados

de la década de 1960 ya retorció y trenzaba hojas de papel de arroz formando estructuras blandas –una especie de tejido al crochet– que se exhibían colgadas de la pared. Lygia Clark y Hélio Oiticica son dos figuras generadoras de rumbos estéticos innovadores: anticipadores del futuro, ambos fueron más allá de los límites de su época,² y cuando se habla del arte brasileño de las décadas de 1950 y 1960, ambos resultan figuras inseparables. También lo son si uno piensa en la relación arte-vida, aún cuando finalmente la orientación del segundo fuera hacia lo social y la primera hacia la introspección, incluso terapéutica.

Si enfocamos exclusivamente el tema al cual nos estamos refiriendo, los *Parangolé* de Oiticica constituyen una utilización de lo textil con la vitalidad irrefrenable que tuvo toda su obra. Los *Parangolé* son cuerpo, son danza, color y forma en cambio continuo. Conservan la sensualidad y el ritmo avasallador de la Escuela de Samba de La Mangueira a la que pertenecía el artista, exigiendo, a su vez, la participación del espectador.

Por su parte, la vinculación más conocida de Lygia Clark con lo textil data de 1973 cuando propuso un túnel de tela flexible tipo jersey de 50 metros de longitud que se adhiere al cuerpo como una media y debía ser recorrido arrastrándose por su interior. Existían, sin embargo, realizaciones anteriores. En 1968 había inventado *La casa es el cuerpo*, *penetración*, *ovulación*, *germinación*, *expulsión*, que consistía en una estructura de 8 metros de largo con la altura suficiente para permitir que cualquiera pueda entrar y transitar por su interior; hay dos compartimentos laterales en forma de túneles con estructura de madera y forradas con un tejido negro que dificulta el paso de la luz y entre ambos se levanta una especie de tienda o carpa de plástico: el espectador debe completar un recorrido con diferentes experiencias en este laberinto que, según la artista, está destinado a la experiencia táctil, fantasmática y simbólica de la interioridad del cuerpo. Ese mismo año inventó las *Máscaras abismo*,

Carlota Petrolini, Agrupamientos, 1986, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.



2. Hélio Oiticica falleció en 1980 y Lygia Clark, si bien murió en 1988, había disminuido paulatinamente su actividad artística desde 1981.

hechas con sacos de arpillera de nylon dentro del cual se han ubicado piedras y bolsas de plástico llenas de aire. El proyecto cuenta con que la sensorialidad de los materiales cree una unidad entre las máscaras y el participante. También usó arpillera de nylon para sus *Arquitecturas biológicas. Huevo-mortaja* y usó hilos en la *Baba antropofágica*³ y goma en las *Redes de elástico* (1973), en la cual los cuerpos se entrelazan con la red formando un cuerpo colectivo.

Intentemos caracterizar algunos de los caminos de la vinculación de lo escultórico y lo textil en estos últimos años, a través de la obra de otros artistas latinoamericanos. En primer lugar, debemos considerar que hay ejemplos en que la escultura conserva su entidad objetual, como el caso de las esculturas blandas. Destaquemos la importancia de las esculturas blandas en nuestro país desde los colchones policromados de Marta Minujin expuestos en el Di Tella en 1964. El eufórico estallido de los sesenta encontró en *Revuélquese y viva* una forma emblemática. En los últimos años es la argentina Inés Vega quien ha creado extrañas figuras pictoesculturales realizadas en tela y rellenas, a veces incluidas en cajas, que parecen casi siempre destinadas a la visión frontal. Esos extraños volúmenes pintados con enfático verismo provocan una mirada ambigua y recuerdan distintas manifestaciones del arte popular.

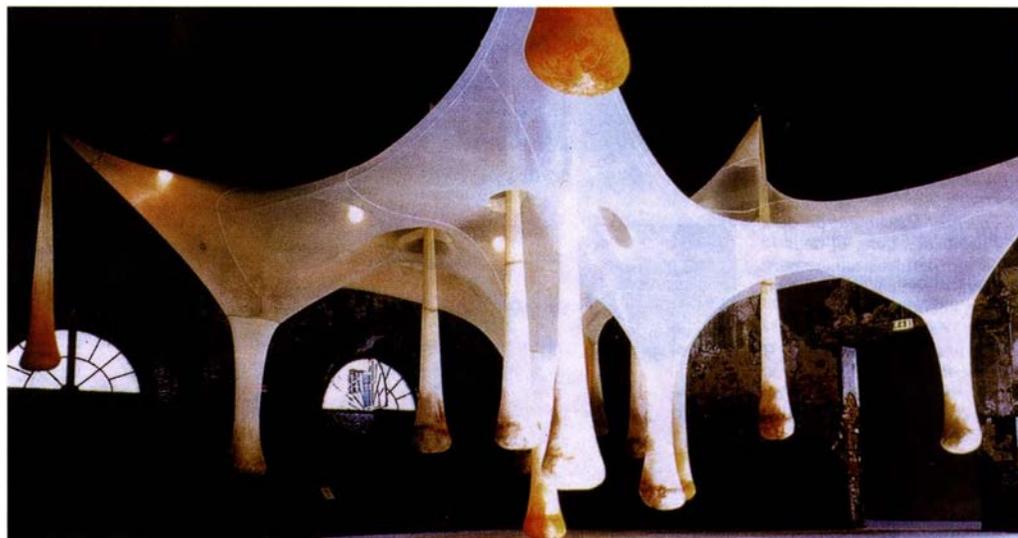
Una derivación de la escultura blanda está dada por la utilización de mallas –tipo medias de lycra– que permiten por su flexibilidad resultados inéditos. Carlota Petrolini, mediante rellenos de poliestireno expandido, ha conseguido formas de particular organicidad; al rellenarlas con semillas ha destacado las tensiones creadas por el peso. Las incursiones de Petrolini en la escultura con madera y cerámica han sido siempre connotantes y polémicas. Cuando ha utilizado las mallas con distintos rellenos, el carácter de metáfora visceral que adquieren sus obras ha resultado igualmente perturbador.

El brasileño Ernesto Neto, en sus trabajos con mallas flexibles, crea conjuntos de alucinante fantasía y experiencias de fuer-

te reclamo a la sensorialidad del espectador. En la exposición que hizo en 2000 en el Museo de Saint Louis, las mallas de tul de lycra se tensaban por el peso de materiales olorosos como el clavo de olor, el comino, el curry. La instalación que hizo en Helsinki en 2001 llamada *Utero capella* muestra poéticamente su vinculación con el cuerpo, el erotismo de lo táctil y la genitalidad y, además, su habilidad para adosarse a la pared o crear ambientes. Recientemente en Buenos Aires, Neto presentó una enorme estructura inflable para el disfrute de los visitantes que se solazaban en ella.⁴

Uno de los resultados más interesantes provocados por este entrecruzamiento de la escultura y lo textil fuera de las expe-

Ernesto Neto, O Bicho, 1999, tela y especias, 5 x 12 x 12 m.



3. Un grupo de participantes lleva carretes de hilo en la boca y lentamente van tirando hilos de colores recubriendo el cuerpo de otro participante tirado en el suelo. Al final, los participantes se enzarzan con la baba de hilos.

4. Exposición "El fin del eclipse", Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre de 2003 a enero de 2004. Curada por José Jiménez.

riencias tradicionales han sido las intervenciones espaciales. ¿Quién no recuerda la vivacidad de respuesta suscitada por los *Penetrables* de Soto? En nuestro país fue Mireya Baglietto al comenzar con su serie *La nube* la que instaló un espacio plástico polisensorial que culminó en la Bienal de San Pablo de 1983 con su tercera versión.

Mireya Baglietto, La nube iv, tu espejo del universo, 1988.



5. *La nube I*, se hizo en la Galería Jacques Martínez en 1981; *La nube II* fue montada al año siguiente en un recinto de 400 m² cuadrados en el Museo de Bellas Artes de Tucumán; *La nube IV* se hizo en 1988 en el Centro Cultural Recoleta.

Telas transformadoras de las coordenadas habituales del espacio creaban un decurso fantasmático al recorrido del público que debía realizarse calzados con zapatones blandos, mirando un espejo portátil colocado horizontalmente a la altura de los ojos.⁵ Los participantes han dejado testimonio del sentido de liberación, de pérdi-

da de los límites, de infinitud, de transformación y movilidad de las situaciones creadas por el impacto de esta experiencia.

La artista chilena residente en los Estados Unidos Cecilia Vicuña ha utilizado también fibras en sus instalaciones. Lana, hebras y mallas industriales, harapos, prendas que se desintegran aparecen en sus obras. Hasta los títulos hablan de su vocación textil: *Tejido del agua, Palabra e hilo, Escrito en lana, Un telar en la calle Hudson, Poncho hilachudo*. Su praxis está profundamente conectada con el tejido andino precolombino y toda su carga simbólica, ritual y religiosa. Sus búsquedas se relacionan con las obras tejidas por Annie Albers y Lenore Tawney a quienes Cecilia Vicuña reconoce haber sido de los primeros artistas contemporáneos que repararon en el valor e importancia de los textiles del antiguo Perú. Ella se ve a sí misma como continuadora de esa investigación. En su muestra del Museo Whitney (1997) llamada “Una red de huecos”, hilos negros como en extendida telaraña pendían del techo. Una de las citas que colocó en la pared era un enunciado hecho por los aztecas después de perder Tenochtitlán: “Nuestro único legado fue una red de huecos, pero ni siquiera los escudos pueden sostener tal vacío” (citado por Martín, 1998).

El artista venezolano Milton Becerra ha utilizado el textil en parte de su obra,

siempre de un notable sentido estético, pero nutrida por una indeclinable preocupación por la realidad contemporánea latinoamericana. Un ejemplo es la pieza que donó al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en San José de Costa Rica, que consiste en una amplia red horizontalizada en cuyo centro colocó una enorme y pesadísima piedra extraída de las montañas costarricenses. La red fue realizada por los trabajadores del museo, quienes fueron adiestrados para anudar y trenzar las sogas (Pérez León, 1996). La piedra en estado original, símbolo del planeta, las fibras vegetales tejidas, la estructura en el espacio sirven a sus propósitos de artista antropológico que construye significados vinculados a rituales arcaicos, a una cosmogonía, a los valores latinoamericanos avasallados, a la preocupación ecológica. Había ya utilizado numerosas redes tejidas, con una piedra en su interior, pendientes del techo paralelamente, en su monumental instalación para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1995) llamada *Naturaleza y espíritu* compuesta por dos secciones, *Nudos* y *Laberintos*.

Posteriormente, en el mismo lugar, piezas amuradas tejidas y con piedras de cuarzo configuraban un centro de irradiación por los poderes energéticos y espirituales de esa piedra. Como ha señalado Susana Benko (1998), en las diversas situaciones planteadas “se establece una crítica a diversos aspectos que rigen nuestra vida cotidiana,

que dependen básicamente de las políticas establecidas por los centros de poder”.

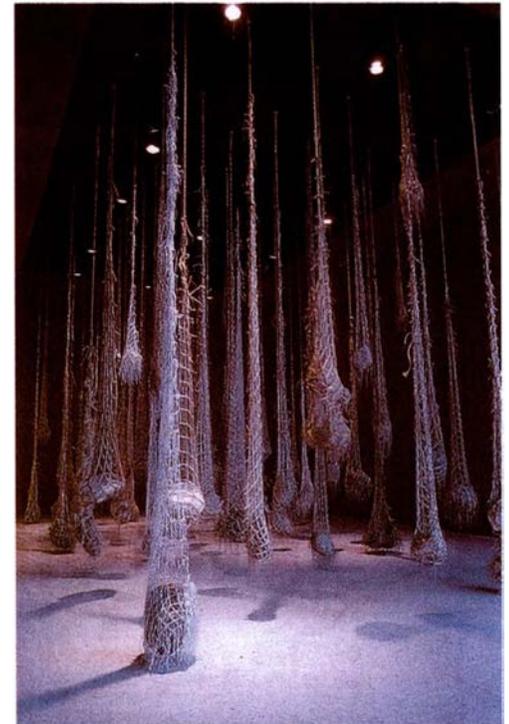
La argentina Lucía Warck Meister presentó hace unos años una muestra en la cual hilos de materia plástica ablandada por una pistola encoladora se disponían en ovillos o colgaban de la pared. Recientemente ha expuesto en Nueva York *Flight*, una instalación compuesta de varias cajas-prisión realizadas con cables pendientes del techo, que determinan varios espacios penetrables. Estos provocan en el espectador experiencias físicas diferentes y reflexiones sobre la creación de autolimitaciones que pueden ser franquedadas y abandonadas.

Otro caso que debemos considerar es el de piezas tridimensionales que conservan su entidad objetual, como sucede en las esculturas blandas propiamente dichas, pero conformadas siguiendo el modelo textil de cruce de trama y urdimbre. Dentro de esta línea debemos referirnos en primer lugar a Gego (Gertrude Goldschmidt), quien ha desempeñado un rol sumamente original en el arte latinoamericano. Alemana de origen, se radicó en 1939 en Venezuela, y tuvo también destacada actuación en Estados Unidos. Fue en el período de 1960 a 1970 cuando empezó a experimentar con estructuras que originan esculturas transparentes a partir de módulos reticulares. El proceso sistemático en que se basan este tipo de obras pro-

viene de sus previas investigaciones con redes de líneas paralelas tanto en dibujo como en pintura. Es curioso constatar cómo las composiciones constructivistas de Gego, conformadas con elementos rigurosamente ordenados, adquieren un carácter orgánico. Considerando la movilidad que se espera del espectador a fin de percibir las redes de relaciones, Alfred Barr habló del *Encanto paraláctico* de su obra (citado por Assot, 1977).

El argentino Edgardo Madanes hace construcciones muy livianas en mimbre,

Milton Bacteria, instalación Naturaleza y espíritu en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, 1995. Fotografía Morella Muñoz Tebar.





Edgardo Madanes, La Tierra nos une, la Tierra nos separa, 2003.



Andrés Vio

especie vegetal sustento económico de muchas familias que viven en el Delta del río Paraná, muy peculiar zona geográfica de Buenos Aires. Tejer cestería y mobiliario es para ellos una manera de sobrevivir en ese espacio vital de flotación y de amarrado vinculado a la tierra, al agua, y a la exuberancia vegetal. Madanes ha hecho suyo ese elemento, al cual reúne en apretado haz, dejando calculadamente libres los extremos o con el cual trama intrincadas redes a las cuales tensa a veces con sogas, cuero y contrapeso para invadir el espacio. Son obras construidas con gran pericia y cuidado en el oficio que manifiestan su voluntad de no aludir a un vínculo con lo popular que arraigue en la idea de la elementalidad de los materiales o la rusticidad en su manejo. Construye con definición y dentro de esa subordinación a la materia que en una forma o en otra nos asalta en el manejo de lo tridimensional, su pulcritud y el vigor de su planteo conceptual se imponen. Llevada al extremo, la fuerza de lo tensional y de lo gravitante, sus formas volumétricas ocupan el espacio en activo diálogo de lo abierto y lo cerrado.

Con igual pulcritud y precisión trabaja Andrés Vio, joven artista chileno que ha expuesto recientemente en Buenos Aires. Utiliza fragmentos de periódicos en apretada trama tejida. El texto del diario queda anulado como tal y participa de esta nueva experiencia de color y forma a la cual es

sometido. A veces sale del clásico esquema y compone con rollos, conjuntos circulares. Fiel en todos los casos a la construcción con trama y urdimbre de la herencia textilera, Gracia Cutuli nos deslumbra con su despliegue imaginativo y la conceptualización tan compleja como variada que acompaña su praxis actual. Ambos artistas, Cutuli y Vio, no salen al espacio, desarrollan su obra en una bidimensionalidad activa, que se excede a sí misma.

Nora Correas, otra importante artista textil argentina, saltó abiertamente a la conquista del espacio desde sus obras tejidas en lana de la década de 1970. En 1986, en la exposición "Mitominas" realizó una intervención espacial con ropa blanca. Introdujo posteriormente nuevos materiales rígidos: vidrios, alambres, cueros, que fueron encaminando su obra hacia ambientaciones y también esculturas que conservaron, sin embargo, en muchos casos, relación con el cuerpo y su preservación.

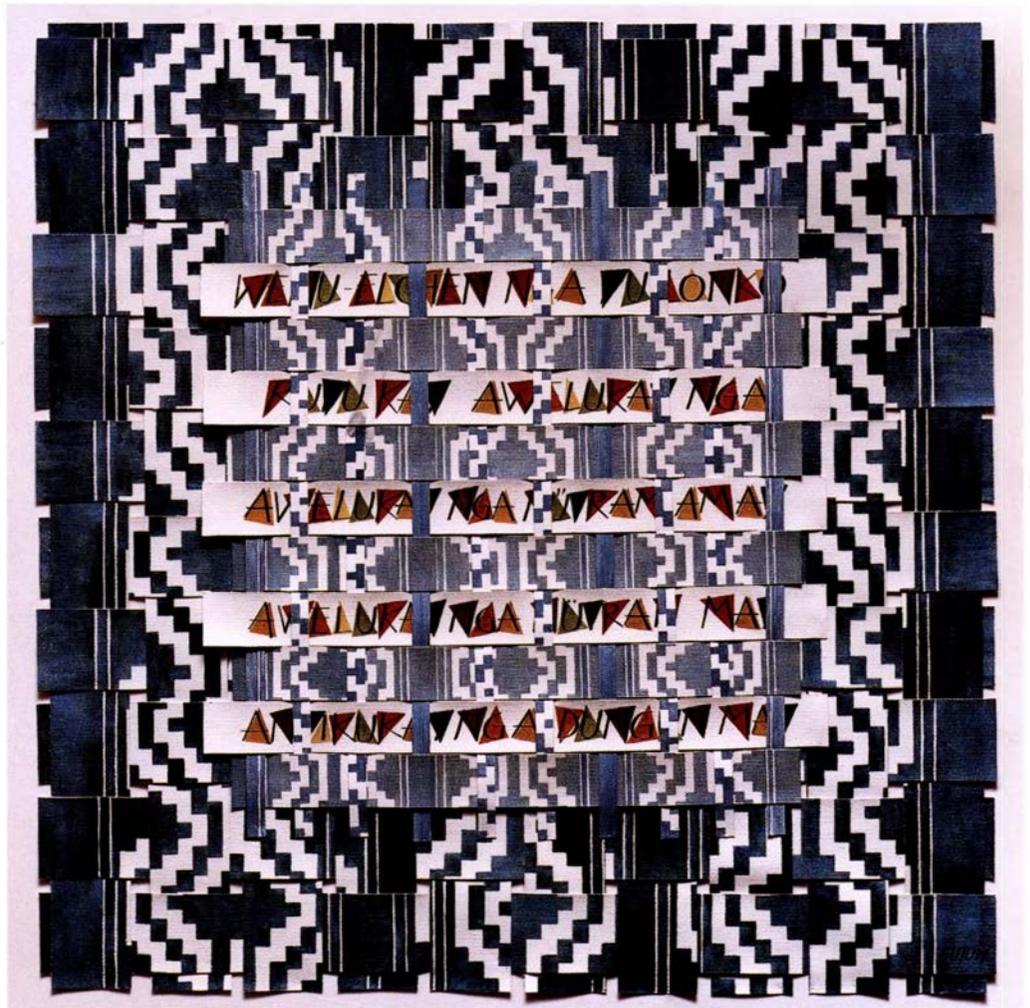
Otra artista mendocina como la anterior es Susana Dragotta. Interesada desde un principio por el vestuario y los espectáculos populares, mediante una beca, puso en marcha un proyecto llamado "Espacios ambientados. Objetos y atuendos escultóricos" que culminó en 2000 con la muestra "Desarmable". De allí emergió una exposición originalísima que también tuvimos oportunidad de ver en Buenos

Aires.⁶ En esas obras –según sus propias palabras– no abandona del todo la idea del vestido, pero trata de llevarla hacia un extremo posible, desarmando, abriendo los atuendos, aplanándolos, desplegándolos en el espacio y mostrando su interior. Aparecen así *formas contenedoras, estuches o*

envases de cuerpos y objetos imaginarios que no son para ponérselos, son autónomos.

La obra de Dragotta, en la cual se cruza lo social y lo antropológico, rescata para la realización de algunos de los más novedosos aspectos del arte tridimensional con-

Gracia Cutuli, Pli Lonko, 2002/2003, 88 x 88 cm.



6. En "Ojo al país", Centro Cultural Borges, 30 de abril al 22 de mayo de 2002. Auspiciada por el Fondo Nacional de las Artes.



Nora Correas, Penélope, 1986, instalación.



Susana Dragotta, Descanso Rojo, 2001.

temporáneo, procedimientos tradicionalmente femeninos como la costura, que ella conoce muy bien en su condición de vestuarista teatral.

Patricia Belli, joven artista nicaragüense, ha conectado su obra con lo textil de muy diferentes formas, si bien su base conceptual siempre está relacionada con la problemática actual de la violencia, el poder, la situación de la mujer. Ella también reivindicó la labor femenina en el *Homenaje a Frida Kablo* (1996), donde utilizó telas con costuras y zurcidos para referirse al cuerpo, su vulnerabilidad y su dolor. En *Cama II* (1999), una cama con los cuerpos de una pareja rehundidos y cubiertos de hojas secas le sirve como estrategia para ir componiendo su discurso sobre la condición femenina. Su obra nos muestra a una artista que vive su permanencia en una sociedad patriarcal como un desafío para construir un espacio propio, fuera de los estereotipos culturales.

Silvia Young –artista argentina desaparecida muy joven– nos habló también de su preocupación por la mujer, la precariedad, lo trágico y sombrío con instalaciones con ropa o telas, obsesivamente atravesadas a veces por alfileres.

Podemos mencionar además a Mónica Van Asperen, quien realizó experiencias tridimensionales vinculadas a lo textil,

consecuencia tal vez de haber estudiado diseño de indumentaria. Una de sus primeras experiencias se articula con piezas de vestir inconclusas, remanentes industriales de una fábrica cerrada. Esta relación con el cuerpo y el traje se estrecha cuando emplea como material tela quirúrgica de recuperación de la piel. Un tercer paso fue dado por la utilización de la trama y la urdimbre en espacios deconstruidos montados con elementos en látex soplados.

Dentro de la heterogeneidad de materiales y medios que utiliza la artista misionera Mónica Millán, el tejido nucleó una exposición que surgió en torno a su viaje a Yataity del Guayrá,⁷ una comunidad productiva de textiles, encajes y prendas bordadas.

Ruth Corcuera (1991) ha escrito acerca del hilado como metáfora del aliento originario de la vida que asegura la unión permanente entre los actos de esta vida y lo sobrenatural. En todos sus escritos, ha destacado la importancia antropológica del tejido en el seno de los grupos humanos. Mónica Millán ha captado esos valores del trabajo artesanal: la integración comunitaria, la transmisión de un saber y una tradición, y en su muestra entre fotografías, dibujos y transcripciones escritas de sus charlas con los tejedores, aparecen objetos tejidos en las técnicas del *ao-poi* y el encaje *ju*, propios del lugar.

7. Queda a 180 km de Asunción del Paraguay. La exposición "Situación de estudio. El vértigo de lo lento" la hizo en Galería Luisa Pedrouzo en 2003. El prólogo del catálogo lo hizo Horacio Zabala.

Siempre discurriendo en torno a la idea de protección del textil, de su eficacia y de su valor comunicativo, la uruguaya Cristina Casabó, quien ya había incursionado en 1985 en composiciones tridimensionales de metal con organza y lona, libradas o no al viento, se unió en el grupo Retinas⁸ para una instalación con pañales, servilletas y pañuelos en tres instancias que hacía referencia a la invisibilidad del trabajo de la mujer y la complejidad de sus roles.

En la Argentina, Marina De Caro ha trabajado estructuras blandas, adosadas a la pared y pendientes. Hace además ambiguas vestimentas y muebles “desfuncionalizados”, realizados en tejido de lana. A mediados de los noventa, también Mónica Girón expuso en el Kemper Museum of Contemporary Art and Design prendas tejidas en lana por la artista para abrigar aves de la Patagonia en vías de extinción. La morfología de las diferentes especies determinaba la realización. Las obras proponían una reflexión sobre los problemas ecológicos y de preservación (Ponce de León, 1996). Las obras que presenta Silvia Gai se vinculan a la labor femenina —están tejidas al crochet o bordadas— y a situaciones dolorosas del cuerpo.

La escultora mexicana Teresa Serrano ha incorporado lo textil de otras maneras. En la instalación *Río*, la fluencia del agua estaba sugerida por formas colgadas de la

pared, continuadas en el piso. Utiliza una tela matelaseada y bordada que connota la idea de protección habitualmente usada para envolver los caballos de las corridas de toros. Ha realizado también otras piezas de metal que aparecieron combinadas con velos, trozos de encaje, o tejidos de malla en sutiles alusiones a la situación contemporánea de la mujer.

Podríamos mencionar algunas obras de Tunga para ejemplificar, dentro de la línea a la cual nos referimos, cómo la destrucción y la construcción se complementan en una estética perturbadora. Tunga utiliza lo textil de maneras diferentes y hasta impensa-

bles: camisas en la performance *Tarde te amé* (1992-1997); redes con elementos de vidrio soplado, esponjas, cepillos, etcétera en *True rouge* (1997); los hilos pendientes y sustentados de *Palindromo incesto*, expuesto en París en el Jeu de Paume. Todo culmina con la avasallante performance *Tereza*, con trenzas de frazadas y cobertores además de campanas, platos de aluminio, instrumentos musicales, cajas de sonido. Experiencia caótica si las hay, para referirse a ciertos aspectos de la vida contemporánea, principalmente a los creados por la exclusión social. Claro que la audacia innovadora de la obra de Tunga va más allá de su relación con lo textil en la ocupación del espacio.

Silvia Young, Así tal vez se logre andar por el camino, 1995 (detalle), Salón Telecom.



8. Ingrid Ahlig, Cristina Casabó, Marineta Montaldo y Susana Olaondo. La exposición se hizo en Montevideo.

Terminemos con el hilo de la imaginación creadora de Carlos Garaicoa, artista mexicano que hemos visto en Buenos Aires integrando la ya mencionada exposición de arte latinoamericano “El fin del eclipse”. Con hilos tenues tendidos sobre la pared, proyecta sombras sutiles definiendo una obra de múltiples lecturas con economía y refinamiento infrecuentes.

Lo textil y lo escultórico se han hibridado estas últimas décadas en realizaciones que exploran áreas nuevas. Las esculturas blandas, las intervenciones en el espacio,

Mónica Van Asperen, 2000/01, Museo de Arte Moderno.



lo textil como modelo de entrecruzamiento de trama y urdimbre, el hilo como metáfora de lo percedero y como segunda piel, abrieron posibilidades insospechadas no sólo desde el punto de vista formal, sino también en cuanto a la complejidad significativa. Han destacado la materia en sí misma, como provocación sensorial, como imagen de lo que cambia y se transforma. Han utilizado este medio para hablar del cuerpo, de su precariedad, de su necesidad de ser protegido y también de los problemas de género y sus estereotipos culturales, de la cultura popular y de la latinoamericanidad. Estos artistas, que determinan no una línea progresiva sino concéntrica, una “constelación” –para decirlo a la manera de Adorno–, han encontrado en nuestro tiempo opciones imaginativas y oportunidades de servirse de ciertos medios para adentrarse de una manera peculiar en la problemática contemporánea.

Bibliografía

- Assot, Hanni (1977): *Gego*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo.
- Bello, Milagros (2002): “Soto, geometrías metafóricas”, *Arte al Día Internacional*, año xxii, n° 93, Buenos Aires, noviembre-diciembre.
- Benko Susana (1998): “Milton Becerra”, *Art Nexus*, n° 27, enero-marzo.
- Corcuera, Ruth (1991): *Azul sagrado, Cuadernos del Sahara*, Buenos Aires, CIAfIC.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Martín, Lois (1998): “Cecilia Vicuña. Material inmaterial e hilos sonoros”, *Art Nexus*, n° 29, junio-septiembre.
- Pérez León, Dermis (1996): “Milton Becerra”, *Art Nexus*, n° 19, enero-mayo.
- Ponce de León, Carolina (1996): “Mónica Girón”, *Art Nexus*, n° 20, junio.

Nelly Perazzo. *Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue directora del Museo Municipal de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español “Enrique Larreta” (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fulbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas EOS, ARTINF, Arte-Facto, Lyra y en los diarios La Prensa, Clarín y La Razón. Es colaboradora regular de las revistas Art Nexus International y Cultura.*

Notas retrospectivas

LILIANA PORTER

No sé hasta qué punto mi experiencia individual servirá como referencia para el tema que interesa en esta compilación de textos: *las transformaciones del arte en el siglo XXI*. Tampoco sé si cuatro años alcanzan para hablar de transformaciones. En todo caso, lo que sea que ha pasado en lo que va del siglo XXI es consecuencia de las transformaciones sucedidas en el siglo XX. En ese sentido, no hay duda de que hay hechos en mi trayectoria que son comunes a muchos otros artistas contemporáneos. Residir y producir la obra en un país extranjero y al mismo tiempo mantener voluntariamente un vínculo estrecho con mi país natal es uno de ellos.

Nací en Buenos Aires en 1941. A los 12 años ingresé en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. En 1958 viajé con mi familia a la ciudad de México donde residí hasta 1961. Durante esos tres años asistí a la Universidad Iberoamericana y me especialicé en la técnica de grabado con el profesor colombiano Guillermo Silva Santamaría. Una influencia muy importante en esta etapa fue la del profesor Matías Goeritz, artista de origen alemán que se destacaba en el medio por sus ideas de vanguardia, desafiantes y controversiales. Eran los años de las interminables disputas públicas entre José Luis Cuevas y David Alfaro Siqueiros, del choque que producía la convergencia entre el realismo socialista mexicano con las ideas de los artistas que apoyaban el arte abstracto.

Siendo yo una joven de 16 años, educada en Buenos Aires, donde se prefería una sensibilidad marcada por ideas importadas de Europa, no me atraía en ese momento el muralismo mexicano ni las obras de los artistas aliados con esa estética, aunque me resultaban muy impactantes muchas de las obras públicas (me refiero a los murales y las intervenciones en la arquitectura). Lo que más me interesaba en México eran sus escritores. Tomaba clases como oyente en la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria y me hice muy amiga de los entonces jóvenes intelectuales que se reunían los miércoles en la casa del escritor Juan José Arreola para leer, conversar y también jugar al ajedrez. Allí conocí a José Emilio Pacheco y a Carlos Monsiváis. Fue con ellos que leí por primera vez *El Aleph*. Todavía, cuando hoy en día leo a Borges, lo “escucho” con la voz de José Emilio.

El humor y la inteligencia de Arreola, de Monsiváis y de Pacheco fueron la influencia más importante de mi formación en ese tiempo. A través de ellos conocí y leí a Octavio Paz y hasta tuve el placer de conocer brevemente a Alfonso Reyes.

México en 1958 no era la desaforada ciudad que es ahora. Era una ciudad mucho más placentera, sin los enormes problemas de sobrepoblación y polución del presente. Me impresionó mucho conocer ese país con un pasado cultural tan poderoso y una fuerte personalidad que se reflejaba en todos los aspectos de la vida cotidiana. Esta

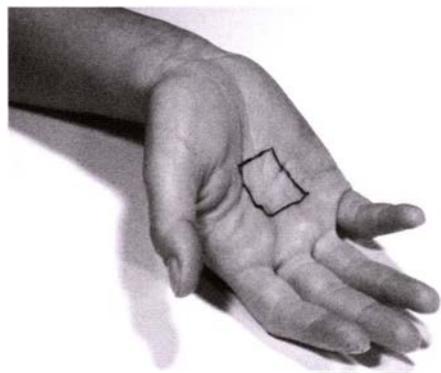
experiencia, viniendo del contexto bonaerense, era un cambio importante.

En México experimenté, por primera vez, una forma diferente del orden de las cosas. Aún hablando el mismo idioma, muchas convenciones adquirían otro significado. Cambios leves, como adaptarse a otros horarios de comidas, otras costumbres, otros códigos, me hicieron vivir por primera vez una experiencia que luego sería un sujeto importante en mi obra: lo que ahora llaman la “otredad” y la conciencia de que todo es contextual y fluctuante.

A los 19 años volví a Buenos Aires. Quise regresar a la Escuela de Bellas Artes y así lo hice. Durante esos años estudié en la “Prilidiano Pueyrredón” y fui al taller de grabado “Ernesto de la Cárcova”.

Mi obra seguía muy influenciada formalmente por puntos de referencia del arte

Liliana Porter, The Square (El cuadrado), 1973, fotograbado, 23 cm. x 30 cm



moderno europeo. Sin embargo, en Buenos Aires, en ese momento me había llamado poderosamente la atención Luis Felipe Noé y su grupo de la Nueva Figuración. Me atraía lo transgresor de Noé, su habilidad para romper con formalismos y reglas. Era una especie de realismo socialista “moderno” que estaba más cerca de mi sensibilidad que el mexicano.

En 1964, regresé brevemente a México y de allí, en un viaje que iba a ser de pocos días de paso para Europa, fui a Nueva York. La ciudad fue una sorpresa, una revelación, un imán. Decidí posponer el viaje a Europa y quedarme un tiempo más en Nueva York. Tenía entonces 22 años.

En Nueva York conocí personalmente a Luis Felipe Noé, quien en ese entonces compartía el departamento con el artista uruguayo Luis Camnitzer, ambos tenían la beca Guggenheim. Con Camnitzer y Noé recorríamos exposiciones y museos, todo el tiempo compartiendo ideas, analizando obras, reflexionando sobre cuestiones de arte.

Después de la experiencia en México, era la segunda vez que me tocaba vivir un cambio de contexto. Otro idioma, otros códigos, otras convenciones, otra arquitectura, otra cultura. Sentía que estaba parada realmente en el presente. Diferente de México y su cultura, este era

un encuentro con un país casi nuevo. No era ni Latinoamérica ni Europa, me encontraba de golpe en medio de la sociedad del exceso.

Noé estaba en ese momento produciendo obras que respondían a su teoría de “visión quebrada”. ¿Qué era la visión quebrada según mi percepción? Una forma de crear que admitía contradicciones, que admitía estéticas diversas, todo en una misma unidad. Un cuadrado encontrado en un mercado de pulgas, junto a una tela dada vuelta, junto a una construcción tridimensional, junto a colores disonantes. Me atraía mucho esa conjunción de lo disímil, esa forma de crear en donde el estatus de las cosas se desplomaba, en donde se armaba un caos aparente. Aparente, porque en realidad era establecer un nuevo orden.

Nueva York en ese momento era el inicio del pop: Oldenburg, Lichtenstein, Warhol, el minimalismo, Sol LeWitt. Era el momento de Louise Nevelson y Marisol. Entre tanto, con Luis Camnitzer y el artista venezolano José Guillermo Castillo –quien en 1964, a la edad de 23 años, fue el director del pabellón venezolano en la famosa Feria Mundial–, inauguramos el New York Graphic Workshop, en pleno barrio del Village. Este barrio era en ese momento “el lugar” para los artistas, el barrio *hippie*. El New York Graphic Workshop era un taller donde

producíamos nuestra obra, teníamos alumnos y hacíamos trabajos de impresión profesional para otros artistas. En ese ambiente estimulante decidí hacer un trabajo muy serio de autocrítica. ¿En qué consistía mi obra? ¿Qué estaba haciendo? ¿Qué lugar ocupaba la técnica del grabado en mi producción artística? ¿Era un obstáculo, una muleta? Decidí desligarme de toda tentación de mostrar un virtuosismo basado en la técnica y concentrarme en el contenido de la obra. ¿Cuál era el concepto más importante que yo estaba planteando? ¿Qué estaba diciendo que no se hubiera dicho ya un millón de veces? Fue durante ese proceso que empezó a surgir en mis trabajos el espacio blanco y el tema del silencio.

En la época en que llegué a Nueva York, esta se acababa de transformar en la ciudad centro. Leo Castelli era la galería más prestigiosa, la que lanzaba a los artistas pop.

En 1967 presenté en el Museo de Bellas Artes de Caracas y más tarde en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile mis primeras ambientaciones usando papeles impresos con el tema de la arruga, y en 1968, gracias a una beca-residencia de un año en la Pennsylvania University, en Filadelfia, hice mi primera obra en fotograbado: diez imágenes que mostraban el desarrollo de un papel arrugándose. El libro se llamaba *Wrinkle*, y tenía un texto del escritor Emmett Williams. Me interesaba mos-



Liliana Porter, *Untitled (Sin título)*, fotografía, 1977.

trar esa secuencia de un hecho simple, pero que indirectamente alude a otros temas, como el pasaje del tiempo. En las ambientaciones, pensando como grabadora, me importaba el hecho de editar no una imagen determinada sino un verbo (en éste caso “arrugar”) y también hacer una ambientación partiendo de elementos impresos.

Con la idea de crear ausencias, en 1969 pinté unas sombras en las paredes del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Las sombras se confundían con la de los espectadores. Desde allí, el Instituto envió cuatro exposiciones por correo: “Sombra para una aceituna”, “Sombra para una esquina doblada”, “Sombra para un boleto de colectivo”, “Sombra para un vaso”. Eran obras “efímeras”, tarjetas impresas en offset en donde se invertía el orden de las cosas: primero su sombra, luego, quizás, el objeto.

1970 fue el año de la hoy bastante famosa exposición “Information” en el Museo de

Liliana Porter; Imagen del fragmento “Coro chino” del video For You, 1999, 16 minutos.



Arte Moderno de Nueva York. Fue un hito del arte conceptual. Allí, con el New York Graphic Workshop como grupo, presentamos otra obra postal. El público anotaba su nombre y dirección en sobres del museo para recibir la “exposición por correo” que consistía en el mismo anuncio de la exposición con el verbo cambiado. En vez de “anuncia”, se leía “anunció”.

Por esa época viajaba a menudo a Europa, expuse en varias galerías y conocí de cerca las obras del movimiento de *arte povera* que estaba en su eclosión y que hacía un contrapunto, por un lado, con el arte minimal neoyorkino, tecnológicamente muy sofisticado y por ende costoso, y por otra parte, con el inicio del arte conceptual neoyorkino. Desde mi óptica, los italianos eran más complejos, más poéticos, menos literales y, por supuesto, más cercanos a una economía más asequible. Yo me sentía identificada y por lo tanto estimulada. De esa época es mi exposición en la Galería Diagrama de Milán, donde imprimí por primera vez fotoserigrafías directamente sobre las paredes de la galería. Son imágenes muy simples de clavos y ganchos de los que instalo hilos que van hacia el piso, donde se atan con clavos de verdad. Este es el antecedente de mi exposición en el Project Room del Museo de Arte Moderno en donde repito la experiencia.

Por ese entonces también expongo en la Galería Stampa en Basilea y en la Bienal

de París la serie de las manos. Son fotografías y fotograbados que muestran en cinco imágenes mi mano “recogiendo” el dibujo de un cuadradito. La idea que originó esta serie de obras fue la voluntad de entrar en el espacio ilusorio y, por lo tanto, quebrar o interrumpir la diferencia entre lo real y lo virtual.

Italia fue para mí un cuarto contexto. Luis Camnitzer y yo habíamos armado en Lucca el taller de grabado Camnitzer-Porter, en donde dábamos clases a una docena de artistas todos los veranos.

Es en Italia donde produzco los 15 grabados de la serie “Magritte”. El tema de la percepción de las cosas y su representación, del concepto del tiempo y también de la sensación de quiebre con preconceptos de orden de carácter más lineal o sucesivo ya se había consolidado.

Como resultado de una crisis de salud y un quiebre en mi relación matrimonial con Luis, sobre finales de los setenta nuevos elementos aparecen en la obra. Dibujo, hago obras sobre tela e instalaciones murales transitorias, que utilizan el formato de una escritura o frase. Las imágenes se suceden unas después de las otras, a veces incluso con una coma entre medio.

Aparece acá el elemento del barco y los primeros “juguetes” que fueron en un principio las figuras geométricas (la esfe-

ra, el cubo, la pirámide), y algunos pocos figurines: la casita, el árbol, el navegante, el barco. Estas obras y la serie de los grabados de Magritte fueron mostrados en Buenos Aires en 1977 en la Galería Arte Múltiple. Mi interés por exponer en la Argentina por razones de nacionalidad se extiende a otros lugares de Latinoamérica. Teniendo mi base de trabajo en Nueva York, mi percepción de lo latinoamericano cobra una dimensión diferente. Desde acá, mi identificación cultural no se limita a mi propio país, sino que se abre hacia el resto de Latinoamérica. Esto quizá se deba a una reacción a partir de la “homogeneización” de lo latino presentado por Estados Unidos.

En diferentes momentos viajo y expongo consecuentemente en Venezuela, Uruguay, Colombia, Brasil, Puerto Rico, Cuba, Chile, Panamá, México. Especialmente expuse regularmente en Colombia, ya que por muchos años me representó la Galería Garcés-Velásquez.

En esa época hice un paréntesis con el grabado. Empecé a dibujar un elemento recurrente: un barquito muy simple. El barco se incendia, se rompe, se borra, se da vuelta, se despedaza, etc. Esas imágenes reaparecen en la superficie de la tela en donde se combinan con algunos objetos reales (es decir, tridimensionales) compuestos en el plano como una escritura de renglones sucesivos.

En esta etapa, los “juguetes” se acomodan junto a otros elementos (libros, jarrones) para formar estas “situaciones”, que siguen la lógica de la convención de la naturaleza muerta. Esa idea siempre me atrajo. La posibilidad de armar situaciones estáticas que tengan la ambigüedad del adorno, que aparentemente no quieran decir nada preciso. Como es imposible no decir nada, lo que termina diciendo, yo creo, son comentarios sobre la percepción de la realidad y sus posibles niveles de representación.

Hay, en este proceso, un momento en que decido utilizar otra convención, la pintura, para hacer obras que incluyan “la emoción pictórica”. Una misma obra va pasando a ser “modelo” para sucesivas representaciones. Así, presento los objetos pintados en forma muy realista, luego, los mismos objetos que ahora pasan a ser modelo de otra representación mucho más pictórica y “expresiva”; más allá, el croquis en carboncillo de la misma imagen, y luego, los objetos reales sobre un estante. Al pasar de un estado de representación a otro, cuando llegan a su carácter supuestamente más real, que sería la presencia tridimensional de sí mismos, estos se perciben simplemente como otra posibilidad de representación y no como modelo final. Esta estructura persiste en muchas de mis obras.

La aparición de Mickey y del Pato Donald son, contrariamente a lo que se podría

pensar, inclusiones de personajes que elegí por tratarse de objetos familiares. No particularmente como representantes de lo estadounidense. Yo siempre cuento que cuando era chica, pensaba que el ratón Mickey era argentino. Quizá elegí esos personajes simplemente porque eran referentes de mi infancia y de la de mucha otra

Liliana Porter, Blue with Her (Azul con ella), 2001, polaroid, 77 cm x 56 cm.



Liliana Porter, Dialogue with Postcards (Diálogo con postales), 2002, cibachrome, 90 cm x 122 cm.



gente; por lo tanto, una vez presentados, la narrativa de la obra partirá de una experiencia que nos es común. Su sola presencia, de alguna manera incluye sus múltiples representaciones anteriores.

Esta conciencia de los significados de las cosas me llevó a hacer obras como *Dibujo con martillito de plástico*, en donde el título describe literalmente la imagen representada, pero la imagen en sí (el martillo y la hoz) es simultáneamente una presencia llena y también vacía de significado. Es este tema por el que me atraen mucho las obras de Magritte, donde él usa el lenguaje para separar los objetos del nombre que los describe.

Los objetos poco a poco se apropian de mi obra; es que voy tomando conciencia de nuestras tendencias perceptivas animistas. Por ejemplo, una obra que es un servilletero de cerámica en forma de conejo y que tiene una oreja rota nos puede infundir tristeza, porque en vez de percibir que se rompió el servilletero, antes sentimos que se le rompió la oreja al conejo. Es así como “ellos”, los objetos, se convierten en “Them” el título de mi primera exposición

de fotografía en la Galería Monique Knowlton en Nueva York (1996). Casi todas las obras son fotografías en blanco y negro donde aparecen estos “diálogos”. Son situaciones que confrontan dos o más personajes que vienen de temporalidades disímiles, pero que sin embargo parecen relacionarse confortablemente. La aparente objetividad del medio fotográfico pone de manifiesto su carácter de simulacro, ya que siendo inanimados los objetos, se vuelve cada vez más evidente nuestro rol de creadores de sentido.

De la fotografía hay un paso para llegar al cine. Y esto se produce en 1998, cuando comienzo a trabajar en *For You / Para usted*, obra filmada originalmente en 16 mm y transferida a video digital. Esta técnica me permite medir el tiempo exacto que necesito que cada imagen esté frente al espectador e introducir el movimiento. En el transcurso de su producción descubro, además, algo muy importante: la música como elemento manipulador de sentido. Y eso me impulsa a pensar el segundo video que está concebido casi como un minimusical. Las dos obras están estructuradas sobre la base de

fragmentos precedidos por títulos: “Perfección”, “Silencio”, “Trabajadores”, “Hambre” “Recordar”, etc. Son situaciones casi estáticas, armadas con pequeños objetos (figurines, saleros, lámparas, abrelatas) que se refieren a alguno de los temas que el título sugiere. No son narrativas con principio y final; son momentos que recuerdan o señalan alguna experiencia común y, por lo tanto, tienen el potencial de resultar divertidas y/o dramáticas.

Trabajar manipulando estos objetos, reflexionando continuamente sobre ellos, preguntándome sobre los motivos de su existencia misma me llevó a aceptarlos así tal como son, entendiendo que sin fotografiarlos, ni dibujarlos ni pintarlos ya son una representación como cualquier pedazo de la realidad y que están listos para que los presente en sí mismos. Así es como llegaron a estar en un estante o sobre una base.

Me interesa lo que pasa cuando están de este lado del espacio virtual, compartiendo el espacio (¿real?) con nosotros, los supuestos espectadores.

Nueva York, mayo de 2004

Liliana Porter. *Nació en Buenos Aires en 1941. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y en la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México. Desde 1964 reside en Nueva York. Su obra incluye grabados, dibujos, obras sobre tela, instalaciones, fotografía y video. Por muchos años, el tema recurrente de su producción fue el cuestionamiento de la frontera entre realidad y representación. En su obra reciente, construye mínimas puestas en escena o situaciones, utilizando objetos inanimados (figurillas, adornos). Con ellos reflexiona sobre el sentido de las cosas, el concepto del tiempo y la posibilidad de entender o comunicar. Es profesora de arte en Queens College, institución que forma parte del sistema universitario de la ciudad de Nueva York.*

Una reflexión acerca del arte del siglo XXI

ALEJANDRO PUENTE

En esta realidad del presente artístico no se puede diagnosticar el futuro. Se diluyeron las ideas de progreso y universalidad que fueron paradigmas de la modernidad, y estimularon la idea de vanguardia, generadora del arte experimental y la novedad como supremacía que se definía como “mejor nuevo que bueno”. Esta disolución se revela en el arte con una rapidez que conduce la idea de futuro al vacío. La velocidad de los cambios se presenta enmarcada en un soporte que es parte de la tradición de la modernidad, pero con la novedad del prefijo neo: neoexpresionismo, neodadaísmo, neosurrealismo, neoabstrac-tismo, neogeometrismo, neoconceptualismo, etc., por cierto, cada vez más banalizados –salvo excepciones–, pues se convierten rápidamente en procedimiento (método de ejecutar algunas cosas) y manera (astucia, artificio). “Esta proliferación de procedimientos y maneras es una manifestación de lo que llamamos modernidad. Cada movimiento niega el precedente y a través de cada una de estas negaciones el arte se prolongaba. La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad, criticarla es una de las funciones del espíritu moderno. El arte moderno es moderno porque es crítico, la modernidad se identificó con la crítica y más con la idea de progreso. Hoy somos testigos de cómo el arte moderno ha perdido sus poderes de negación. Desde hace algunos años sus negaciones son repeticiones rituales; la rebeldía como operación programada con resultados mediáticos, la crítica es retórica, informativa más que crítica, la

transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte; vivimos el fin de la idea de arte moderno” (Paz, 1981).

La idea de Marcel Duchamp de que un objeto diseñado para una función, puesto o exhibido en un contexto artístico –galería de arte, museo, centro cultural, etc.– cambia su sentido tiene una lógica. Más aún si lo pensamos como intención de ruptura, en el momento en que fue enunciado, a principios del siglo xx, pleno fervor de las ideas de cambios revolucionarios. Hoy se ha convertido en una banalidad, consecuencia de su uso y abuso, sostenida por aquellos fascinados más por lo que se dice, que por lo que se ve y se siente. El éxito de Duchamp, o el duchampismo, fue mostrar que el arte poco maduro, vulgar, podía ser formalizado por el simple hecho de colocarlo en una situación artística. Desde entonces, esta formalización del arte poco maduro se ha convertido en un estereotipo de la práctica vanguardista, con la sugerencia de que nuevas áreas de lo no-artístico están siendo ganadas para el arte. El vanguardismo está insertado en lo que se dice y se escribe sobre arte más que en la práctica. Se implantó en la conversación y en escritos hace tiempo. Estas características posibilitan el efecto sorpresa en las personas y este efecto es utilizado con más frecuencia en el mundo de la información. Los comentarios de los años sesenta acerca de la espontaneidad absoluta, de la liberación de todas

las restricciones formales y de la ruptura con todo el arte pasado no era sólo parte de la confusión normal que ha afectado la conversación sobre arte desde que la gente trató de explicarlo. Tal vez el tópico más constante de esta retórica sea el reclamo hecho con cada nueva fase del arte de vanguardia o aparente vanguardia; que el pasado ha sido liquidado, cancelado y que una transformación radical en la naturaleza del arte se está llevando a cabo, después de la cual el arte no volverá a ser lo que fue. Según parece, esto ya se había dicho sobre el impresionismo en su época, y sobre cada etapa nueva del arte modernista. Pero fue dicho entonces solamente como una condena y desde la oposición. Luego de la década de 1910, lo mismo se dijo, pero como elogio y bienvenida.

Lo que pasa hoy en el arte de avanzada tiene su fascinación e interés. Esto no se debe a la calidad del arte; tiene que ver más bien con su evidente falta de calidad. La fascinación es más histórica, cultural, teórica, que estética. Esto no quiere decir que no se esté produciendo arte de calidad, aunque no de avanzada. Y en todo caso, el arte superior no posee esa clase de fascinación a la que me estoy refiriendo, aquella que ofrece un desafío mayor al entendimiento que al gusto. Aquí, para entender, hay que remitirse a los orígenes. Se sabe que la producción de arte se dividió en Occidente, hace más de un siglo,

en arte de vanguardia, por un lado, y arte oficial o académico, por otro. En todo ese tiempo hubo unos pocos artistas que innovaron. Después de 1860 en Francia, la diferencia entre novedad y todo lo demás fue manifiesta en arte. Fue entonces que nació la noción de vanguardia. Pero por un tiempo, esta noción no correspondió a una entidad rápidamente definible e identificable. La vanguardia era algo que los artistas constituían momento a momento –relativamente unos pocos artistas–, avanzando en pos de lo que parecía improbable. Tan sólo después que la vanguardia, tal como la conocemos, tuvo una existencia de 50 años, la noción que la abarca comenzó a tener una entidad fija con atributos estables. Fue en ese momento cuando se la comenzó a mirar como algo donde se podía ingresar, algo donde valía la pena ingresar. En este punto, también, innovación y vanguardia comenzaron a ser considerados más y más como formas de categorías dadas para la significación artística, más allá del problema de calidad estética.

Los futuristas italianos no fueron tal vez los primeros en ver la vanguardia y el vanguardismo bajo esta luz, pero fueron los primeros en hacer de la vanguardia una categoría y una noción viable y continua. Ellos fueron los primeros en pensar en términos de vanguardismo y visualizaron lo nuevo en arte como un fin en sí mismo; ellos fueron el primer grupo en

adoptar un programa, postura, actitud o instancia conscientemente avanzada. No fue por accidente que el futurismo se convirtió en la primera manifestación conectada con la vanguardia que ganó la atención del público más o menos inmediatamente, y que “futurista” se convirtiera en el adjetivo común para designar el arte modernista. Los futuristas anunciaron, deletrearon e ilustraron sus intenciones de perseguir lo nuevo, como nunca antes lo había hecho nadie que tuviera intenciones de vanguardia. Los futuristas descubrieron el vanguardismo, pero fue Marcel Duchamp quien sentó los precedentes para todo lo que el arte de avanzada ha realizado en la última centuria. El vanguardismo le debe mucho a la visión futurista, pero Duchamp desarrolló cada implicancia de esta visión y encerró el arte de avanzada dentro de lo que llegó a ser nada más que elaboraciones, variaciones y recapitulaciones de sus ideas originales. Con el vanguardismo, lo chocante, escandaloso, deslumbrante, mistificante y confuso se entrelazaron como fines en sí mismos y nunca más fueron sentidos como efectos laterales iniciales de la novedad artística, que se desgastaría con la familiaridad. El trabajo vanguardista –el acto o gesto– no conservaría nada latente, sino que se entregaría inmediatamente, y el impacto más a menudo debería ser en los hábitos y expectativas culturales y sociales, más que en el gusto.

Todo el tiempo, la vanguardia ha sido acusada de perseguir la originalidad por la originalidad misma, y todo el tiempo esto ha sido una acusación sin sentido, como si la originalidad genuina en arte pudiera ser contemplada con anticipación y pudiera conseguírsela por el solo hecho de quererla. Como si la originalidad no hubiera sorprendido siempre al artista original por el hecho de exceder sus intenciones conscientes. En el arte de vanguardia juegan una parte importante la voluntad consciente, el propósito deliberado, es decir, se recurre a la ingenuidad en vez de a la inspiración, a la ideación en lugar de a la creación, a la fantasía en lugar de a la imaginación, a lo conocido más que a lo desconocido. Lo “nuevo” como algo conocido de antemano –la imagen general de lo “nuevo” reconocible por el pasado de la vanguardia– es lo que se busca, y dado que es conocido e identificable, puede ser querido, deseado. Los opuestos, como sabemos, se encuentran. Al ser convertida en idea y en noción de sí misma y establecida como categoría fija, la vanguardia se convierte en su propia negación. La empresa excepcional de innovación artística, al ser convertida en un asunto con categoría estándar de un juego de “imágenes” se la coloca al alcance del cálculo sin inspiración.

Desde Duchamp, esta formalización del arte vulgar se ha convertido en un este-

reotipo de la práctica vanguardista, con la sugerencia de que nuevas áreas de lo no-artístico están siendo ganadas para el arte. Pareciera que las nuevas áreas no son ganadas para el arte, sino sólo para el arte malamente formalizado. Las expectativas estéticas hacia las cuales el arte vulgar se dirige son generalmente elementales. Si bien la sorpresa interviene u opera o se hace presente en toda experiencia estética, lo hace precisamente como eje de ella. En cambio, es conocida aquí, en relación preferentemente con lo no-estético, y se deriva sólo del acto de ofrecer algo como arte formalizado que de otra manera sería tomado y considerado cualquier cosa, menos arte –como una rueda de bicicleta–. Aunque no hay nada que diga que la acentuada incongruencia no puede ser un factor estético integral. Lo que importa en arte no es meramente extender los límites de lo que es considerado arte, sino aumentar la cantidad de lo experimentado como arte, bueno y mejor.

A través de lo mencionado anteriormente, referido a las ideas de vanguardia en el siglo pasado, podemos comparar cuánta similitud existe con las cosas que se dicen y se hacen actualmente, muchas de las cuales son producto del desconocimiento de los procesos históricos anteriores. La sensación de sorpresa que nos produce lo que vemos en arte hoy nos motiva a pensar hacia dónde va el arte, y no por el fac-

tor sorpresa, pues ella puede convertirse en autorrenovante, ni por el factor formal o tecnológico, sino por la vacuidad de contenidos humanísticos. Uno se pregunta que sentirá la gente ante eventos cargados de publicidad y efectos especiales para ser atraídos a pasar un rato de entretenimiento, sin pensar cuáles serán las consecuencias de todo esto, en la trabajosa y difícil tarea de la significación e importancia de la valorización del arte, como parte de una cultura que enriquece la vida y estimula los valores humanísticos. La denominación “cultura visual” en la que se incluye al arte es negativa y tiene sentido su aplicación para otro tipo de impulsos visuales que continuamente impactan nuestros sentidos: desde el mundo de los medios, la televisión, la moda, etc., o sea, todo el material que se instala a través de los sistemas electrónicos; el denominado mundo digital.

En lugar del arte, recibimos los signos del arte, signos que no orientan pues son signos sin veracidad. En una nota anterior de *Temas*, me refería brevemente a la crítica de la hegemonía de los centros de arte con sus políticas de imposición de sus “valores artísticos”, sustentados en un enorme despliegue a través de la información mediática, donde se incluyen la apología de sus artistas, los precios récords en las ventas de sus obras, los museos por sus medidas y diseños cargados de efectos especiales, posibilitados por una enorme disponibili-

dad tecnológica que fascinan o intentan fascinar, queriendo generar dependencia en la producción cultural en países de diferentes estadios de desarrollo. Ciertamente, son políticas imperiales que se han intensificado desde la Segunda Guerra Mundial, cuando la ciudad de Nueva York se convirtió en el centro del llamado mundo del arte.

Pasado el tiempo de la fascinación es necesaria la toma de conciencia de las diferencias culturales, como también de la necesidad crítica, la que nos advierte e ilumina para desviar la mirada, descubrir y advertir características identificatorias en las producciones locales. Es bueno pensar y sentir desde el lugar de pertenencia; produce un sentimiento de seguridad que

nos impulsa a ser más creadores que dependientes culturales, lo cual impregna a nuestras obras contenidos trascendentes.

Bibliografía

Paz, Octavio (1981): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Alejandro Puente. Nació en La Plata el 1 de mayo de 1933. Pintor. Cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En 1960 constituyó el Grupo SI. En 1964 realizó su primera exposición en Buenos Aires, en la galería Lirolay. En 1967 obtuvo el premio Guggenheim, viajó a Estados Unidos y residió en la ciudad de Nueva York hasta 1971. De regreso a la Argentina se instaló en Buenos Aires. Ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". Ha realizado numerosas exposiciones en el país y en el extranjero, entre ellas, en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Instituto Di Tella, el Fondo Nacional de las Artes, el Museo Juan B. Castagnino de Rosario, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Bronx Museum de Nueva York, el Centro Reina Sofía de Madrid, el IVAM de Valencia, el Palais de Beaux Arts, de Bruselas, etc. Ha obtenido numerosas distinciones y premios. En 1985 fue designado académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Muerte y resurrección (de la obra de arte)

El poder del ícono

ROSA MARÍA RAVERA

Estas líneas tienden a focalizar afirmaciones que hemos escuchado y discutido tantas veces, no sólo en los espacios del arte que se frecuentan habitualmente, sino en el escenario mucho más amplio, próximo y distante, de la cultura contemporánea. Declaraciones en torno a la muerte del arte, a su segura supervivencia y vitalidad en dirección a un futuro incierto, pero alentador, si se subraya la posibilidad de reiniciar pasos o encaminar recorridos imprevisibles hacia algo que queda en indeterminación promisoria, en suspenso. Un circuito abierto, en el que ciertos sectores del pensamiento y de la crítica relegan a los archivos del pasado la experiencia de géneros tradicionales. No serían herencia válida, ni tanto menos necesaria. Opiniones que en todo caso se suman a la generalizada certidumbre de la persistencia, de la resistencia del arte a través de las enormes transformaciones de nuestro tiempo. Las de una tecnología implisiva que, junto a la formidable explosión mediática, han reformulado, con sucesivos e ininterrumpidos avances, nuestras experiencias vitales. En el presente, cobrando forma un universo globalizado a nivel planetario, con proyecciones negativas y positivas que extienden y difunden la radical problematicidad del arte contemporáneo.

Entre tantas cuestiones pendientes, se ha buscado indagar qué tipo de expresión artística subsistiría o tendría privilegios determinantes. La cuestión técnica, los nuevos medios y la digitaliza-

ción de la imagen, si bien apuntan a un horizonte que evoluciona y se perfecciona día a día, no condicionan de modo excluyente los cambios actuales. El arte nunca se ha desarrollado independientemente de la técnica, pero tampoco ha definido su evolución sólo mediante la técnica. Con esta convicción no haremos hincapié en lo tecnológico y orientaremos nuestras propuestas en dirección a los espectaculares cambios de la modernidad y contemporaneidad que entrecruzan líneas de fuerza e inyectan, constantemente, múltiples signos de invención y redefinición de lo que es arte, de lo que es imagen y de los valores de la figuración.

Es sabido que los discursos de fin se han hecho oír a lo largo de años, insistentemente. “El Occidente ha estado dominado por un potente programa que era también un contrato no rescindible entre discursos de fin. Los temas del fin de la historia y de la muerte de la filosofía son simplemente las formas más comprensivas, macizas y compactas [...] cada recién llegado, más lúcido que el anterior, más vigilante y también más pródigo, agregaba: yo os digo, no es únicamente el fin de esto sino también y ante todo de aquello, el fin de la historia, el fin de la lucha de clases, el fin de la filosofía, la muerte de Dios, el fin de las religiones, el fin del cristianismo y de la moral (ésta ha sido la ingenuidad más grave), el fin del sujeto, el fin del hombre, el fin de Occidente, el fin de Edipo, el fin de la tierra, Apocalypse

now, digo, en el cataclismo [...] y también el fin de la literatura, el fin de la pintura, el arte como cosa del pasado, el fin de la universidad, el fin del falocentrismo y del falogocentrismo, y de qué otra cosa”.¹ No resistimos la tentación de transcribir párrafos de esta cita derridana. La catástrofe de esas predicciones ha cuestionado, ya dijimos, la vigencia de prácticas estéticas hoy no consideradas “contemporáneas”. En éstas se afanan gran número de artistas de gran talento subestimados por posiciones heredadas de un vanguardismo no ajeno a la prédica dadaísta. Desconocerla no es buen método. Nadie pensaría en un rebrote del cubismo en el siglo XX, pero hay, e importantísima, la reaparición de un neodadaísmo, así como la acentuación de un conceptualismo favorecido por esa tendencia. No basta entonces la obvia afirmación (sólo de hecho) de que tras el vaticinio de la desaparición de la pintura, ésta prosigue incólume, idem para la escultura y otras realizaciones, ni importa tampoco la buena nueva, preanunciada, del retorno de la pintura (nunca se ausentó), ni nos convence la creencia contraria de que la suerte de la obra de arte sea el haberse disuelto en los discursos críticos, de autoconciencia del propio operar, que se han posesionado del espacio que le pertenecía, por derecho y etimología, a la estética. El espacio milenario de la *aisthesis* –sensación, percepción–, contestado por

la violenta rebeldía que desde la modernidad de principio del siglo XX mantuvo en jaque el ámbito de lo visible.

¿De qué visibilidad estamos hablando? No exactamente (aunque no se la excluya) de la imagen espectacular omnipresente señalada por Guy Debord con penetrantes vaticinios. ¿Puede pensarse otro tipo de imagen? Si la hay, debería provenir del ámbito de las artes o de un espacio de origen.

Para suscitarla nada mejor que una bella expresión wittgensteiniana, en las *Investigaciones filosóficas*: “Hay oscuridad en el mundo. Pero un día un hombre abre su ojo que ve, y se hace la luz. En primer lugar nuestro lenguaje describe una imagen”. Pero no sólo se trata de constatar las prioridades de lo lingüístico. La imagen no siempre espera. A veces se adelanta sin previo aviso. En diversas anotaciones el filósofo observaba que en ocasiones, cuando quería pensar en algo, una imagen, rápida, interfería al concepto. Se imponía. Hemos tenido la experiencia de que, con su aparición súbita, una imagen es capaz de hacernos “ver” lo que recién allí emerge, una significación que se nos escapaba. Otras veces es la idea, la palabra, la que da en la tecla de lo que queremos decir. Imagen y concepto, relaciones, interferencias, alianzas, disputas... ¿Sólo un dúo? ¿Y lo real, o, para ser prudentes, eso que está “afue-

ra”? Algo, un “zoccolo duro” que está, advierte Umberto Eco. No podemos ya cometer la ingenuidad de creer en un “real” puro. Tampoco podemos omitirlo. Y el arte mucho tiene que ver con esto, dado que por milenios se creyó en la mimesis, y precisamente el vuelco decisivo del arte moderno fue el haber trastrocado las relaciones de la imagen con la palabra y con lo que está fuera de la mente. La famosa pipa del cuadro de Magritte que Michel Foucault nos impide olvidar, para regocijo y meditación de los lectores de su conocido libro *Esto no es una pipa*, niega la tiranía de la lengua. Desde el siglo XV, sostiene el pensador, el discurso se habría adosado a la imagen, pegajoso, intentando someterla al orden referencial. Pero la liberación está a la vista, enceguedora.

Estos aspectos esenciales del surgimiento de lo visible, librado a las relaciones de lo sensorial y del discurso, siguen un camino inverso al que hoy va, con éxito, de la producción a la reproducción (la reproducción técnica, tema crucial como demostró Walter Benjamin, con la pérdida del aura) y a una postproducción reciente. Estamos procediendo, en cambio, “hacia adentro”. No se trata de mentalismo, esencialismo ni metafísica subrepticia. La cuestión del ícono exigirá esa dirección, como veremos. Pero también las apuestas duras del conceptualis-

1. Derrida, Jacques (1984): “D’ un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie”, M. Ferraris, *La svolta testuale*, Pavia, Cooperativa librai universitaria.

no Oscar Bony, disparándose con golpes a repetición, crueles. Con total ausencia de drama y sin responsabilidades artísticas por qué no acordarse de la entusiasta acogida del desnudo colectivo en Buenos Aires y en tantas otras ciudades, por invitación de Spencer Tounick, quizá demostración del agobio que las reglas de la urbe impone como formas de comportamiento cuya transgresión, al parecer, liberaría. Se ha pensado que la consigna de semejante heterogeneidad es el desenten-

derse del valor belleza, símbolo del pasado. Pero quién negaría esa cualidad a manifestaciones del *Land Art* como el empaquetamiento del Reichstag, de Christo: una inmensa cobertura de tela plateada en cuyos soberbios pliegues atados se introducían los ciegos de Berlín, con agudo placer táctil, reemplazando lo que no veían, los resplandores de cambiante colorido que según las horas del día dotaron a la obra de inevitable belleza. La que también ostentaron las más

célebres figuras del *arte povera*, movimiento surgido en Italia en 1967, exhibidos en Buenos Aires, en Proa, los iglúes de Mario Merz y en el Museo Nacional de Bellas Artes, las inolvidables bolsas de carbón, negras, que el griego Jannis Kounellis presentó como testimonio de la cultura del trabajo, de la destrucción y la reconstrucción de la posguerra italiana, pero que estremecían, sobre todo, por el abismal silencio operante sobre un imborrable conjunto.

Christo & Jeanne-Claude, Reichstag envuelto, Berlín 1971 - 1995.



Una sola evidencia. El sistema de las Bellas Artes había explotado mucho antes.

De un sistema a otro(s)

A los hechos. ¿Muerte del arte? No parece. El circuito artístico es fluido, aceitado, hay mercado, consumo, mecanismos de reconocimiento a nivel nacional e internacional, circulación de información. El arte argentino está logrando insertarse, con muchos inconvenientes (entre otros, los de nuestra maltrecha economía) en un contexto internacional donde la producción latinoamericana obtiene, progresivamente, el espacio que pretende y merece, donde las reglas de la producción, de la recepción y del consumo responderían a normas aceptables que, en última instancia, podríamos aspirar a perfeccionar. Un engranaje en funcionamiento. No sin incidencias de peso, hay que resaltar, bien diferentes a las del pasado (del Sistema clásico al Sistema de consumo).

En efecto, si el artista se liberó de las finalidades que en otros tiempos le asignaron los poderes del Estado, de la Iglesia, de la Academia, con respectivas ideologías a cuestas que, dicho sea de paso nunca impidieron producir obras de arte sublimes (a Giotto lo acosaban los franciscanos que mantenían viva la huella del santo, como bien recuerda D. Alfaro Siqueiros para convencer de la efectividad positiva de lo ideológico), su autoafirmación moderna lo llevó a crearse un

estatuto de actividad irreductible. Pero la eliminación de aquellos poderes no lo desligó, en modo alguno, de una trama de interrelaciones cruzadas, flexibles y cambiantes de las que depende, ahora, su existencia misma como artista. Se ha dicho que tras Duchamp no hay legitimación alguna para el arte. ¿Es así? Por lo pronto la visibilidad de un creador y su éxito está en relación directa e indirecta con el mercado y cierto número, indeterminado, de toma de decisiones, fragmentada, plural. Involucrada en un sistema de consumo en el que intervienen *merchants*, galeristas, curadores, coleccionistas, promotores, críticos, teóricos, periodistas especializados, directores de museo, de centros de arte, ferias, bienales, megaexposiciones... que lo “instalan” en lo contemporáneo: una trama que en gran medida determina el ansiado reconocimiento. ¿En gran medida o del todo? En ambos casos no sería para el aplauso. Habrá que recordar que Botticelli en su tiempo, sin tener ya el comitente y sin pertenecer a la vanguardia florentina que investigaba la perspectiva espacial, era artista anacrónico, y debió esperar siglos hasta que Walter Pater lo redescubriera para el honor de la historia del arte.

No se ignoran, por otra parte, las dificultades que introduce la sola mención de lo “contemporáneo”. La afirmación del plurilingüismo, la vigencia de la heterogeneidad de producciones en consonancia

con el pregonado multiculturalismo, la aprobación de la diversidad de los lenguajes estéticos, la caída de los ismos que excluían soluciones diferentes, son más deseos que realidades. No hay espacio para todos. Nunca lo hubo, ni fueron indispensables razones estrictamente estéticas para que lo hubiera. Se imponen “líneas de tendencia”, entre ellas el prevalecer de elecciones conceptualistas, un siempre aceptado minimalismo y la preferencia por todo lo que parece manifestar el valorpreciado de “lo nuevo”. Con renovados interrogantes, por supuesto, porque lo nuevo sería la modernidad misma y no la posmodernidad en la que se situarían las manifestaciones más recientes. Para Jean-François Lyotard, que tanto contribuyó a la difusión de ese concepto, es un pésimo término. Sin embargo lo que englobó, si bien de modo impreciso es todavía muy importante, especialmente en Latinoamérica. Podríamos preguntar si esa atmósfera post no ha sido ya superada; de ser así deberíamos ir al post del post, sin que eso resulte otra cosa que un chiste. Hay diversas acepciones de la posmodernidad que respetamos, entre ellas la hermenéutica. Sin interpretaciones (no hay sino interpretaciones, dijo Nietzsche) las cuestiones del arte no se esclarecen.

Si la modernidad, en la que se produjeron conocidas agitaciones artísticas, abarca casi todo el siglo XX, la contemporaneidad

sería hoy, el presente. Pero el criterio cronológico no es el único. No se trata sólo de las últimas generaciones. Reducir lo contemporáneo a lo actual es limitarlo. Tampoco creamos que se nos ofrece “tal cual es”. Está construido, “formateado”. Hemos pasado insensiblemente de un Sistema del consumo a un Sistema de las comunicaciones, no menos complejo e influyente. Sistemas que se encabalgan y que cuando ejercen presión excesiva perjudican, a veces, al mismo artista que querían favorecer. Hay más de un caso.

En torno a los interrogantes que suscita la situación de las artes, siempre subsiste el estupor del (presunto) “no iniciado”: ¿Eso es arte? Mejor no desentenderse, asumir la cuestión y ensayar alguna respuesta. Ya hemos comenzado un camino, directo, el único: la imagen. Para Philippe Minguet, fundador del Grupo u y de una estética y retórica del significante plástico, la imagen pluridimensional de nuestro tiempo se abre a lo indecible (no lo inefable). Dos pensadores, Ludwig Wittgenstein y Lyotard introdujeron al respecto meditaciones no metafísicas. Para el primero lo estético era, como lo ético, la forma lógica y lo místico, límite: un trascendental. Para Lyotard, una estética posmoderna es una estética de lo sublime que en relación con lo impresentable, algo que se puede pensar pero no ver y dar a ver, se niega a la consolidación

de las formas bellas. Las que no acceden al límite. Queremos recordar una puerta. La referencia, literal, va a una estupenda fotografía de Marcel Duchamp, de la colección de Arturo Schwarz, *Puerta, 11 rue Larrey*, París (1927-1964). Sin ostensibles indicios de las características connotaciones metairónicas del creador del *ready-made*, la fotografía obedece a explícitas leyes de género, retóricas, fácilmente descodificables (en apariencia). Una puerta entreabierta deja ver, a la derecha, en atmósfera intimista, luminosa, casi de barroco holandés, utensilios de uso cotidiano que presuponen la presencia humana, ausente. Separada por el corte de la puerta, se percibe a la izquierda un espacio más breve, con un escalón empotrado, otro peldaño rojizo y luego una zona oscura que, sin rastros perceptibles de color y de vida, sugiere efecto ascendente. Una lectura atenta se complica con la detección de algún detalle revelador. La puerta en cuestión. Abriendo la escena invita a contemplar el ámbito familiar, y a la vez parece entreabrir, cubrir, o descubrir, en parte, el espacio enigmático. Su funcionalidad no es clara. Actúa en dos sentidos con implícita ambivalencia. De modo prácticamente inadvertido ha asumido cierto rol de mediación ambigua, que la torna protagónica. Duchamp, impenitente adepto a propuestas provocadoras, celoso de una intimidad impenetrable, suele deslizar la orientación a

zonas inaccesibles. Quizá la otredad del *Gran Vidrio*.

El veto y otros eventos

El horizonte de fin sobrevuela, reaparece. Se recuerdan las posiciones de Jorge Romero Brest sobre la muerte de la pintura y del cuadro de caballete –la relación bidimensional del cuadro es histórica, sujeta a condiciones de la época, el cuadro de caballete no existió siempre, su uso es relativamente reciente, etcétera–. Hace pocos años comenzó a circular en la Argentina el libro de un importante filósofo inglés, Arthur Danto, *Después del fin del arte*.² Fue lectura poco menos que obligada. Puntualiza lo que habíamos aprendido de Heidegger y del mismo Hegel, que el tema de la muerte del arte proviene de las *Lecciones de estética* de éste último, pronunciadas en Berlín. Pocos filósofos le han otorgado al arte tanto, y le han arrebatado tanto. El arte sería, para Hegel, la manifestación sensible de la Idea desplegada en el ámbito superior del Espíritu absoluto. Consciente del regreso a sí mismo el Espíritu recorre, en la reconciliación de los opuestos, las etapas del arte, la religión y la filosofía. Ya la posición en la tríada, desarrollada históricamente, deja percibir la inevitable superación que alivia al arte de tan espléndida y pesada carga. Lo que está después del arte grande será también arte, se concede, pero reducido al “estado prosaico del mundo”.

2. Danto, Arthur (1909): *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

Las aspiraciones altas pronto se acaban. Tras éstas habrá que habilitar otra escucha en la que el optimismo hegeliano –por el progreso de la razón– encuentra réplica tremenda. Con Schopenhauer comienza el pensamiento negativo y el nihilismo de Fichte se extiende al proponer, como consecuencia y continuación del proyecto trascendental kantiano (según determinada crítica interpretativa), la total ausencia de fundamento. El carácter disolutivo de la primacía del “Yo pienso” lleva al vacío, la nada.

Se le ha criticado a la meditación filosófica la abstracción de su elaboración racional, enrostrándole desconexión de la realidad. La afirmación, injusta, olvida la relación, a veces muy estrecha, del concepto con la dimensión sociopolítica de los eventos. Fichte emite sus discursos en Alemania con el estrépito de las tropas como trasfondo y Hegel varía posiciones mientras las huestes napoleónicas arrasan o, por el contrario, son vencidas. Tampoco el arte es ajeno a las guerras, al dolor del mundo y a acontecimientos dramáticos que en ocasiones estallan en simultaneidad revolucionaria. La eclosión de las vanguardias de principio de siglo, en respuesta al nihilismo imperante, ha sido capaz de proponer invenciones que pretenden suturar el abismo de arte y vida. Las innovaciones, lo sabemos, involucran algo más que revolución estética y políti-

ca; revolución de la organización social, de la producción, de la producción cultural, de la vida emocional. En un sólido estudio, R. Bodei³ registra las sucesivas evoluciones en la dinámica de las pasiones y su dilatarse omnímodo en el mundo moderno y contemporáneo. La desaparición de la solidaridad, el abandono de la pertenencia a la comunidad, la sequedad afectiva, indiferencia e incluso anestesia pasional así como el explayarse incontenible del deseo, no serían explicables si no se los vinculase al exasperante consumismo y a la consiguiente transformación de los hábitos adquisitivos a fines del XIX, que despiertan y solicitan el régimen de los deseos, antes moderados por la moral imperante y por los modelos de éticas clásicas. Cobra realidad un tono afectivo caracterizado por la insatisfacción continua y la ansiosa búsqueda de bienes materiales, verdadera pasión de bienestar ya teñida, prematuramente, de melancolía, por el ahondamiento de la ausencia.

Tras los efectos de la segunda revolución industrial, con el desarrollo de las ciudades y el advenimiento de la sociedad de masas la producción en serie, que modifica la relación del objeto industrial y el objeto de arte, va a resultar decisiva para la reacción antiarte que desatan furiosamente los dadaístas y antes, e independientemente de ellos, Duchamp. El mundo de la técnica avasallando el uni-

verso, y el universo del arte. Frente a la imponente maquinaria industrial que todo lo trastorna, Duchamp enuncia: la pintura ha muerto.

¿Cabe hablar todavía sobre el discutido artista? Sólo algunas observaciones que nos interesan muy directamente: intentar discernir su conocida aversión a lo que el pintor hace y ha hecho con paleta, pincel, tela u otra cosa símil; considerar el significado de los celeberrimos *ready-made*

Marcel Duchamp, Desnudo bajando una escalera N° 2, 1912.



3. Bodei, Remo (1995): *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*, México, Fondo de Cultura Económica.

inventados por quien impulsó una de las tendencias mayores del arte contemporáneo, el conceptualismo; y destacar algunas proyecciones de su operar que, imprevisiblemente, hacen a lo nuestro.

Amado por los dadaístas, lisonjeado, venerado por los surrealistas, Duchamp se resistió siempre a dejarse encasillar o incluir en tendencias o grupos, si bien aceptaba exponer en conjunto. El suyo es un arte intensamente intelectual. Importantísima es la trascendencia que asigna al lenguaje, a la literatura, a las palabras, con las que entretiene salidas humoristas de sagacidad sorprendente: juegos. Admiraba del juego de ajedrez—que practicó asiduamente llegando a ser campeón europeo— la construcción mental, que le parecía no sólo intelectual sino plástica. Sus gestos radicales eliminaron, en determinado momento, las influencias pictóricas a las que adhirió en los inicios, en especial el fauvismo y el cubismo. El detonante fue el retiro—voluntario, pero sugerido por terceros—de su más lograda pintura, *Desnudo bajando una escalera, N° 2*, que había enviado al Salón de los Independientes. La obra alarmó a los organizadores, de línea cubista, que percibieron en la imagen no estructura sino inquietante dinamismo, tan próximo, en aquellos años, a los futuristas italianos con los que, por otra parte, Duchamp no mantenía contactos. Los temas del movimiento, del

tránsito, le interesaban profundamente. Quería cambios. En 1913 comienza los primeros trabajos del *Gran Vidrio*. Ya el año antes, cumplidos los 25, como consecuencia de aquel contratiempo se aparta, abandona los círculos de pintores que había frecuentado, entre ellos Jacques Villon y Raymond Villon, sus hermanos mayores, y se abre a otras expectativas.

Desde entonces quienes lo inspiraron y entusiasmaron vivamente fueron poetas, Jarry, Mallarmé, Roussel, a quien Duchamp admira por sus *Impresiones de África*. Lo considera el responsable de “su vidrio”. Un arte que nace de las palabras, que declara esencial el título de las obras. Arte de ideas. Esto no impide que sus ideas sean nociones encarnadas. Para H. Parret el concepto de Duchamp es concepto-sexo, y esto concuerda con explícitas declaraciones personales, nunca demasiado personales en alguien que hizo de su vida un enigma. En emisión televisada, Joseph Beuys escribió en una pancarta: “El silencio de Marcel Duchamp se sobrestima” (Dusseldorf, 1964).

Otro aspecto remarcable, anticipo de lo que será luego “la hora del lector” es no sólo el privilegio que asignó al público sino el desprecio por la autoría, de la que se burla ferozmente, por ejemplo, con la firma del urinario que alude, con impreciso deslizamiento de términos, a la empresa sanitaria que lo fabricó.

Duchamp compartía con Kandinsky la condena del mercado del arte y de las “creaciones” del arte moderno, a las que el autor de *De lo espiritual en el arte*—libro que Duchamp lee en Munich, en 1912—reprocha “ojos fríos y alma indiferente”. En una oportunidad, consultado por el sentido de una obra, Duchamp contesta que el artista se expresa con el alma y con ésta se lo ha de entender. Él se retrae en lo suyo y lo suyo son audacias de amplias, amplísimas proyecciones. Suele reiterarse, en la actualidad, que es arte lo que el artista dice que es arte. La afirmación corre el riesgo de pasar por alto las facetas, poco transparentes, de enunciados que, si se los registra con inadecuada simplificación, si se los separa del contexto (intra y extratextual, situacional) resultan abiertamente inaceptables.

Algo es claro: Duchamp niega prácticas que ostentan valores de la percepción, niega lo estético, quiere arte intelectual, no animal, según afirma despectiva, desaprensivamente. En tal sentido es antiarte. Allí reside su fuerza y el principio de las discusiones. Su producción más publicitada son los *ready-made*, a los que asignó “belleza indiferente”. La rueda y su banniquito (adquirida en 1913, convertida en “ya terminada” en 1916), despojada de la goma que asegura su funcionalidad, es un objeto cuyo mecanismo esencial es una desidentificación—obtenida mediante descontextualización del objeto— y posterior

resignificación. En realidad, con el pasar de los años la famosa rueda nos parece una atractiva obra surrealista. No sucede lo mismo, creemos (el artista nos dio la venia para construir nuestras impresiones) con la insolente *Fuente* (1917), que aunque se distancia sin duda alguna de la situación pragmática –por más de un motivo– parece mantener, con cierto empecinamiento, lo que Heidegger llama el “ser-para”. Ya convertida en ícono del arte moderno, esta peculiarísima cosa es todavía un mingitorio. Colocado en un sentido que no es el de su uso, asociada a la contundencia de la forma a un cúmulo de lecturas eruditas, literarias, científicas, alquímicas, eróticas, psicoanalíticas, no abandona la connotación de su función. Atravesado por la multitud de discursos que se le acoplan, justamente por eso, por esa indefinición, sigue siendo una bofetada para el arte. Ahora bien, si esto lleva a concluir que puede ser arte por el solo hecho de desatar la incertidumbre en torno al objeto, la argumentación seguramente debilita, desestabiliza a la estética, pero no anula su reflexión sino que, por el contrario, le impone la necesidad de resignificar qué es una obra de arte. No nos olvidamos de otra cachetada que el artista propina a las convenciones pictóricas con la admirable (y ambigua) dama del *Giocondo* (1919), símbolo de la pintura misma, con figura, manos y sonrisa para la historia. Provista de bigote, barbita y una

sigla al pie, procaz, renueva los planteos sobre la belleza indiferente, la de un retrato contestatario de trasfondo erótico también signado por esa androginia que Duchamp gustaba reiterar con frecuentes disfraces, para desconcierto de muchos, ayer y hoy. Proseguía con su deseo, su intención de cambiar, de lo que fuere, de religión, de sexo. De allí la aparición de Rose Sélavy, su alter ego femenino retratado por Man Ray.

Algo más que el Gran Vidrio

La desposada desnudada por sus solteros, incluso. También llamada, más brevemente, *Gran Vidrio*. No vamos a detenernos en una obra que ha recibido a lo largo de décadas, casi una centuria, un número indefinido de análisis e interpretaciones, algunas sutilísimas, teniendo en cuenta, además, la impresionante masa de notaciones que dejó el artista para su explicación (*Estuche de 1914*, *Estuche verde*, *Estuche blanco*). Desde lo alto la esposa (aún no desposada) inicia los avatares de su descenso ante el deseo de los solteros, como magnífica máquina erótica que transita su tiempo y su espacio sin que las acciones concluyan en algún momento, ni el enigma de semejante construcción de signos dé muestras de poder resolverse. Octavio Paz, quien dedica al artista un importante volumen⁴ con un minucioso estudio de la obra y de sus extensas notas, hace hincapié, entre las ya conocidas

influencias, en las platónicas y neoplatónicas del uno y la díada, de la coincidencia de los opuestos y de modo especial en los resabios del amor cortés, cuando la señora, cuya jerarquía establece niveles (alto, bajo) era objeto de los ardientes deseos de quienes, más que poseerla, ansiaban contemplarla desnuda. Lo alto, lo otro... Amor platónico, idea de la Idea.

Asimismo, la contradicción en obra. Más que máquina de amar lo es de sufrir, con la esposa colgada que pende en lo alto, suspendida, y en el reino inferior sus solteros sometidos a una reiteración desesperante, marcada por el molino de chocolate. Duchamp volvió sobre su empresa a lo largo de años, ocho años (1915-1923), para abandonarla finalmente ya sin interés, cuando se había rayado el vidrio sin que el percance lo afectara, declarándola “indefinidamente inacabada”. Retraso originario destacado con acierto⁵, como no menos trascendente la dimensión de distanciamiento, de indiferencia, de búsqueda eliminación de toda expresión de sentimientos. En el volumen citado, O. Paz propone una sugestiva interpretación que vincula estrechamente el *Gran Vidrio* a otros dos trabajos. El primero, un cuadro de 1911 titulado *Jóvenes hombre y mujer en primavera* que el artista regaló, en ocasión de su boda, a la hermana Suzanne, inseparable compañera de juegos en quien se proyectó con incestuosa ambigüedad. En

4. Paz, Octavio (1990): *Apariencia desnuda*, México, Ediciones Era.

5. López Anaya, Jorge (1999): *Estética de la incertidumbre*, Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm.

la imagen, dos esbeltas figuras jóvenes, desnudas, se elevan tendiendo los brazos en alto con fuerte impulso ascendente, en dirección al follaje de un árbol en cuyo fuste, en el centro, se percibe apenas una desvaída reminiscencia de Matisse. La otra referencia es ya la obra póstuma: *Dándose: 1° el salto de agua, 2° el gas de alumbrado*. Sobre ella Duchamp trabajó en secreto largo tiempo (1946-1966), dejando muy detalladas instrucciones para la exhibición después de su muerte. El montaje, de eso se trata, se abrió al público según sus deseos en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia, a poca distancia del *Gran Vidrio*. La correspondencia entre ambas producciones inquieta. Un viejo portón empotrado que tapa el conjunto permite la visión del observador, convertido en *voyeur*, mediante dos pequeños agujeros. Enmarcado por un recorte irregular, oscuro, aparece un desnudo femenino brutalmente exhibido, al parecer objeto de una violencia de la que ofrecería traza el cuerpo yacente sobre ramas secas, con la mano levantada que sostiene un farol fállico y el rostro oculto, denunciado por una mata de pelo rubio. Golpea la mirada cierta evidente desproporción de los muslos, una asimetría que el desnudo pone en primer término en la espectacular escena de trasfondo paisajístico, con la citada caída de agua, de analogías con la Gioconda. Para el eminente escritor mejicano, las tres obras están vinculadas por

un proceso de anamorfosis que daría inesperada culminación a los tiempos intencionalmente diferidos.

Digamos ahora qué interés tienen para nosotros estas indagaciones. El de intentar interpretar el sentido complejo de la obra duchampiana, en la “continuidad” de un proceso vital y obsesivo que habría dado lugar, al fin, a una revelación enigmática –fuertemente iconizada y de cuidadosa factura manual, cabe advertir– sin las certezas de una lectura directa y, menos aún, definitiva. Importa hacer notar que Duchamp, negando la noción de obra de arte (moderna) ha contribuido con su ejemplo, a pesar de las inaceptables negativas a los valores de la percepción, a bosquejar un nuevo concepto. No ya la obra como objeto en sí, autónomo, provisto (o desprovisto) del valor belleza, sino, como pensamos, trabajo en procesualidad dinámica. Al parecer por influencia de Poincaré, Duchamp consideró esencial la “relación” entre sus obras, punto de vista avalado por teorías actuales. Y no se trata sólo del citado nexo anamórfico sino de la entera producción que involucra –entre otros aportes menos conocidos– los *ready-made*, que, analizados por lo general en forma aislada, pertenecen a la concepción central del *Gran Vidrio*. Esta propuesta creativa patentiza, como no menos lo evidencian otros artistas, que las obras son

eslabones de una cadena de significaciones inacabadas, con término fuera de alcance. Para el caso concreto, de culminación post mortem. Lo significativo es hipotetizar que lo expresado tiene validez no únicamente psicológica y estética, sino lógica.

De todos modos sería errado no considerar puntualmente la neta significación subversiva de los *ready-made*. Por algo han hecho historia en la historia del arte. También en este aspecto algunas interpretaciones merecen mayor atención que otras. Gérard Wajcman, escritor y psicoanalista francés, en un libro reciente, *El objeto del siglo*⁶, al proponer una singular elección –nada menos que la del título–, se pronuncia por la rueda duchampiana, junto al *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de Malevitch, y un documental de Claude Lanzmann, *Shoah*, sobre el exterminio judío. En torno a la rueda: despojada de su funcionalidad, sin la goma, produciría un vacío que apunta a lo que no se ve, pero se muestra (reminiscencias wittgensteinianas y lacanianas). El cambio fundamental del arte moderno sería un viraje, un desvío de la mirada que se direcciona, ahora, a lo ausente, a aquello de lo que hay únicamente memoria.

Registrando la indudable gravitación de ese discurso, desde la perspectiva de estas notas proponemos no un desvío sino una

6. Wajcman, Gérard (2001): *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.

suerte de oscilación de la mirada, situada “entre”. Para Sartre, entre la percepción y el intelecto, según se desprende de una lectura de lo imaginario; en una interpretación semiótica, como signo entre otro signo y otro más en la semiosis ilimitada de Ch. S. Peirce, o sea en mencionada cadena de significaciones; heideggerianamente entre la *lethe* y la *alétheia*, como verdad y no-verdad, ocultamiento y desocultación. Lo reconoce Gilles Deleuze: “Heidegger crea un nuevo concepto de ser bajo la doble componente de veladura y desvelamiento”. Nuevos conceptos de ser y de obra de arte a tenerse en cuenta, a complementarse en una redefinición actual.

Las historias continúan

Duchamp expresó, en alguna oportunidad, haber tenido una vida absolutamente maravillosa. No es para menos. Fue el más influyente artista del siglo XX. Sus herederos: los nuevos realistas, los pop.

No se discute que la civilización pop fue el gran éxito de la cultura norteamericana. Tras la herencia de Nietzsche, Deleuze no titubea en hablar de la grandeza de Warhol. Su concepción, negadora de la razón a la que sólo considera forma o imagen del pensamiento, avanza un plano de inmanencia, de fuerzas activas que afirman lo real en su multiplicidad. Va a la búsqueda de un “saber bajo”, donde se esclarece lo que es repetición y

diferencia. Y las encuentra en una experimentación sin garantías, como la que encarnan Duchamp y Warhol. Escribiendo a propósito de Deleuze, Foucault destaca, a la par, todo aquello que aplasta, en lo bajo, en la tontería, en lo común, las alturas insoportables de aquel que admitió el curso banal de los acontecimientos, el odiado filósofo idealista, Hegel. Admirado en cambio, sin medias tintas, por Danto, quien se declara discípulo del gran maestro. En efecto, tras la huella del alemán publica, en 1984, un llamativo ensayo que proclama el cierre del desarrollo histórico del arte desde el renacimiento, atribuyendo carácter posthistórico al arte desarrollado de ahí en adelante. Entre muchos otros distingos, Danto destaca la diferencia entre los *ready-made* de Duchamp y obras de Warhol, como la *Caja de Brillo*, afirmando, acertadamente, que el primero nunca se propuso celebrar lo ordinario mientras que sí lo hizo el segundo, con muy amplias proyecciones en la cultura contemporánea.

En un libro sin duda interesantísimo, es muy posible estar en desacuerdo por lo menos con dos afirmaciones. La primera, ya mencionada, en torno al carácter posthistórico del arte. No nos detendremos en ese punto y sí, en cambio, en otra convicción referida al pensamiento de Kosuth. Danto cree, con conmovedora fidelidad a Hegel, que después del fin del arte, éste asciende a la propia reflexión

filosófica, tarea que habría cumplido Kosuth mucho mejor que cualquier filosofía del arte, incapaz de meditar desde afuera, a su juicio, sobre el “inmenso trastorno de los sesenta”. A esta altura, sobre varias cosas más.

Muchas de ellas pasaban también en Buenos Aires, ciudad que Pierre Restany incluyó entre las cinco capitales mundiales por un quehacer artístico tan renovador como explosivo. No se ha diluido el recuerdo del mítico Di Tella, la fiesta de los sentidos y la activación del concepto. Se producía lo que Jean Baudrillard hoy refuta con insistencia, la conjunción de arte y vida, bregando por conservar la distancia y el sentido específico de las formas. Un crítico como Aldo Pellegrini publicó, en los 60, un libro titulado *Para contribuir a la confusión general*. Tal confusión, inútil es decirlo, desde entonces no ha dejado de crecer en forma geométrica, para alarma y alegría de unos y otros.

Nos preguntamos ahora si las producciones argentinas han aportado, entre la teoría y la praxis, reformulaciones que, en consonancia o no con el contexto internacional han modificado, según requerimientos de la sensibilidad contemporánea, el sentido de la experiencia del arte. Descontando una respuesta afirmativa, haremos muy breves señalamientos antes de llegar a las conclusiones finales.



Luis Felipe Noé, *La Tierra cruje*, 2003, *acrílico sobre impresión digital sobre tela*, 120 x 218 cm.



Jorge De la Vega, *Sin título*, 1969, *tinta color sobre papel*, 35 x 50 cm.

Tras las vanguardias de los 20, 30 y 40, en la actualidad objeto de revisión y exhibiciones homenaje, es notoria la importancia otorgada al arte concreto. Ofrece, a no dudarlo, interés no sólo histórico la polémica entre la figuración y la abstracción. Protagonizado por Tomás Maldonado, el arrebato del concretismo pone el veto iconoclasta y acusa a los figurativos, bajo la noción de representación, de atenerse a la vieja estética milenaria, desgastada, sin alcance inventivo. Auténtica vanguardia, es la concepción de una modernidad utópica de trascendencia racional y universal. La réplica proviene de las consignas de los neofigurativos, que paralelamente al Di Tella, en los 60, elaboran conceptos que desarrollan anticipadamente el pasaje de lo moderno a lo posmoderno⁷ involucrando una deconstrucción *avant la lettre*, elaborada aquí, veinte años antes de la introducción, en la Argentina, de las ideas de Jacques Derrida. Con la reflexión conjunta de los integrantes del grupo, Deira, De la Vega, Macció y Noé, éste toma la palabra y la pluma: el resultado, su *Antiéstetica*, memorable. La contribución: el despojo del centro, desequilibrado por múltiples focos de contradicción simultáneas, flagrantes, la búsqueda permanente del estallido de la imagen, su nacimiento fulgurante, con frecuencia entre el color y la letra, el pliegue que se despliega y repliega barrocammente, la lucha entre caos y

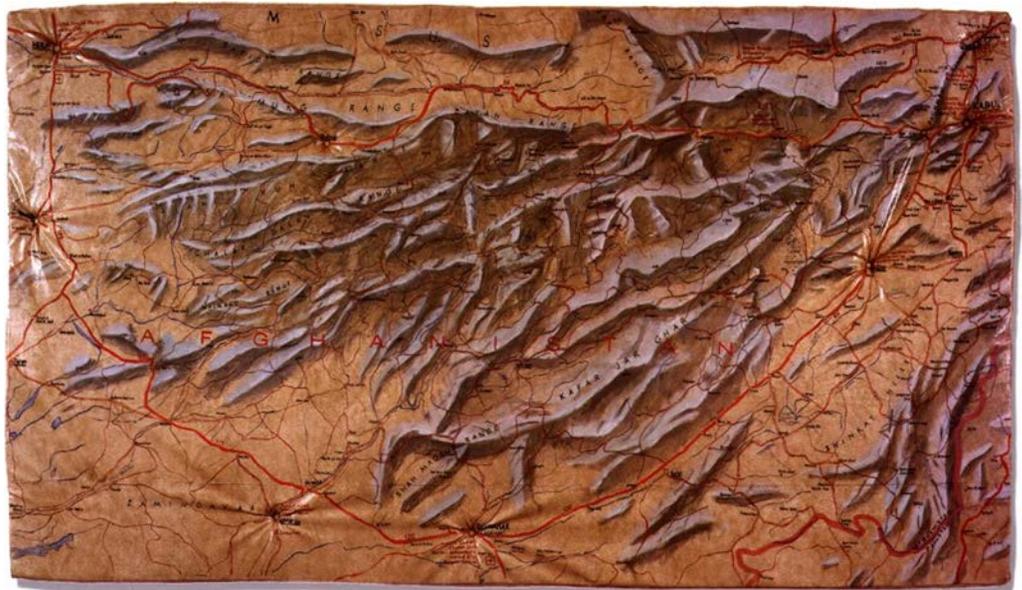
7. Ravera, Rosa María (1984): "Modernismo y posmodernismo en la plástica argentina", *Revista de Estética*, n° 3, Buenos Aires, Cayc. y (1994) "Apertura barroca a la postmodernidad: el deconstruccionismo neofigurativo", *Revista de Estética*, n° 9.

orden –siendo el caos el objetivo inasible– y recientemente, una actual conciliación entre cromatismo, línea y punto. De la Vega, a quien hoy van reconocimientos otrora retaceados, alcanza en la producción de los 60 una punzante desidentificación pocas veces vista en nuestro arte. Con increíbles incrustaciones de traperío extravagante, formas apenas reconocibles, trémulas, oscilantes en el espacio del plano impulsan un delirio desconocido alimentado por el revés y por el devenir de improntas que, siendo las mismas, exaltan la diferencia. Es el arte llegando a lo que no es pintura ni cosa alguna reconocible, ni extraña ni salvaje: otra. Entre las iniciativas figurativas (de la imagen reproducida) cierto efecto psicodélico adelanta actuales impactos tecnológicos. Los 70 signaron en nuestro país, se sabe, un incremento conceptualista como experiencia local que no se alienó en formalismos a ultranza ni en análisis lingüísticos reductivos. Se conservó el horizonte existencial. Asimismo en los 80, cuando muchos hacen lo que hicieron siempre, en coincidencia con el proclamado retorno a la pintura. Pero lo transcurrido se filtra y prodiga la típica mixtura de los 60. En ese sentido pensamos en Victor Grippo y Guillermo Kuitca.

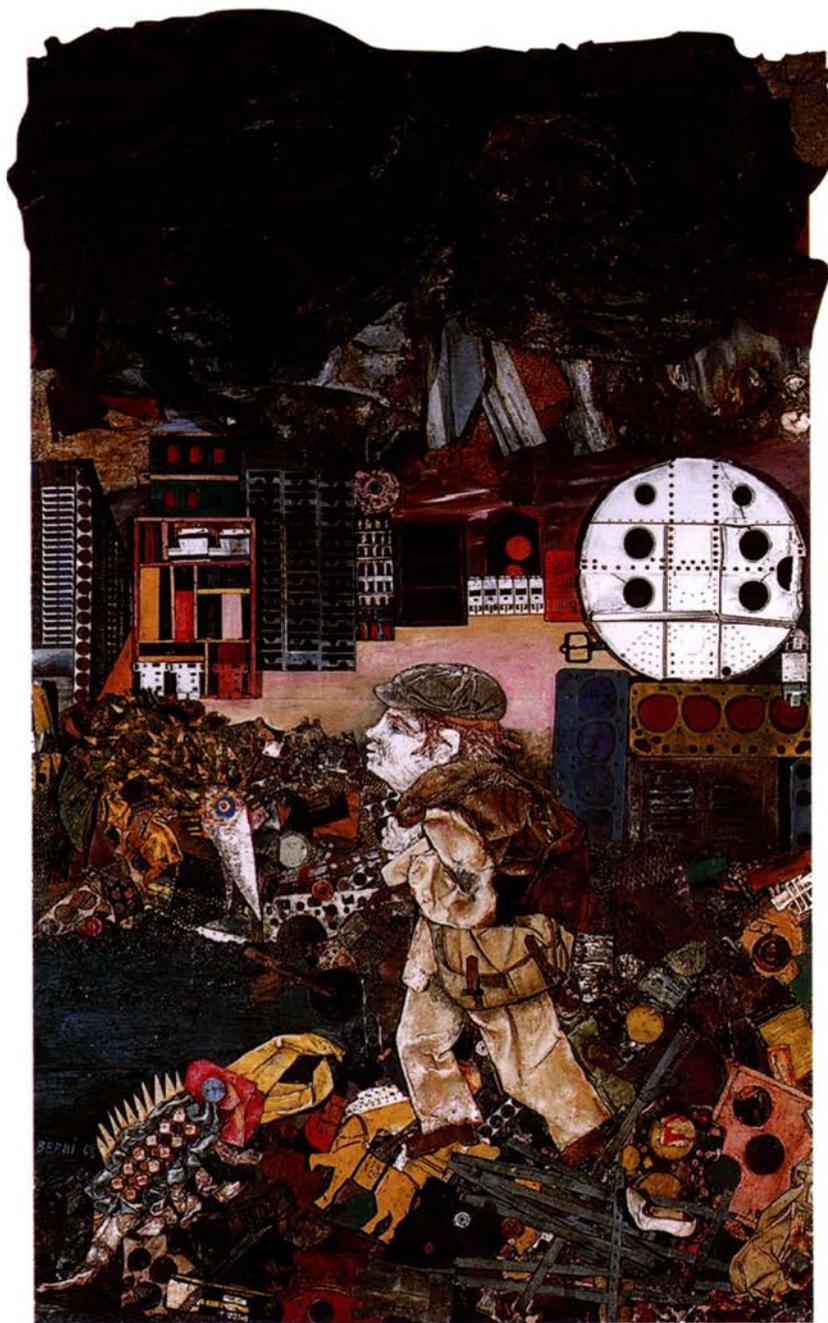
Ejemplo emblemático, Grippo. Un trascendentalismo pragmático. El sentido es el uso y el lenguaje es una caja de instrumentos, había dicho Wittgenstein, el filó-



Victor Grippo, Anónimos, 1999, yeso patinado.



Guillermo Kuitca, Afghanistan, 1990, acrílico sobre cuero plástico acolchonado, 170 x 300 x 10 cm.



Antonio Berni, Juanito Laguna va a la ciudad, 1963, collage sobre madera, 330 x 200 cm, Colección Jorge y Marion Helft.

sofo. Así el artista, con su horno de pan y algunos oficios, la papa, la mesa –las mesas, una servida, blanca y negra de binarismo estructural, de naturaleza y artificio, de cotidianidad y riqueza, recordando otra, gastada, vivida, escrita –con el admirable desdoblamiento del cajón que repite y reproduce en lo interno lo externo. El cajón recoge, reserva, está entrea-bierto, podría cerrarse. Metáfora del lenguaje... La pasión por la mensura, la exigencia de señales justas y la última exposición en Ruth Benzacar, su testamento: extrañas formas blancas, erectas, con protuberancias sin rostro (ven por dentro) entablan, en el anonimato, los valores de proximidad, de diálogo.

En los 80 los comienzos de Kuitca. Una obra fragmentada desplazándose entre la relevancia pictórica de los primeros tiempos, de acento teatral y escenográfico, hasta los posteriores desarrollos conceptuales. Quizá todo podría resumirse en una palabra: habitar. Aquella primera cama, las camas objeto, los espacios vistos en creciente lejanía, las sugerentes cartografías, los planos de departamento y entre otros, el juego de la letra son variantes de una de las fundamentales conquistas del arte contemporáneo: la apertura de la imagen al teatro, la arquitectura, la música y la literatura en interacción continua, creciente, fértil. Sin olvidar las pisadas cotidianas, las notas en el mantel. Inscripciones, signos.

Fundamental, por fin, la figura que no sólo marcó el inicio de las mutaciones del arte argentino sino que protagonizó cada momento sustancial de los sucesivos vaivenes, Antonio Berni, fundador del arte moderno en la Argentina. Desde las lejanas experiencias de un peculiarísimo realismo de perfiles clasicistas, metafísicos, surrealistas, transitando por el muralismo y las resonancias ideológicas de una pintura sociopolítica, hasta la vida y la historia de los héroes dilectos Juanito y Ramona. El fortísimo impulso de su narrativa modificó tenazmente, inventó lo que es pintura, escultura, objeto, instalación, monstruos, a través de excepcionales creaciones en el grabado, la gráfica, los *collages-assemblages* según un operar inspirado que sin abandonar una poética dimensión onírica, supo y quiso centrarse en lo real. Esa realidad que insertó en la tela y en distintos soportes como residuo, resto, significante privilegiado de un contexto contra el cual luchó al pretender la salvación, volcada al exceso del barroco americano. El trasfondo de América, que experimentó hasta las raíces uno de sus compañeros en la Mutualidad de Rosario, Leónidas Gambartes, varios años antes de que en la misma ciudad Lucio Fontana pergeñara las bases de su Manifiesto blanco.

Tratándose en muchos casos de valores figurativos, en contraposición al veto iconoclasta del arte abstracto y en parte, del conceptualismo, intentaremos comprender qué es lo que naturalmente lla-

mamos, sin más, imagen. Hoy diseminada, presente en todo tipo de género tradicional y no tradicional como asimismo en la más reciente tecnología, que patentemente de a ver la imagen “parecida a”. Cómo podemos encarar la indiscutible fascinación que produce ver algo que remite a otra cosa...

El poder del ícono

Creemos que la noción de ícono, peirceana, da respuesta a muchos interrogantes y proporciona la ocasión de pensar en un renovado concepto de obra de arte a pesar de que no fueron temas del gran filósofo norteamericano ¿Qué es entonces lo que de él aprendemos? La imagen como ícono es Primeridad actuante en todo proceso cognitivo y artístico, en la base del contacto con el mundo. Circula por doquier en el crecimiento del orden simbólico, que se prolonga en dinámica ininterrumpida. La implicada en la lógica del signo, en el *continuum* de una ilimitada semiosis donde el sentido se elabora “entre” (*between*): entre un signo y el que le sigue sin que ese ritmo (triádico) se corte, dado que se dirige a un término inobjetable. Nos parece que el artista ha procedido siempre así, en vista a lo que no conoce o no conoce nunca del todo, impulsado por una necesidad, pasión u obsesión que dilata su acción –pragmática– indefinidamente. Y lo que es necesidad psicológica es necesidad lógica, que revela ser semiótica. No se duda de que cada obra tenga realidad

autónoma pero se la afirma como signo procesual en evolución permanente. El alcance de estos conceptos es acorde con la reflexión crítica de la filosofía contemporánea, que ha descalificado las nociones de objeto como cosa en sí, separada, y de sujeto como conciencia, entendida cartesianamente. La obra de arte, en consecuencia, ya no puede ser concebida como un objeto cuya característica sería la de sumar a su discutida entidad (a esta altura reificada), un valor estético ineficaz, débil

Miguel Harte, La materia, 2002, bierro, resina, poliéster con fibra de vidrio, pintura bicapa.



sustituto de la magnífica belleza de antaño. Frente a la visión de la modernidad ilustrada, la rebelión de los artistas es un hecho. Pero si hipotetizamos el carácter signico del arte (de una semiótica pragmática, no estructural) la denominada obra de arte demuestra ser una realidad haciéndose, obra tras obra, *in faciendo*, trabajo de labor activa en devenir creativo.

Peirce, en un escrito tardío sobre las ciencias normativas, llega a afirmar que la

lógica –que cumple el proceso signico– se funda en la ética y ésta en la estética, que resulta ser, en la inmediatez del *feeling*, pura cualidad impensada, fundamento infundado. La conceptualización heideggeriana no es menos pertinente. La idea de obra de arte es, en esta angulación, una “puesta en obra” librada entre la verdad y su encubrimiento, dinamismo ontológico, no metafísico, ajeno a nociones objetivantes y disponible para el abrirse a la verdad de la ficción.

Pablo Suárez, *Sopa de pobre*, 2003, técnica mixta, 60 x 40 x 96 (h) cm.



Muerte y resurrección, pensamos en alguna oportunidad. No del arte, que no murió nunca sino del concepto de obra de arte que varía históricamente, como también se despliega en desarrollo histórico el arte mismo. En nuestro tiempo se ha constatado la exigencia de reformular ideas y nociones que tuvieron vigencia y ya no la tienen. De allí la necesidad de resignificar la idea de obra, en afinidad con las innovaciones, pero también con la solidez, persistente, que marcha con pulso y ritmo propio, alejados, en todo caso, de formalismos inoperantes. En el amplio panorama contemporáneo, respecto del arte argentino en particular, y de su ansiada inserción en el circuito internacional, dos últimas apreciaciones. La búsqueda de identidad, siempre presente, no se orienta, nos parece, hacia características prefijadas sino hacia la posibilidad de descubrir y consolidar intertextos, conexiones internas. Hay líneas múltiples. Citemos una sola, esa insistencia neobarroca ya apreciada, en este trabajo, en varias producciones. Entre las generaciones recientes, de iniciativas diversas, Miguel Harte aporta esa mezcla indiscernible, tan barroca, de lo vegetal-animal –a veces la violenta torsión electrificante de irrupción vital– que da vuelo a un libre *élan* imaginativo.

En muy otra frecuencia, Pablo Suárez, de extensa y reconocida trayectoria que no escatimó variantes drásticas conceptuales

y políticas, sigue produciendo, con total coherencia y dominio manual e ideativo, citas y parodias en telas, objetos y especialmente esculturas, medio expresivo que lo invita a crear, como Berni, un personaje. No ya el Juanito emprendedor o en contemplación solitaria, sino el joven que trastabilla, o inicia el ascenso en los primeros peldaños de una escalera. Es también la situación oscilante del límite, del riesgo presente en el adentro/afuera de *Exclusión*: los ojos desorbitados, aferrado a las barras de un tren veloz. Alguien metido en la realidad de nuestros días por obra de Suárez, que nos lo muestra como lo siente y lo piensa, mirando, cayendo, subiendo.

Bibliografía

- Cauquelin, Anne (1994): *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Cabanne, Pierre (1984): *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama.
- Duchamp, Marcel (1978): *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Eco, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación*, España, Lumen.
- Foucault, Michael (1995): *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama.
- Heidegger, Martin (1962): "L'origine de l'oeuvre d'art", *Chemins qui ne mènent nulle part*, Mayenne, Gallimard.

- Lyotard, Jean-François (1987): *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli.
- Menna, Filiberto (1977): *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Mink, Janis (1996): *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*, Köln, Taschen.
- Pierce, Charles S. (1987): *Obra lógica semiótica*, Madrid, Taurus.
- Santaella, Lucia, Winfried Nöth (2003): *Imagen*, Kassel, Reichenberger.
- Wittgenstein, Ludwig (1987): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza.

Rosa María Ravera. *Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Asociación Argentina de Estética. Prof. honorario de la UBA. Titular de Estética en la UNR. Representante en la Argentina de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, integrante del EC de la Asociación Internacional de Estética. Fue miembro fundador y Presidente de la Confederación Latinoamericana de Estética y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos. Ha sido invitada a dictar cursos y conferencias en La Sapienza, Roma, Torino, Palermo, Leipzig, París, Madrid, Berkeley, San Pablo, Rio, Santiago de Chile, entre otros. Ha recibido premios Konex, Leonardo, AACA, AICA (mejor libro, mejores artículos, actuación docente, trayectoria). Entre sus obras se destacan: Berni y la pintura (1968), En torno a la sociología del arte (1972), Cuestiones de Estética (1979), Wittgenstein. Decir y mostrar (1987), Pensamiento italiano contemporáneo (1988), Estética y Semiótica (1988), Estética y crítica. Los signos del arte (1997), En torno a la semiótica en la Argentina (2001).*

En las puertas del siglo XXI: testimonios y realidades

POLA SUÁREZ URTUBEY

Los cambios operados en la música culta desde la segunda posguerra a hoy son enormes, de una diversidad que pareciera escapar a las posibilidades de síntesis. Muertos Béla Bartók (1945) y los últimos popes de la dodecafonía (Webern en 1945 y Schönberg en 1951) y dispuesto Stravinsky a dar un giro rotundo en su producción a partir de 1952, la década de 1950 marcó el comienzo de un proceso en el que las transformaciones del lenguaje musical, como pocas veces en la historia, han marchado en total acuerdo con los avatares sociales y culturales que se afirman en los sesenta. Son los años en que se clausura la llamada “posguerra” y se abren dos grandes tendencias, dentro de las cuales hallarán cabida los distintos “ismos” que nos acompañan en estos comienzos del siglo XXI. Es decir, el estructuralismo, que había encontrado su representación musical en la escuela de Schönberg y luego se prolonga en la corriente postweberniana, y el conceptualismo provocado en el arte sonoro por el estadounidense John Cage, con quien se afirman los comportamientos de la posmodernidad.

Estructuralismo y serialismo integral

Debieron pasar unos tres años antes de que Europa, en gran parte semienterrada bajo sus propios escombros, resurgiera para la música. Lo que ocurre entonces se traduce en una serie de corrientes, algunas de ellas inéditas, y otras que no son sino la prolongación o metamorfosis de procedimientos e inquietudes manifestadas en el período de entreguerras.

Centro fundamental de la vanguardia de posguerra fue la ciudad alemana de Darmstadt, donde, desde 1945, el compositor Karl Hartmann había organizado una serie de conciertos bajo el nombre de Nueva Música. Dos años después, Wolfgang Fortner dirigió las temporadas de vacaciones de la música nueva, cursos de verano que tuvieron como invitados en 1948 a René Leibowitz, un polaco radicado en París, autor de libros fundamentales para la difusión de la escuela de Schönberg, y al año siguiente al francés Olivier Messiaen.

Fue con su obra para piano *Modo de valores e intensidades*, compuesta en Darmstadt ese mismo año 1949, donde vislumbró Messiaen una nueva organización de los materiales. Fue el punto de partida del futuro serialismo integral o multiseriismo, que consistiría en la serialización de todos los elementos o parámetros del sonido: altura, duración, ritmo, intensidad, forma de ataque, etc. Es decir, el comienzo de una de las líneas fundamentales del modernismo posbélico, que llevó a la disciplina musical a un máximo control.

Así, se entiende que en la década de 1950 Messiaen fuera una de las figuras consulares de la nueva música, pronto a convertirse en maestro de dos revolucionarios discípulos: Pierre Boulez, nacido en 1925, y Karlheinz Stockhausen, en 1928. Pero mientras este último se interesó enseguida por la música electrónica, internándose por caminos que lo llevarían muy lejos, Boulez avanzó hacia

un sentido de estructuras cada vez más organizadas, y una de las obras que hizo época fue *Le marteau sans maître* (*El martillo sin dueño*, 1955). Luego encaró el músico francés las normas de la “obra en progreso”, tema sobre el cual se expresó ampliamente. En un libro que reúne gran cantidad de trabajos literarios salidos de su mano (*Points de repère*, 1981) explica largamente los criterios que guiaron su pensamiento, relacionados con su experiencia de lector, fundamentalmente de Joyce y Mallarmée. La idea es que una obra literaria de Joyce, por ejemplo *Ulysses*, reflexiona sobre sí misma, se mira en tanto tal, toma conciencia de que es una novela, de manera que la lógica y la cohesión de esta

prodigiosa técnica en perpetuo despertar suscitan universos de expansión. De tal manera, la música, en opinión de Boulez, no está destinada solamente a “expresar”, sino que debe tomar conciencia de sí misma, transformarse en objeto de su propia reflexión. Ya con Mallarmée, a su juicio, la poesía se había vuelto objeto en sí, cuya justificación primera reside en la búsqueda propiamente poética. Trasladados estos pensamientos a su propia obra musical, Boulez explica ahí el proceso de una de sus creaciones, la *Sonata Méditations* para piano, de 1964, que lo lleva a crear una especie de “work in progress” (así, en inglés en el original francés). De tal manera, una obra musical no queda fija para

siempre, y de cada instante puede el autor hacer surgir algo nuevo y diferente.

Si a Stockhausen y Boulez se suma el nombre, fundamental para Italia, de Luciano Berio, ya es posible marchar con firmeza por los caminos que conducen a la modernidad y posmodernidad musical de estas últimas décadas. Es que estos compositores, salidos del mismo tronco, protagonizaron en sus comienzos una aventura artística radical que, con el estructuralismo como base teórica y filosófica, consistió en someter a los elementos musicales a un máximo control. Sin embargo, el arrollador e incontenible avance de la cultura audiovisual, el culto massmediático, el magnetismo que ejerció sobre los músicos ese multiculturalismo de procedencia anglosajona, pero, en el caso de la música, especialmente estadounidense (con John Cage a la cabeza), terminaron por arrasar las convicciones de Boulez y sus seguidores respecto de la excluyente exploración de materiales y la pureza del lenguaje sonoro en sí mismo. Y así, si varios de ellos se lanzaron por los caminos de la libertad incondicional, Boulez debió aceptar, en su calidad de compositor, el ocaso de la aventura serial. Sin embargo, abierto a todas las corrientes como ser pensante y como director y organizador, se puso al servicio de las nuevas ideas al lograr que el Estado construyera el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (Ircam) y la Ciudad de la música en el Centro

Escena de *Europera* v de John Cage. Teatro Colón, 1995. Fotografía de Miguel Micicbe.



Pompidou de París y apoyara la creación del Ensemble InterContemporain, grupo de una treintena de instrumentistas, para asegurar la difusión de la música de nuestro tiempo. Miembro correspondiente de esta Academia Nacional de Bellas Artes, Boulez y el Ensemble, llegados en 1996 para los conciertos del Mozarteum Argentino, tuvieron una recepción multitudinaria en sus conciertos del Teatro Colón.

John Cage, en la ruta del arte conceptual

Ya desde los años cincuenta, las cosas cambiaban rápida y radicalmente en los Estados Unidos. Porque el estricto serialismo terminó por sonar “como cubitos de hielo en un vaso de whisky”, según la ocurrente definición de John Cage. Es que el concepto de “música experimental” adquiere en el siglo xx su perfil teórico más preciso cuando Cage ofrece tres conferencias en septiembre de 1958 en Darmstadt. A través de la lectura de esos textos, publicados bajo el título de *Composition as Process* y reeditados en otro escrito del propio Cage, *Silence* (1961) se advierte el sentido exacto que busca el controvertido compositor estadounidense cuando afirma que “una acción experimental es aquella que desemboca en un resultado imprevisto”. Por entonces, la “acción” se refería a la composición musical; el “resultado”, a la ejecución musical. Las ideas básicas de Cage consistían en “reducir” la voluntad y el poder de determinación del compositor; o bien, en encontrar una manera de producir su música por

medio de métodos casuales o aleatorios. Avanzando aún más por este camino, Cage arriba a la idea de no ofrecer al intérprete los símbolos que representan las notas en sus relaciones ordenadas de sonidos, sino sólo la materia primera musical, la cual debe ser ordenada por el ejecutante. Y aún más, en algunas de esas composiciones, el autor ni siquiera provee la materia primera, como ocurre en *Europa 5*.

A menudo Cage sólo ofrece sugerencias acerca de la actividad física que debe iniciar la composición, como ocurre en una de sus más difundidas experiencias, titulada *4'33"*, de 1952. Esta “pieza en tres partes para cualquier instrumento o combinación de instrumentos”, tuvo su más conocida versión a través del pianista David Tudor. El ejecutante, en este caso, se sienta, teniendo en una mano un cronómetro, indica el principio de cada parte mediante la acción de cerrar la tapa del instrumento para abrirla al final sin ejecutar absolutamente nada. En declaraciones de Tudor, “se trata de una de las experiencias auditivas más intensas que se pueda tener. Uno realmente escucha. Uno escucha verdaderamente todo lo que existe. Los ruidos del auditorio toman parte también”. Y termina señalando que “resulta de ahí una experiencia catártica, a través de cuatro minutos y treinta y tres segundos de meditación”.

Los años de la segunda posguerra, particularmente a partir de comienzos de la

década de 1950, mostraron el indiscutido liderazgo de Cage dentro de estas concepciones experimentales en el seno de la creación musical, las que definieron asimismo formas de teatro de medios mixtos, y sin un esquema fijo. La sugerencia de Cage consiste en que la experiencia musical “suceda” (*happen*), con lo cual definió ese tipo de teatro denominado *happening* a partir de la organización, en 1952, en el Black Mountain College, de un acontecimiento “mixto” que incluía pintura, danza, ejecución pianística, poesía, proyección cinematográfica, proyección de diapositivas, grabaciones fonográficas, radios y una conferencia a cargo de él mismo.

El musicólogo estadounidense H. Wiley Hitchcock, en *Music in the United States: A Historical Introduction* (1969), interpreta que como principio subyacente de todos estos medios empleados por Cage para reducir su dominio sobre la experiencia musical se halla el descubrimiento realizado por el autor en 1951 en el sentido de que “el silencio no existe”. Para ello se ubicó él mismo en una cámara todo lo silenciosa que le permitía la tecnología en ese momento, con lo que, al escuchar dos sonidos, uno agudo que provenía de su sistema nervioso en acción y otro grave provocado por la circulación de su sangre, el músico arribó a complejas conclusiones teóricas y filosóficas que lo llevaron a la experiencia de esa “música silenciosa” de *4'33"*. Venían en su ayuda, además, ciertas

ideas tomadas del budismo zen y de otras fuentes orientales, con lo cual hallaban justificación teórica sus intentos de situar el acto de la “composición” musical fuera de su sentido tradicional. Asimismo, diversas operaciones de azar, ya sea tirando monedas o traduciendo los resultados a diagramas visuales según un sistema basado en el *I Ching*, *el Libro de las mutaciones* chino, lo llevaron hacia nuevos territorios, cuyos variados resultados llegaron hasta *One 7*, de 1991, para un sólo ejecutante que emite, con la sola compañía de un micrófono, una mesa y un cronómetro, sonidos vocales separados por larguísimos silencios (y esto durante treinta minutos), realizado a partir del método de probabilidad con la ayuda del *I Ching* y de las computadoras que le permitieron determinar las proporciones de sonidos y silencios.

En 1960, Cage ideó su *Theater Piece (Pieza de teatro)*, como punto de arribo a un grado de indeterminación en el cual tanto compositor, como ejecutante y oyente se unen y mezclan para producir la experiencia musical. En esa ocasión, el músico estadounidense creyó ya haber logrado su ideal de la no-autoexpresión. Y así lanzó esta categórica afirmación: “No tengo ningún deseo de mejorar la creación”, en una clara actitud de oposición a la música “en progreso” de Boulez. El ya citado Hitchcock expresa que “La paradoja de esta afirmación es que en ella encontramos quizás el aspecto más creativo de los muchos senderos de Cage:

un profundo humanismo dirigido a liberar al hombre por medio de la remoción de las barreras artificiales que lo rodean y que él mismo se fabricó, permitiéndole experimentar la vida con una sensibilidad despertada tras un largo sueño. Su objeto existencial es esencialmente introducirnos a la vida misma que estamos viviendo”.

Es fácil advertir cómo las ideas del compositor estadounidense marchaban en absoluta sincronía con los principios del arte conceptual desarrollado a partir de aquella década de 1960 en el mundo de la expresión plástica, consecuencia a su vez de otras tendencias, como el dadaísmo, con su subversión del lenguaje artístico. Es que latía, tanto en uno como en otro lenguaje, un mismo empeño en el sentido de desmenuzar la noción de arte hasta descifrar sus mecanismos y ampliar su lenguaje expresivo incorporando elementos no tradicionales.

Pues bien, fiel a sí mismo, Cage, a los 78 años y poco tiempo antes de morir, nos entrega *Europera 5*, estrenada en 1991 en Búfalo y representada algún tiempo después en nuestro Teatro Colón. Con motivo de su estreno, Cage aclaró que el título de la obra es una combinación de Europa y Ópera. Ópera en Europa, entonces. Aunque, según aclaró, también la pronunciación en inglés puede llevar a significar “Your opera” (Su ópera). En ella intervienen dos cantantes, hombre y mujer, que eligen cinco arias cada uno de

su propio repertorio, es decir de su registro vocal. Además, hay un viejo tocadiscos a manivela donde se reproducen discos de pasta con temas de ópera; una radio, un piano, un televisor que no funciona, pues es en realidad un reloj que va dando los segundos, y luces, las cuales se emplean de una manera aleatoria.

En el escenario, además de los dos cantantes y el pianista, se encuentran un técnico de sonido y uno de luces. El primero controla la radio, la televisión y breves intervenciones de sonoridades registradas en cinta magnetofónica, mientras el segundo, con la ayuda de una computadora, dirige la iluminación, la cual se proyecta aleatoriamente, de manera que puede iluminar el escenario o la sala del teatro, enviarla sobre algún objeto o sobre los cantantes y el pianista, tratando de que casi nunca sea sobre lo que el espectador espera. Esto significa que la compaginación luminosa sigue su propio patrón temporal, sin la relación que guarda en una representación tradicional.

El (o la) pianista debe tocar transcripciones, a la manera de Liszt, de fragmentos de ópera, siempre a elección del intérprete. En determinados momentos, según lo pide el autor, el piano es tocado como por una sombra (*shadow play*): las teclas no deben ser presionadas, aunque el intérprete las recorra como si estuviera tocando normalmente.

Según el principio de aleatoriedad propio del estilo de Cage, los cantantes, el pianista, la radio, la cinta, los discos pueden ser escuchados separada o simultáneamente, según se resuelva, también aleatoriamente, antes de cada representación, aunque la intención es de que el espectador no se sienta atraído por más de dos o tres acontecimientos simultáneos. Además, el escenario se divide en cuadrículas, cada una de las cuales lleva un número, y, mediante el azar, también antes de iniciarse el espectáculo, se decide en qué lugar irán el piano, los otros aparatos y los intérpretes. Esto significa que no existen dos representaciones iguales.

Para decirlo con las propias palabras de Cage: “*Europera 5* es una forma de teatro, en la que el teatro sigue siendo teatro. Así, se ponen en acción elementos que actúan independientemente unos de otros. Es un tipo de teatro. No es una ópera con decorados, ni un concierto-ópera, ya que los cantantes se desplazan de un lugar a otro. Esto es lo que se puede llamar *multimedia*. Todos tienen esto en esta sociedad, todos tienen televisión, todos tienen radio y un compact-disc. No todos tienen una ópera, pero en este caso, la tienen...”. Es manifiesto que el conceptualismo en el que se afilia este compositor late en una dirección similar al de los restantes terrenos del arte. Es decir, el abandono del concepto mismo de la obra artística tal como se había entendido hasta entonces, desmenuzando, en cambio, la

noción de arte con el propósito declarado de descifrar sus mecanismos y ampliar su lenguaje expresivo con la incorporación de los elementos más inesperados.

No extraña que también el minimalismo reconozca la paternidad de Cage. Aplicado el término al terreno musical, se busca usar un mínimo de materiales sonoros y de elementos estructurales, dentro de una larga duración. No se trata de una música para ser escuchada, sino para meditar, dentro de una concepción orientalista. Supone asimismo una reacción contra la complicada creación de los sucesores de la escuela de Viena, por medio de una máxima simplificación. Paralelamente se busca, a

través de la repetición de esos elementos mínimos, transformar espacios físicos en sonoros. Algo así como una manera de visualizar la música, paralizándola en el aire.

Entre los autores que hoy se ubican en esta corriente se encuentran los estadounidenses Terry Riley, Philip Glass, La Monte Jung, Charlemagne Palestine y Steve Reich; el polaco Rzewski, el italiano Scelsi y el húngaro Zoltan Jenney.

La “música estocástica”

Fue Xannis Xenakis quien se propuso poner a la computadora como *vedette* del proceso de creación musical. Nacido en Rumania en 1922, lo encontró activo la

Escena de Liederkreis, de Gerardo Gandini. Teatro Colón, 2000.





Escena de Liederkreis de Gerardo Gandini. Teatro Colón, 2000.

Segunda Guerra, fue tomado prisionero y condenado a muerte. Tuvo la fortuna de poder escapar a Grecia, la patria de sus padres, antes de arribar a Francia, donde obtuvo la nacionalidad de ese país en 1965. En su calidad de arquitecto, Xenakis había integrado durante dos años el estudio de Le Corbusier, mientras que para sus expectativas musicales se aproximó a Honegger, Milhaud y Messian, en París. *Metástasis*, nombre provocativo de una de sus obras de 1955, le permitió exponer el descubrimiento de un nuevo principio de composición, basado sobre su práctica matemática y una organización de sonidos como masa, por medios estadísticos. La intención era, precisamente, la de escapar a la organización serial –a la que somete a una fuerte crítica en un artículo titulado “La crisis de la música serial”– y obtener una “dimensión panorámica”.

La música de Xenakis es reconocida con la designación de “estocástica”, para la cual la computadora es un complemento indispensable del creador. Sobre la base de una matriz general, el autor, según su propio vocabulario, puede realizar el pasaje de una arquitectura “fuera del tiempo”, es decir, un esquema abstracto, para arribar a una construcción “en tiempo”, que significaría la partitura, que es la traducción de los resultados llevados a notación musical.

El comentario del propio Xenakis sobre una obra escuchada en Buenos Aires hace

unos años, *Pléiade*, para seis percusionistas, no deja dudas respecto de los monumentales cambios operados en el lenguaje musical, con criterios y terminología impensados en no muchos años anteriores. “El ritmo es aquí primordial, es decir, la ordenación temporal de los acontecimientos, sus duraciones, intensidades, timbres –aclara el autor–. Ese ritmo se despliega sobre numerosos campos paralelos, aunque con circulaciones transversales, es decir que las figuras son simultáneamente deformadas o no. Ciertos campos están realizados por acentos que superponen ritmos a los de los golpes normales. El timbre de los instrumentos de membrana son también funcionales, sujetos a campos rítmicos específicos.”

Según Xenakis, “la única fuente de esta polirritmia es la idea de periodicidad, repetición, duplicación, recurrencia, copia, sea ésta fiel, pseudo-fiel o infiel. Por ejemplo, un golpe repetido persistentemente con la misma cadencia, representa la copia fiel de un átomo rítmico. Sin embargo, realizar pequeñas variaciones de la cadencia producen una vivacidad interna del ritmo sin modificar el período fundamental. A su vez, grandes y complejas variaciones del período inicial crean una desfiguración, una negación del período fundamental, que puede conducir a su no reconocimiento inmediato. Si se trata de variaciones más complejas todavía, debidas al azar de una distribución estocástica particular, se arri-

ba a la arritmia total, a un reconocimiento masivo del acontecimiento, a las nociones de nubes, nebulosas, galaxias, organizadas por el ritmo”. Y sigue...

El teatro musical hasta el comienzo de siglo

Un giro pronunciado se produce en la música teatral, particularmente a partir de los sesenta, cuando el arte y la política empiezan a sellar sus grandes alianzas. En la década anterior, cuando las manifestaciones artísticas empezaban a renacer de los escombros, los nuevos creadores de vanguardia, según se acaba de ver, concentraban su atención sobre aspectos estrictamente sonoros. Ello los llevó a alejarse del teatro lírico, que sentían como un género bastardo. Eso explica que sólo los compositores alejados de aquellas novedosas propuestas se hayan aproximado a la ópera, como fue el caso de Britten, Tippett o Henze, entre otros.

Sin embargo, ya hacia fines de la década de 1960, aquellos orgullosos vanguardistas descubren que el teatro musical les permite salvar el abismo que se había abierto con el público. Y aún más, les da la posibilidad de discutir y de comprometerse con cuestiones filosóficas y políticas. Luigi Nono fue de los primeros, a través de *Intolleranza 1960* (1961), en la que se propone denunciar todas las formas de injusticia social y fanatismo ideológico; es claro que –paradójicamente– con un color

bien manifiesto y una parcialidad (también fanática) que limita la credibilidad de su mensaje. Teatro de ideas el suyo, sobre la base de un lenguaje sonoro de tipo serial muy estricto. En *La vera storia* (1982), segunda de la trilogía de Luciano Berio, el autor expresa la problemática del choque entre la libertad individual y las fuerzas represoras del Estado. Para ello recurre a una “deconstrucción” de *Il trovatore* de Verdi, autor en quien Berio encuentra no sólo un punto de partida argumental, sino, por sobre todo, un modelo de teatro como metáfora política.

Dentro del género lírico de compromiso ideológico, en el que se contó asimismo el argentino Pompeyo Camps, se sitúan las obras de Henze, a partir de su actitud de socialista militante durante la década de 1960. Es el caso de *El Cimarrón* (1969) o, entre muchos otros títulos, de *We Come to the River* (1976), compuesta en colaboración con el dramaturgo Edward Bond. Con motivo del estreno de la obra en el Covent Garden de Londres, los autores manifestaron su compromiso con estas palabras que son una declaración de principios: “En nuestra época, el artista debe contribuir a crear la imagen y la toma de conciencia de la clase trabajadora. El arte no puede hacer otra cosa: es su función en los tiempos que corren”.

Con la misma convicción con que tantos creadores de Europa occidental y de

América creaban sus obras desde su militancia de izquierda, buen número de compositores del Este europeo buscaban reflejar en la ópera las carencias y los rigores del régimen comunista, a la vez que encontraban en las técnicas musicales de la vanguardia occidental un camino hacia su propia liberación. En esta línea se ubicaron Penderecki, Ligeti y, más adelante, Alfred Schnittke, cuya ópera *La vida con un idiota* (1992) lleva texto de Víctor Eroséiev. En ella, la descripción del manicomio y de sus personajes busca reflejar la situación de los profesores universitarios, intelectuales y científicos disidentes, a quienes se recluía en clínicas psiquiátricas. En última instancia, la obra en su totalidad pretende mostrar, alegóricamente, la impotencia de la civilización ante lo que, para ellos, era una barbarie absurda.

A su vez, desde la vereda del rock y el pop, de donde surgen las experiencias minimalistas, autores como John Adams fijan sus propias posiciones. En *Nixon in China* (1987), el autor busca trazar un retrato espiritual e íntimo de la vida privada y de la vulnerabilidad de los llamados a dominar el mundo.

Y luego, están también aquellos autores inclinados a ofrecer –otra vez, como en siglos pasados– una observación crítica respecto del género de la ópera, llegando en algunas oportunidades a una desafiante irreverencia, como es el caso de

Staatstheater (1971), de Mauricio Kagel, donde todos los elementos que la integran –drama, música, ballet, decorados, trajes– son tratados con sarcástico humorismo. El estilo de Kagel –que, según se ha dicho con picardía, busca sus fuentes más en los Hermanos Marx que en ningún compositor anterior a él– coincide de alguna manera con el de John Cage, en lo que hace a la indagación por caminos diferentes.

Más interesante es la actitud de quienes han buscado nuevas estructuras, más sólidas y perdurables, dentro del teatro musical. Es decir, regidas no por el azar sino por la lucidez, la comprensión y la fantasía, basadas siempre en un profundo conocimiento del oficio. El autor que representa con mayor consistencia esta actitud es Luciano Berio, a través de su trilogía constituida por *Opera* (1970), *La vera storia* (1982) y *Un re in ascolto* (1984). En la primera (el título debe entenderse en el sentido de obra, trabajo, labor), el libreto fue extraído de tres materiales muy contrastantes, pero que presentan como punto en común el tema de la muerte. Cada uno de esos materiales se refiere constantemente al otro, y aunque no pueda hablarse de un desarrollo argumental continuo, el tema de la muerte domina en su totalidad. Aquella relativa ausencia de contenido narrativo aparece reemplazado por una estructura musical a gran escala, en la que planea el propósito de lograr una obra “abierta”, una música “en progreso” (en el estilo de

Boulez) que incluye, además, la referencia y la citación como recursos intertextuales.

En los últimos años han surgido títulos de excepcional interés dentro del teatro lírico, como es el caso de *El gran macabro* de Ligeti, cuya versión revisada es de 1997, o *Las tres hermanas* (1998), del compositor y director de orquesta húngaro Peter Eötvös (nacido en 1944), según la difundida pieza de Chéjov.

En el panorama argentino, es Gerardo Gandini quien se ha sentido a menudo llevado a planteos literario-musicales análogos a los de Boulez. Fue en 1995, con motivo del estreno en el Teatro Colón de su ópera *La ciudad ausente*, basada en la novela homónima de Ricardo Piglia, cuando se presentó una ocasión propicia para internarse en el estilo, o al menos en una parte significativa del estilo, del compositor. Porque en una primera aproximación a la obra literaria de Piglia y a la música de Gandini se advertía que, efectivamente, se daban marcados puntos de contacto: en ambos casos, la incursión en la intertextualidad, por ejemplo. Gandini había confesado que la primera vez que leyó *Respiración artificial*, de Piglia, descubrió a un autor que escribía como él componía. Es decir, el proceso del pensamiento creador, en uno y otro, era similar. En el caso de Gandini, este procedimiento de connotaciones semiológicas se extiende a toda su producción, ya sea vocal o instrumental, y se hace presente ya desde la década de 1960

con *Piague e sospira* creada a partir de un madrigal de Claudio Monteverdi, a la que seguirán numerosas composiciones de análogo orden.

El procedimiento de “deconstrucción”, según terminología en uso en la semiótica, le permitía a Gandini escapar de los clisés en que a su juicio había caído la música de la vanguardia serial; pero, al mismo tiempo, poner en claro su criterio sobre el concepto, en su opinión erróneo, de un progreso indefinido en la búsqueda y adopción de materiales musicales. Por el contrario, Gandini afirmó que “Lo nuevo no reside en los materiales, sino en la sintaxis, en la manera en cómo los materiales se combinan entre sí”. Tal vez sin pretenderlo, Gandini creó escuela dentro del país, por cuanto son varios los compositores que, siguiendo sus criterios, adoptaron, aunque sea de manera parcial, sus procedimientos.

Manejándose Gandini dentro de planteos vinculados con la intertextualidad, arribaba al encuentro de un metalenguaje que le permitía describir sus propias concepciones literario-musicales. Autor de otros trabajos líricos, el músico acepta que, en lo que se refiere a su lenguaje, no le preocupa más el asunto de la música contemporánea. “Los gestos característicos del género ya los eliminé –aclaró a propósito de *La ciudad ausente*–, ahora trabajo con modos derivados de una cuestión anterior, de registros armónicos, ni atonal ni tonal,

y si siquiera modal en el sentido tradicional”. Se aventura, además, en los laberintos de la mente, como ocurre en *Eusebius*, o, de manera más concreta, en su ópera *Liederkreis*, en la que aborda la personalidad escindida de Schumann, o tal vez, ha dicho él, “de un loco que se cree Schumann”, con desdoblamientos y obsesiones que hablan de historias de amor, locura y muerte, todo ello a través de un lenguaje verbal y sonoro que refleja las preocupaciones estéticas del músico que en este comienzo del siglo XXI deleita a sus seguidores con sus “postangos”.

Ya dentro del siglo XXI, todo hace pensar que la ópera, con temas tan actuales como el de la globalización o recurrencia a las más recientes conquistas de la cibernética, no está dispuesta a perder el tren, siempre lista para nuevos emprendimientos.

La generación del año 2000

En este laberinto moderno, los creadores nacidos luego de 1960 parecen haber superado muchos problemas que acompañaban a las generaciones inmediatamente anteriores. La nueva poética, producto de una generación que ha nacido con el universo de los multimedia, pareciera manejarse con una libertad en la elección de los lenguajes que los coloca por encima de prejuicios estéticos y los ha llevado, incluso, a incorporar, sin atarse demasiado, un lenguaje impensado décadas atrás, como el llamado neotonalismo. Hace no tanto, un grupo de

compositores relativamente jóvenes se preguntaba, a través de un libro titulado *La création après la musique contemporaine* (1999), más o menos lo siguiente: ¿Cuál es este arte musical contemporáneo que reemplaza a la vieja sociedad llamada “música contemporánea”? A juicio del compositor francés Michael Levinas, la palabra “contemporánea” había devenido frente a la sociedad un término peyorativo, porque confundía a su juicio a todos los compositores, metiendo las obras de toda una época en una misma galera, la de la perversión experimental que despreció al público. Pero también señala que la referencia a la escuela de Schönberg devino sospechosa de sectarismo. En el pasaje neurálgico al siglo XXI cree percibir este autor y pedagogo una voluntad individualista en los creadores contemporáneos, posteriores a los “contemporáneos” de los sesenta, setenta y aún ochenta. Levinas detecta entre sus coetáneos un deseo de escapar a los sistemas. Una voluntad individualista de esquivar los determinismos históricos y los métodos de trabajo propios de los grupos de compositores inmediatamente anteriores. A medida que transcurren estos primeros años del nuevo

siglo, se advierte la preocupación por interpretar a fondo las reglas que rigen su hoy, al minuto, tal vez por aquello de que no hay tiempo para esperar al futuro. El futuro es hoy. Pero hay quienes, sin embargo, asumen la creación sin vueltas. Cuando se le preguntó al compositor italiano Franco Romitelli, nacido en 1963, qué tipo de música amaba escuchar en un concierto, contestó que escucha música de todo tipo, pero que ninguna tiene que ver con la que él escribe. “Trato de componer una música que no existe y que querría escuchar, y es por eso que la escribo”. Por el momento, claro, no es posible extraer generalizaciones.

Bibliografía

- Boretz, Benjamin (1972): *Perspectives on Contemporary Music Theory*, Nueva York, Norton.
- Boulez, Pierre (1981): *Points de repère*, París, Christian Bourgois.
- (2002): *L'écriture du geste*, París, Christian Bourgois.
- Cage, John (1961): *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Cohen-Levinas, Danielle (comp.) (1999): *La création après la musique contemporaine*,

París, L'itinéraire.

- Cope, Dave H. (1976): *New Directions in Music*, Dubuque, Brown Company Publisher.
- Eisler, Hanns (1978): *Musica della rivoluzione*, Milán, Feltrinelli.
- Griffiths, Paul (1992): *Breve histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, París, Fayard.
- Hitchcock, H. Wiley (1969): *Music in the United States: A Historical Introduction*, New Jersey, Prentice Hall.
- López, Julio (1988): *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Barcelona, Anthropos.
- Mellers, Wilfrid (1964): *Music in a New Found Land*, Londres, Barrie and Rockliff.
- Picó, Joseph (comp.) (1988): *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- Pousseur, Henri (1976) *La musica elettronica*, Milán, Feltrinelli.
- Stuckenschmidt, Hans (1960): *La musica moderna*, Turín, Einaudi.
- Suárez Urtubey, Pola: Comentarios en programas del Teatro Colón de Buenos Aires.
- Varios autores (2002): *Observatorio siglo XXI: Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*, Buenos Aires, Paidós.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano, Literatura y Latín y doctora en Música, egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Ha realizado numerosos trabajos de investigación musicológica sobre música argentina aparecidos en obras colectivas. Es autora de, entre otros, Alberto Ginastera, Ginastera en cinco movimientos (Premio Municipal en la categoría Ensayo), La música en el ideario de Sarmiento y Breve historia de la música. Ha colaborado en el New Grove's Dictionary of Music and Musicians (6ª edición), sobre el tema de la música colonial latinoamericana, y en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, editado en Madrid en diez volúmenes. En 1991 obtuvo el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de historia de la música y musicología por su estudio sobre La creación musical argentina en los ochentistas, publicado por la Academia Nacional de Bellas Artes. Columnista de música del diario La Nación de Buenos Aires y musicógrafa permanente del Teatro Colón. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia.

La atracción de las utopías: hacia una elección poético-mística del arte

OSVALDO SVANASCINI

Un ejercicio sistemático de la destrucción, la premisa de las incertidumbres, el escepticismo como realidad consumada, rituales de lo desagradable, una agresión interpretada como reflejo de lo cotidiano. Todo ello más allá de los cuestionamientos a la pintura y al arte (“muerte de la pintura”, “muerte del arte”, “el fin del arte”, etcétera): una contradicción a las palabras de Kandinsky de comienzos del siglo xx: “este nuevo espíritu de la pintura se halla orgánica y directamente asociado al próximo advenimiento del nuevo Reino del Espíritu; él será el alma de la época de la Gran Espiritualidad” (Kandinsky, 1912). Por su parte, Mondrian (1937) afirmaba: “Estas consecuencias nos acercan, en un futuro tal vez remoto, hacia el fin del arte *como algo separado del medio ambiente, que es la verdadera realidad plástica. Pero ese fin es a la vez un nuevo comienzo.* El arte no sólo continuará sino que se realizará cada vez más. La unificación de la arquitectura, la escultura y la pintura creará una nueva realidad plástica. La pintura y la escultura no se manifestarán como objetos separados, ni como ‘artes aplicadas’, sino que, *por ser puramente constructivas* ayudarán a la creación de un medio no solamente utilitario o racional, sino también puro y completo en su belleza”.

La inexorabilidad del tiempo, su progresión cada vez más dinámica nos remite, sin embargo, a considerar los cambios, los enunciados imposibles, el fervor atrayente de lo nuevo, la audacia del error, la paulatina aceptación de lo prohibido, la modificación del juicio crítico.

Hacia el final del siglo xx, las premisas sufren modificaciones. Arthur Danto (1999) escribe: “Empezaron a aparecer consignas como ‘cualquiera es un artista’, lo cual nunca había sucedido en las grandes narrativas que identifiqué. La historia de la pesquisa del arte por la identidad filosófica había terminado, y ahora que eso terminó, los artistas fueron liberados para hacer cualquier cosa que quisieran”. Y agregaba: “Ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho no hay direcciones. Y eso es lo que quería decir por el fin del arte cuando empecé a escribir sobre eso a mediados de los ochenta. No que el arte muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada narrativamente, había llegado al final” (Danto, 1999). Incluso contraponiendo a Greenberg quien señaló que “nada ha pasado en treinta años”, Danto fija su posición: “Pero la situación está lejos de ser deprimente como implica el grito ‘¡Decadencia!’ de Greenberg. Más bien, inaugura la época de mayor libertad que el arte ha conocido.”

Hoy lo “pecaminoso” de los desnudos de Modigliani o Schiele, el romántico fin de los museos de los futuristas, o el nihilismo dadaísta, son apenas consideraciones temporales que mostraron, por una parte, la ceguera de los verdugos del arte, y por otra, la reacción frente a la inercia creativa. Como una especie de continuidad de propuestas desequilibrantes se planteó la eliminación de la categoría de obra de arte, la desacralización del arte, el fin de la coherencia y otros postulados que son algunos de los preferidos por el posmodernismo.

Lo que fueron actos de vanguardia: despojos frente a lo estipulado (el urinal de Duchamp), intenciones renovadoras de materiales y modos de comunicación (*Cosmogonías* y *Antropometrías*, de Ives Klein), incorporación de lo desagradable (Arman y su galería llena de basura), o la destrucción como espectáculo (*Homenaje a Nueva York*, de Tingely), entre otros hechos estéticos, yacen en un tiempo histórico, más allá de sus aciertos o compromisos.

Podríamos agregar el *Howl* (Aullido), del poeta Allen Ginsberg, considerado en su momento como un verdadero manifiesto de repulsa, generador de una posición del hombre frente al avasallamiento de un mundo destructivo: “¡Moloch, la prisión incomprensible! ¡Moloch, la cárcel desalmada de huesos cruzados y congreso de penas! ¡Moloch, cuyos edificios son sentencias! ¡Moloch, la vasta piedra de la

Kupka, El sueño, 1906 - 1909.



guerra! ¡Moloch, los gobiernos aturridos! / ¡Moloch, cuya mente es maquinaria pura! ¡Moloch, cuya sangre es dinero corriendo! ¡Moloch, cuyos dedos son diez ejércitos! ¡Moloch, cuyo pecho es un dínamo caníbal! ¡Moloch, cuyos oídos son una tumba humeante! / ¡Moloch, cuyo amor es aceite y piedras infinitas! ¡Moloch, cuya alma es electricidad y bancos! ¡Moloch, cuya pobreza es el espectro del genio! ¡Moloch, cuyo destino es una nube de hidrógeno asexual! ¡Moloch, cuyo nombre es la Mente!” (Ginsberg, 1969).

Gillo Dorfles, a propósito de las proliferaciones artísticas de las últimas décadas se preguntaba: “¿Se trata de simples manierismos destinados a naufragar y disiparse frente a una futura reanudación de modos más consistentes y factuales? ¿O se trata más bien de un nuevo camino hacia la reinterpretación del mundo en clave introspectiva, mágica, alusiva y mística?” (Dorfles, 1976).

Un punto de partida inusual: Piero Manzoni exhibe hacia 1961, como un hecho conceptual, sus latas de “merda d’artista”. ¿Como rechazo a lo complaciente o como incorporación de lo desagradable en actitud de aceptación tácita de un hecho físico?

Más allá, o paralelamente, de las propuestas por el *land art*, *body art*, *earth art*, *arte povera*, conceptualismo, instalaciones,

cibernética, etc., las trasgresiones y provocaciones se intensificaron desafiando a la misma ética: participación de la sangre, animales muertos o sacrificados (a veces a la manera de un rito), excrementos, orina, prótesis, jeringas, preservativos, basura orgánica e inorgánica, entrañas de mamíferos, desperdicios en estado de descomposición, irreverencias agudas contra la religión y el status. La utilización de estiércol animal para la representación de un símbolo religioso es presentado como un “desafío” antes que una propuesta artística.

Mucho más agravante –más triste– es la actitud del austríaco Rudolf Schwarzkogler, que no vaciló en cortarse el pene en varios segmentos, operación castratoria cuya interpretación se halla superada por la ferocidad malsana del hecho. ¿Estética del horror como sensación de liberación del cuerpo, negación del acto reproductor, burla al deseo de perdurabilidad, desequilibrio entendido como repulsa?

Existen otros ejemplos, tales como el de Hermann Nitsh, creador de *Orgien und Mystherien Theater*, en el que invitaba a los espectadores a realizar un baño con sangre; su presentación *48 th. Action* fue una *performance* durante la que exhibía a un hombre desnudo, cabeza abajo, junto a una res vacuna sangrante, descrita como “an aesthetic way of praying”. También las cruentas autoflagelaciones de Gina Fane, mediante hojas de afeitar; los enunciados de “porno-

grafía y prostitución” del grupo Coum Transmissions; los restos “plastinados” de cadáveres de presos ejecutados en China, realizados por el alemán Gunther Van Hagens; hasta la presentación de reses vacunas en descomposición en actitud de copular, ovejas y tiburones en frascos de formol, o una cabeza de vaca agusanada. A lo que se suman actividades y actitudes cínicas, falsos suicidios, exaltación de la droga, anarquismos patológicos, fornicaciones y otros tipos de exhibiciones aberrantes.

Actos a veces casi ceremoniales que se relacionan –como reacción, resentimiento, desesperanza y hasta exhibicionismo– muy directamente con el desencanto, la

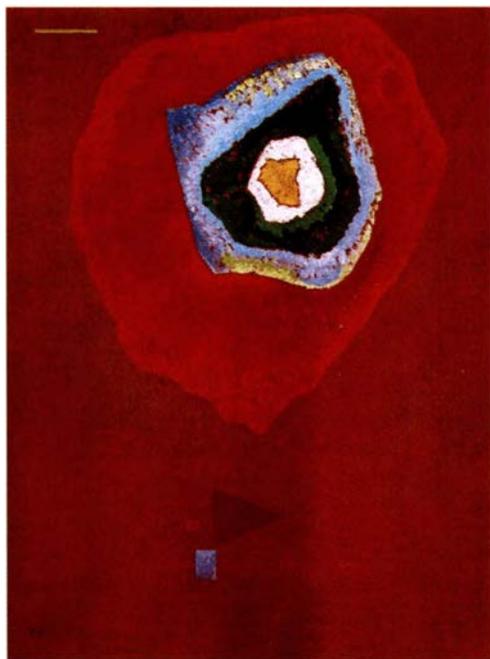
frustración, las guerras y guerrillas, una sociedad malsanamente desigual, la angustia existencial, el materialismo como defensa, una sociedad caníbal, o tantos otros fantasmas y azotes tan sombríos como implacables. Es cierto también que las reacciones en torno a la ininterrumpida historia de la “comedia humana” fue tema de muchos artistas del siglo xx, por no remontarnos atrás. Pero se evidencia con más asiduidad su recrudescimiento.

Como una utopía o una suma de deseos que al fin y al cabo pueden ser erigidos a

la manera de un paliativo espiritual, aunque sin desestimar los valores de los nuevos lenguajes plásticos, permítaseme imaginar una manera del arte donde el motivo que la impulse se halle insuflado de una atmósfera poético-mística.

La proposición surge en una muestra itinerante realizada con el título de “Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985”, y acompañada por un libro que se transformó en un verdadero e ineludible documento (Tuchman, 1986). En las palabras iniciales, Earl A. Powell, director de Los Angeles County Museum of Art, señala como pioneros interesados en misticismo

Wassily Kandisky, Signo, 1925.





Paul Klee, *Sobre los picos de la montaña*, 1917.

—desde 1890—, a Kandinsky en Alemania, Kupka en Checoslovaquia y Francia, Malevich en Rusia, y Mondrian en Holanda. Es cierto que en ese intento por encontrar raíces de una propuesta plástico-espiritual —tema que nace con la necesidad de explicación que atormenta al ser—, muchos son los ingredientes que se suman: ocultismo, teosofía, claves filosóficas, espiritualismo, etc., que en la obra de arte verdadera actúan de una manera simbólica o bajo una atmósfera afín.

La mística, la poesía, pueden desarrollarse en materia de arte sin sujetarse a signos demasiado evidentes. Vicente Fatone (1943) señala: “La mística es, ante todo, experiencia. [...] La experiencia mística es, como toda experiencia, incomunicable, pero no imparticipable. [...] La experiencia mística puede ser definida como sentimiento de la independencia absoluta. La mística queda contrapuesta así a la religión, que, de acuerdo con la famosa definición de Schleiermacher, es sentimiento de absoluta dependencia”.

Desde épocas distantes, el ocultismo cosmogónico fue uno de los temas que convocaron a Plotino, Hermes Trismegistus, Fludd, Paracelsus, Jakob Böhme, Swedenborg, Goethe, Hugo, Balzac o Baudelaire. El místico Böhme afirmaba en el siglo xvii: “El centro eterno y el nacimiento de la vida [...] está en todas partes. Traza un círculo no muy extenso,

casi como un punto, el nacimiento de la eterna naturaleza se hallará dentro” (Böhme, 1764).

Retornando a la época contemporánea, muchos son los pintores que han sido atraídos por la mística. Piet Mondrian adhiere a la teosofía, se inclina a las ideas de Rudolf Steiner, lee *The Secret Doctrine*, de Blavatsky. Su obra, austera y severa, lo ubican como un “místico de la abstracción”. Mark Tobey residió en China, realizó una experiencia en un templo de Kioto, y su obra se inscribe en una suerte de síntesis mística entre Oriente y Occidente. De ello surge su serie de *Escrituras blancas*. Finalmente abrazó el culto Baha’i. Mark Rothko estudió el Talmud, el pasado grecorromano, los mitos cristianos, y su obra

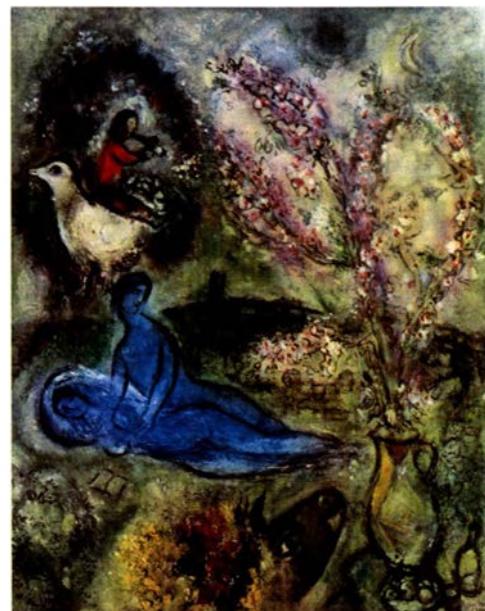
Mark Rothko, Red, white and brown, 1957.



pertenece a las consideradas como “pinturas de contemplación”, similares a las de Barnett Newman. El mismo Rothko declaró: “Para mí, el arte es una anécdota del espíritu.” Morris Graves estudió en Oriente, vivió en un templo budista, se interesó en el zen acompañando a John Cage y Mark Tobey, y desarrolló el concepto de pinturas como meditación.

La lista de artistas que podríamos agregar es larga, e incluye a Jean Arp, Robert Delauney, Theo Van Doesburg, Arthur Dove, Adolph Gottlieb, Kandinsky, Yves Klein, Kupka, entre otros. A este respecto resulta bastante exhaustivo el ensayo de Judi Freeman (1986), en el que enumera a alre-

Piet Mondrian, Evolución, 1910 - 1911.



Marc Chagall, Los amantes, 1955 - 1956.



Odilon Redon, Les Origines (N°2), 1883.

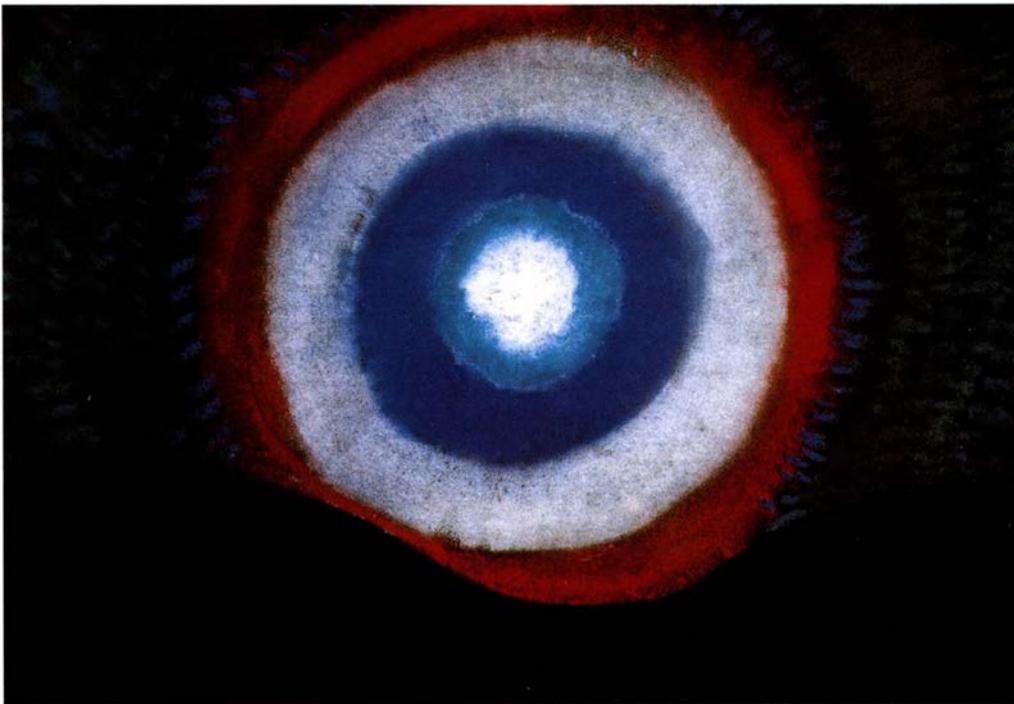
dedor de cien artistas inclinados a una respuesta espiritual, nacidos entre 1802 y 1952.

Las experiencias de Joseph Beuys con referencia a sus presentaciones tituladas *Coyote* o *Como explicar pinturas a una liebre muerta*, tienen como génesis sus propios principios, su actitud ante la muerte luego de su accidente en Crimea, su defensa de los valores espirituales. ¿La cohabitación con un coyote no es sino una suerte de actitud panteísta en comunicación con un ser salvaje? Alguien consideró –con las debidas licencias– que existía un parangón conceptual con San Francisco y su diálogo con los pájaros y el lobo. Lo cierto es

que esa *performance*, o la de la liebre, pueden ser consideradas como un desafío: por una parte la comprensión del acto de la vida y, por otra, una suerte de misericordia frente a la muerte. Beuys (1973) afirmó: “el único medio revolucionario es un concepto total de arte que generará un nuevo concepto de ciencia. Y es por eso que en todas mis acciones trato de que el hombre tome conciencia de sus posibilidades creativas, las únicas que le pueden dar la libertad. Trato de vincularlo con la tierra, la naturaleza, los animales, que tienen un importante lugar en mis acciones, y hacia lo alto con los espíritus”.

Mucho antes que Beuys, Paul Klee había escrito: “Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos, pasando por las combinaciones que hacen de ellos seres concretos o cosas arbitrarias, como cifras y letras, vamos a parar a un cosmos plástico que ofrece tales semejanzas con la gran creación, que basta un soplo para que se actualice la esencia de la religión” (Klee, 1964).

Ciertas proposiciones se ligan con una especie de “erotismo místico”, inicialmente manifestado por Simón el mago, el más antiguo de los gnósticos. En forma más específica se desarrolla el tantrismo tibetano, que por intermedio del yab-yun, unión carnal de la pareja de deidades, es manifestada la energía sexual con fines místicos. Georges Bataille (1961) ha sido uno de los estudiosos más conocidos del tema.



Theo Van Doesburg, Sol cósmico, 1915.

La música contemporánea no se halló ausente de esta preocupación mística en estos dos últimos siglos. Erik Satie estuvo inicialmente interesado en ritos e ideas místicas; Ernest Bloch se identificó con la mística del espíritu hebreo. Alejandro Scriabin, autor de la sinfonía *Prometeo* y de *Misterium*, se acercó a la teosofía y la filosofía oriental: “Vio al artista –esto es, a sí mismo– como a un redentor y a un profeta; su concepción combinaba el misticismo con un delicado erotismo y ansias de éxtasis” (Machlis, 1975).

Podemos agregar a Oliver Messiaen, autor de obras como *Pour la fin du temps* o *Visions de l'Amen*, entre otras de carácter místico y teológico; Karlheinz Stockhausen, autor de *Gesang der Junglinge*, influido por Messiaen; John Cage, que abordó el zen y estudió a Meister Eckardt; Krystof Penderecki, que compuso los *Salmos de David*, *Sabat Mater* y *Pasión según San Lucas*, y obras de Anton Webern e Igor Stravinsky, por citar solamente a algunos.

Muchísimos son los ejemplos en el terreno de la literatura. De igual manera, el espíritu poético se hizo presente en la obra de grandes artistas de los siglos XIX y XX, tales como Odilon Redon, Gustave Moreau, Corot, Monet, Degas, Chagall, Miró, Klee, Calder, Wolsh.

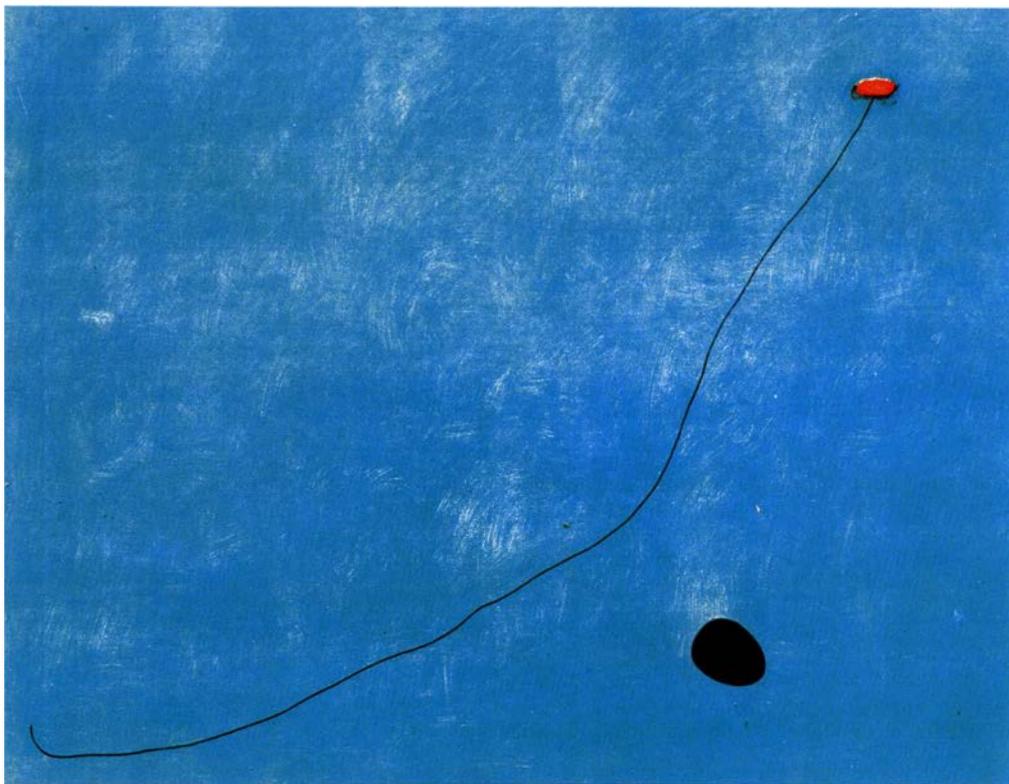
“La poesía es despertador de las apariencias de irrealidad y ensueño frente a esa reali-

dad apresable y ruidosa en la que nos creemos estar cual en casa propia”, escribió Hölderlin, y agregó: “Lleno está de méritos el hombre; mas no por ellos, por la Poesía ha hecho de esta tierra su morada” (Heidegger, 1944). Por su parte, René Menard (1955) señala: “La poesía puede ser la belleza de la moral. Su naturaleza no está por ello más comprometida que la de los colores con respecto a un cuadro”.

Sería ocioso la enumeración de adherentes a esta manera de expresión. Me remitiré solamente a dos ejemplos elocuentes.



Ma Yuan, Paisaje con sauces y montañas distantes, s. XIII.



Joan Miró, Azul III, 1961.

El primero –en el pasado–, se refiere a la pintura china de la época Song (960-1279). Los maestros Song hallaron en el paisaje, traducido con sutiles y casi abstractas pinceladas, elementos para aludir a un estado místico-poético. Los temas –montaña, nubes, árboles, agua– fueron tratados con extrema sutileza, y la composición mostraba una marcada simetría. Pero el generoso tratamiento del espacio se transformaba en el personaje principal, y aludía al Sunya-Sunyata, el “vacío esencial”. La atmósfera casi brumosa, la monocromía, las formas sugeridas, la convierten en una pintura de meditación, en

Mark Tobey, *Pacific Transition*, 1943.



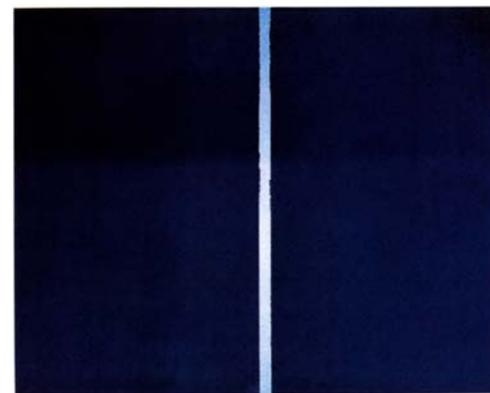
un salmo “callado y apacible”, tal como lo deseaban los maestros ch’an-zen. Pintores como Ma Yuan, Ma Lin, Hisia Kuei, Mu K’i o Liang Kai, y el japonés Sesshu dejaron un testimonio que marcó el espíritu de una época.

El otro ejemplo es el del argentino Xul Solar, cuya formación e invención se canalizó a través de lenguajes dispares, que obedecían a su inalterable convicción de una opción mística. En muchas de sus pinturas, los protagonistas son intemporales, están señalados como un retorno hacia mitos creados a la manera de una metáfo-

ra viva. Obras como *Palacio Almi* (1932), *Vuel Villa* (1936), *Fiordo* (1943) o *Muros y escaleras* (1944), entre otras, revisten el carácter de lo trasmisible, aquello que está detrás del mismo significado.

Es muy probable que estos breves conceptos y apuntes parezcan teñidos de des-tiempo, aislados frente a la dinámica crea-tiva que provocan los artistas. En todo caso, estas utopías sirven tal vez para vigilar esos sueños que se han extraviado sin darnos cuenta. Una suerte de “acción sin recompensa”, como señalaban los maestros zen.

Barnett Newman, *Onement vi*, 1953.



Bibliografía

- Bataille, George (1961): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- Beuys, Joseph (1973): artículo en *Corriere della Sera*.
- Böhme, Jacob (1764): *The works of Jacob Böhme*, Londres.
- Danto, Arthur (1999): *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- Dorfles, Gillo (1976): *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona.
- Fatone, Vicente (1943): *Definición de la mística*, Buenos Aires.
- Freeman, Judi (1986): *Chronologies: Artists and the Spiritual*, Los Ángeles.
- Ginsberg, Allen (1969): *Antología poética*, trad. M. Cobian, Buenos Aires.
- Heidegger, Martin (1944): *Hölderlin y la esencia de la poesía*, México.
- Kandinsky, W. (1912): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1982.
- Klee, Paul (1964): *Théorie de l'Art moderne*, Ginebra.
- Machlis, Joseph (1975): *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires.
- Menard, René (1955): *Reflexiones sobre la poesía*, Buenos Aires.
- Mondrian, Piet (1937): "Arte plástico y arte plástico puro", en *Arte plástico y arte plástico puro*, Buenos Aires, Victor Lerú, 1957.
- Tuchman, Maurice (1986): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Ángeles.

Oswaldo Svanascini. Nació en la Argentina. Es uno de los críticos e intelectuales más apreciados de América del Sur. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Perfeccionó sus conocimientos en Francia, Italia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Japón, India, China, Indonesia e Indochina. Destacado profesor universitario y admirado conferenciante, ha sido Presidente del Comité Oriente-Occidente de la UNESCO. Es presidente del Instituto Argentino-Japonés de Cultura y vicepresidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha recibido importantes distinciones y es asiduamente invitado por distintos gobiernos e instituciones privadas del extranjero. Es autor, además, de una gran obra literaria. El gobierno japonés lo condecoró con la Orden del Sagrado Tesoro del Japón en especial reconocimiento a su obra como orientalista.

¿Hacia una estética del desencanto?

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.

Marshall Berman

Las artes visuales están generando en sus pronunciamientos una situación de arte global. Se marcha, en los últimos años, a un rescate estético de la existencia, en el cual, por sobre rupturas epistemológicas en que los simulacros se enfrentan a los eclecticismos de la cultura de masas, se profundiza en muchos aspectos la actitud de lo efímero, de lo banal, de lo *light*. El quiebre de los límites, el arte sin disciplina, genera igualmente cadenas de renovación de lenguajes. Y el sentido *aluvional* de las expresiones desconcierta y suscita críticas o reacciones polémicas en todo el mundo.

El multiculturalismo, la pérdida de identidad, el proyecto moderno, el imperio de los metalenguajes, se insertan por diferentes vías en un mismo y nuevo placer estético de *la incertidumbre*. Y en muchos aspectos, pareciera que el artista de este tiempo razonara que, para ser libre, se impone una transformación.

No hay dudas de que las transformaciones culturales de hoy conforman un tejido en el cual circulan y se entrecruzan diversos sistemas y discursos específicos; no obstante, lo que aún es objeto de controversia es hasta qué punto el modernismo y la vanguardia estuvieron conectadas conceptual y prácticamente con la modernización capitalista y/o con el vanguardismo marxista. Para el complejo cultural latinoamericano, por ejemplo, las referencias fueron muy fuertes: la idea de teleología de la historia, los acontecimientos humanos concebidos como *apuntando* a un fin último y a un ideal de hombre ilustrado europeo-occidental donde las cosas más nuevas eran las más cercanas a él, razón por la cual el culto por la novedad se relacionaba con la idea de *un progreso* continuo en una historia unitaria, ordenada en torno a un centro.

Hoy, el juego del significado es el resultado del juego del mundo, en el que *el texto global* siempre ofrece nuevas conexiones, correlaciones y contextos, según entiende Jonathan Culler, continuando la línea de Derrida. Los transculturalismos ya no pesan ni influyen como *líneas*, y los autoctonismos dejan de gravitar en su bifronte causalidad de tradición/región. Las prácticas artísticas implican manifestaciones a las que los sistemas políticos, económicos e informativos no son ajenos. Y en la globalización, el clima cultural de la contemporaneidad suma y resta la incredulidad por los metarrelatos, la ausencia de proyectos para cambiar sistemas injustos, la desaparición de la revolución o el progreso

como alternativas para lograrlo, la explosión de nuevos derechos humanos que, sin embargo, no acaban de ocupar su espacio reivindicatorio.

La lógica de la simulación, de Baudrillard, entrecruza nuevos códigos que se insinúan en tendencias y aportes efímeros, las más de las veces. Y por sobre corrientes que sugieren un trasfondo de mayor orden protagónico, el posmodernismo –casi una atmósfera, antes que un programa, una nueva vanguardia o una moda teórica– es la conciencia todavía difusa de un final o de un tránsito. (En tal aspecto, habrá que buscar coincidencias para saber hasta qué punto la situación de la cultura

Joseph Beuys. *Tsimtsum*, 1966.



contemporánea –rotulada o no como posmoderna– ofrece posibilidades para un cambio cultural genuino.)

Esa conciencia difusa, no exenta de apropiaciones y conexiones en parte fortuitas en algunos de sus paradigmas de acción, es la que marca, en definitiva, *el ser y el estar* del artista de hoy, que intenta inscribirse en su tiempo. Tal vez buscando aquella *revelación esencial* de que hablaba Émile Cioran, por sobre la pobreza del lenguaje y de todos los idiomas del mundo. O anhelando secretamente *crear conceptos*, dentro de la lógica de multiplicidades de Gilles Deleuze, para agregar una región a la *región del plan*, colmar la falta en lo que él denomina como *paquete de sensaciones*.

Los otrora inamovibles cánones de belleza pueden hoy ser subcientemente suplantados por una suerte de estética de la fealdad, de lo agresivo. Sin que esto importe un presupuesto generalizado, se impone la idea, el sustrato, la denuncia, el testimonio a fondo, en muchas de las obras que sustentan ciertas formulaciones de fin de milenio. Atrás los *happenings* de los sesenta, las *performances* y *environments* de los setenta, las instalaciones popularizadas a partir de los ochenta; se continúa, sin embargo, con la modalidad de hacer *entrar* de otra forma al público y, en cierta medida, tornarlo cómplice de un enunciado. Otra voluntad participativa se genera y adiciona a los vínculos del obje-

to creado: oprimir un botón, accionar un mecanismo, interrumpir una corriente, proyectar la propia sombra del espectador, su voz, etcétera. Quizá cabría afirmar entonces que, a partir de los ochenta, se trata más que nunca de diferenciar la *mirada*, de la visión. Y se incorpora lo auditivo en los videos trabajados para las expresiones visuales y, paulatinamente, obras que hoy se exhiben tanto en Occidente como en Oriente, parecen *volver* los ojos hacia el olfato, el tacto, el gusto. (Las instalaciones y experiencias de los brasileños Valeska Soures y Ernesto Nieto aportan el valor de los aromas y las esencias a sus obras. Los abrigos y chaquetas de goma imitando piel de cerdo y de pollo de la argentina Nicola Costantino invitan al tacto, a la tangibilidad, tanto como las propuestas de Lygia Clark de superficies texturadas. Y las *obras* de otra argentina, Marta Minujin, pionera con sus obeliscos de panes dulces, hamburguesas y aves, cumplen su condición de arte efímero al desarmarse para ingestión del público).

Otros roles y otros protagonismos parecieran impulsar al artista del fin del milenio. Aquellos sentidos polisémicos que fueran abordados por Joseph Beuys al incorporar el olfato a sus instalaciones observan hoy un intento de *multiplicación de efectos*. Memoria y mito entrecruzan sentidos más allá de la propia materia objetual. Una dramática del silencio

puede estar *construida* en los grandes espacios escenográficos. Lo cotidiano reevalúa sus códigos.

Y es en este último aspecto, en la deconstrucción de lo que constituye una existencia, un sentir, un vivir, que miles de artistas de las jóvenes generaciones buscan descifrar la presencia, el olvido, la sexualidad, el cuerpo y sus transformaciones, el silencio, lo intrascendente, la fragilidad, el mestizaje, el naufragio, la lógica, la lucidez, el desorden, la precariedad, lo mínimo, la memoria, el enigma, el instante, la perversión, lo paródico, los límites, lo enorme. La historia individual y colectiva decodificada en sus órdenes más secretos, tanto como en sus imposturas o en sus falacias, postergaciones y rebeldías.

Dice bien Susanne Langer al afirmar que el concepto filosófico de nuestra época es el de la significación en todas sus variantes. Signo, símbolo, denotación, significado, comunicación, *estas nociones constituyen nuestro capital circulante*. En este tiempo, y por sobre las formas *discursivas* y *presentativas* que separa bien la misma Langer, importa hacer con ellas una interpretación del mundo en cambio con otros lenguajes más persuasivos y contundentes. (Quizá, en ciertos aspectos, los recursos lingüísticos aceptados ya no alcanzan para definir o dimensionar situaciones). Y el diálogo con las nuevas formas, espacios y materiales introduce al artista en túneles de neolenguajes a

usar y, muchas veces, descifrar. El *homo videns* de Umberto Eco no desautoriza la sacralidad del *homo faber* y del *homo ludens*, ni los suplanta. Sin embargo, superadas las vanguardias, el artista elige caminos no transitados para elucubrar una idea, para dar cuerpo a un testimonio, que sirvan de valores para conceptualizar la propia existencia, las búsquedas de verdad que esa existencia entraña. El arte conceptual concentra, así, más que un capítulo decisivo del arte del siglo xx, una búsqueda de trascendencia.

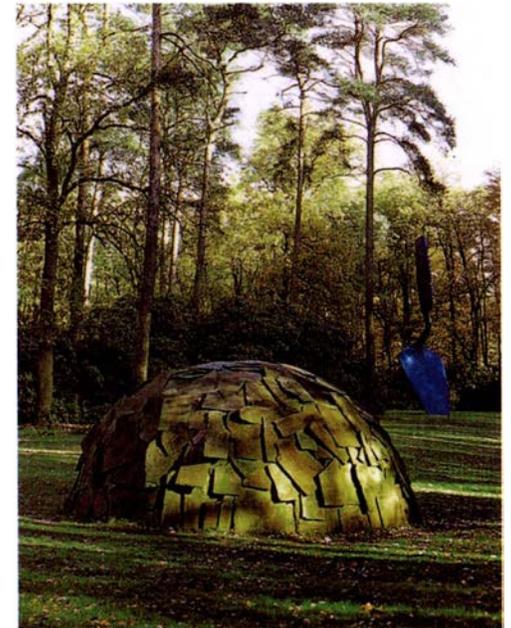
Hoy, la cultura electrónica y las llamadas por René Berger *tecnoculturas* impulsan a otra redimensión de contenidos. Porque si bien desde tiempos inmemoriales la técnica fue inseparable de la actividad artística (asumió al mismo tiempo una función y

una finalidad dentro de esta), nunca existió una simbiosis tan profunda como la que provoca la era actual. La técnica no es hoy sólo una herramienta, medio o enlace. La técnica se convierte en un lenguaje, con fuerza jerárquica. Y desde el *video art* a la videografía que recurre al magnetoscopio; desde el *computed art* hasta la holografía; desde el arte digital hasta el *laser art*; desde los recursos telemáticos hasta las videoinstalaciones, las videoperformances y videoambientaciones, cada campo expresa (o intenta expresar) una suerte de mutación a escala planetaria de nuestra civilización.

Así, por sobre órdenes polemizantes, la realidad virtual, la vida artificial, abren la sin-tonía de una reinante globalización. Y la

Mario Merz, Igloo, 1982.

Mario Merz, Prehistoric Wind from Frozen Mountains, 1962-1978.



fotografía y hasta las técnicas cinematográficas (el *traveling*, por ejemplo), adquieren un protagonismo inédito, de efectos multiplicadores en la nueva imagen. Así, el escenario del arte se convierte en una fantástica campana que recibe el proceso de mundialización de los valores y de la homologación de la cultura.

En esa fantástica campana-escenario en que las más opuestas etnias convergen sin perder, en algunos casos, ciertos rangos de tradición, se vislumbra *la pérdida de identidad*. Problemas comunes, reclamos y sociedades *penetradas* por el transculturalismo, confluyen en expresiones comunes. Los códigos no se diferencian. Y el sida, por ejem-

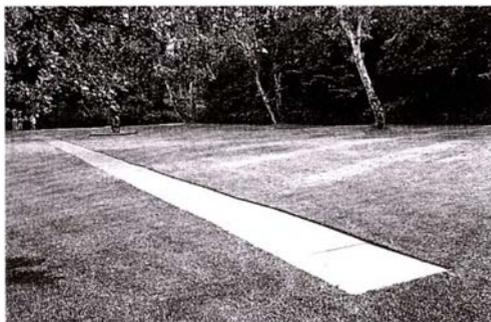
plo, puede arrojar la misma *mirada* en un artista de Japón que en otro de México, con sólo sutiles matices sin distancia. Se genera otra *identidad totalizadora* que tal vez ya puede ubicarse como una constante del nuevo siglo. Y el caso de los llamados *artistas nómades*, no haría sino ratificar este aserto: un escultor chino puede triunfar en los Estados Unidos con su obra tanto como un pintor francés o alemán puede ser adoptado y asimilado en sus expresiones en Corea o Taiwán. El pluralismo axiológico que engendra a la igualdad por la multitud es hoy un terreno fecundo para el arte de fin de milenio. Y esa mundialización de los valores no escapa, sin embargo, al reconocimiento de las minorías, con sus mensajes de fanatismo, agresión, tabúes, que las marcan indefectiblemente.

Las nuevas sociedades informatizadas, sin fronteras, piensan y actúan de manera particularmente similar, por no decir idéntica. A iguales estímulos, iguales efectos, si bien por lógica la lectura de estos

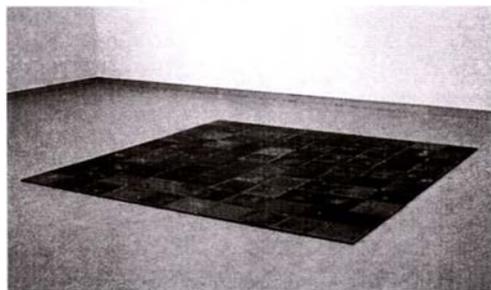
puede diferir de acuerdo a la circunstancialidad del intérprete. Porque el multiculturalismo marca el proceso conceptual tanto de la obra como de quien la concibe. Y lo hace de una manera tan radical, que a veces resulta imposible (y aleatorio) descifrar un origen, una cultura generadora, un rango social determinante.

En esta *sociedad transparente*, que Gianni Vattimo bautiza así con relación al imperio de la comunicación y sus roles globalizadores, *la realidad se presenta frenética y caótica, fluctuante y ambigua, fragmentada y planetaria*. Y nuevos sentidos y otros sentimientos movilizan el orden creador. La revelación, por un lado, y la propia introspección por el otro, son *disparadores* significativos. Pero también el vacío existencial, el hartazgo, la indefinición, el desencanto, los miedos. Miradas nuevas para problemas, estados y pasiones de siempre. Sin embargo, el cuestionamiento y la condena corresponden a hoy. No hay maquillaje para plantear los problemas derivados de la droga, el tráfico de órganos, los desencuentros políticos, los abismos del hambre y del *tercermundismo*. Iconografías patéticas reemplazan o suceden al complaciente cuadro de caballete. Enfoques multisectoriales *revisan* la historia, revén posturas y declaraciones otrora inamovibles. Las dictaduras, el colonialismo, las invasiones, constituyen denuncias visuales, antes que meros soportes alegóricos. Y reaparecen en el campo de las

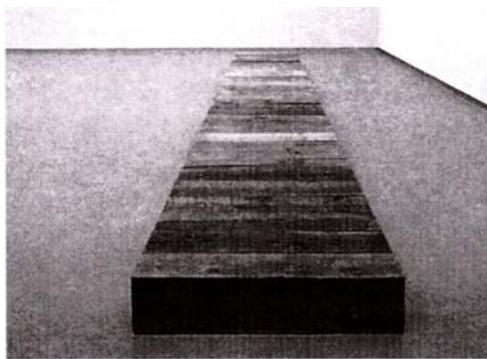
Carl Andre, 43 Roaring Forty, 1987.



Carl Andre, Square Piece, 1967.



Carl Andre, 35 Timber Row, 1968.



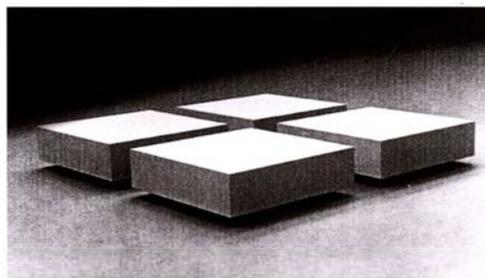
artes desde Lenin a Hitler, pasando por el Che Guevara, Kennedy, Mao Tse-Tung, Mussolini, entre tantos más.

El mundo abre su garganta. Y la misma geografía se articula ahora en cartografías, mapas, usados para un resignificado estético que, inscribiendo el territorio en la percepción tridimensional, sugiere otro sistema de relaciones entre países y poblaciones (como es el caso de los argentinos Guillermo Kuitca, con obras de esta naturaleza exhibidas en la Documenta de Kassel, y Miguel Ángel Ríos, en la Bial de La Habana). Así, en lectura de *tránsito* o recorrido, se deconstruye el mapa en un proceso de fragmentaciones y/o repeticiones, dándose al mundo un espacio intervenido, a descifrar y recodificar por el receptor.

En estas exhibiciones, bienales y megamuestras, se advierte paralelamente que el muro, *la galería*, ha perdido predicamento. Los grandes espacios –desaparecido en parte el *síndrome del marco y el pedestal*, tanto como cierta progresiva obsolescencia del concepto objetual del arte– replantean otras imposiciones. Y frente al espacio real, el brusco protagonismo del espacio virtual, que genera otras sensaciones y otros vínculos. El *land art*, dentro de las corrientes de arte ecológico o *earth works*, hace participar a la naturaleza de una manera formidable. Christo empaqueta en 1969 la costa australiana, gesto

que continuará con el edificio del Parlamento y los telones entre montañas germánicas. Michael Heizer produce, en 1970, la *apropiación* del desierto de Nevada. Walter de María pone en valor, en 1979, los elementos de agua, tierra y aire al efectuar una intervención en Las Vegas. Y el argentino Nicolás García Urriburu busca modificar los espacios y órdenes naturales para alcanzar similares réditos coloreando las aguas de grandes ríos: East River, Sena, Río de la Plata, con sodio fluorescente que carece de toxicidad. Los lagos de Vincennes, las catorce fuentes de la Documenta de Kassel, las del puerto de Niza y de Amberes, renuevan la intención de García Urriburu de *cambiar un contexto ya dado y fijado, para poner en valor la naturaleza y dar la alarma contra la contaminación de las aguas*. En un plano colindante, aunque diferente en su esencia, las esculturas en hielo irrumpen tanto en los países nórdicos, como en Italia, Japón, Canadá, y toda geografía en que nieve y montaña sugieran un diálogo de fuerzas a conquistar. Aquí también se da, semióticamente, un nuevo valor al signo

Robert Morris, 4 Unit Floor Piece, 1967.

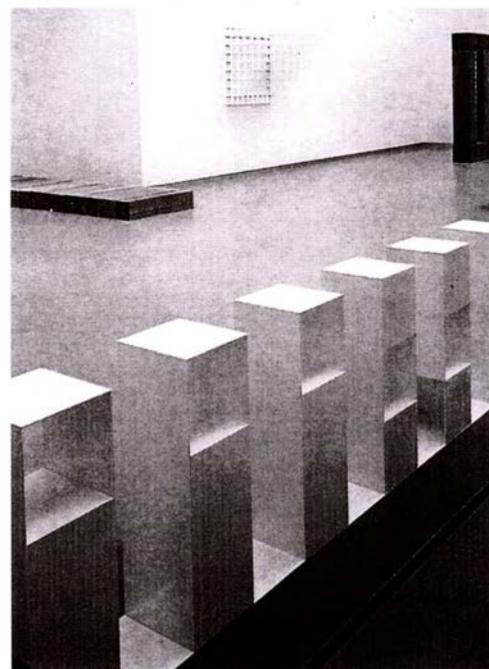


como expresión integradora de un espacio al que el hombre pone sus propios límites.

Otras formas de *intervención del espacio urbano*, como las de los argentinos Jorge Orta en la Bial de Venecia de 1996, proyectando haces de luces y signos sobre los edificios de la ciudad, y de Marino Santa María, en el barrio porteño de Barracas, idealizando los muros con espejos, cielos pintados y reproducciones de pinturas de caballete, dan igualmente cuenta de un proceso comunitario y movilizador.

Todas estas últimas expresiones ponen en circulación el concepto de caducidad y efimeridad de la concepción estética, otro

Sol LeWitt, 6 Part Piece, 1968.

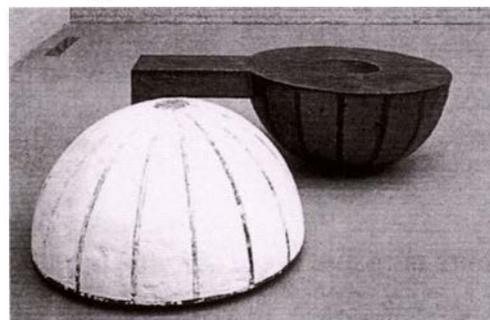


concepto que entra a revalidar el hasta ayer inamovible de la *eternidad de la obra de arte*. Un pensamiento nihilista respecto al futuro, no tan sólo *el fin de la historia* de Fukuyama, abre el consecuente interrogante sobre hacia dónde va el arte. El videoarte de Antoni Muntadas, de Pierre Bongiovanni, de Wolfgang Strauss o de Eder Santos expone, entre miles de cultores de la corriente, la precisión de arte para ser interpretado en el instante, por todos los sentidos en sus fuerzas pulsionales. El instante que juega como *eternidad* a través de un tiempo rápido de asociaciones y develamientos, en que el receptor *asimila* y *transfiere* un testimonio. ¿Se revalúa hoy el predicado del sujeto, después del largo rei-

Pjotr Müller, Nuraghe, 1983.



Marc Raygrok, Ambassadors, 1985.



nado del objeto? Pregunta para profundizar ante un potencial nuevo estilo de vida, ante una actitud crítica que, sin embargo, a veces se solaza en la banalidad de lo inconsistente, en la propuesta *kitsch*, en el absurdo planteado con pretendida hondura de discurso.

El *arte povera* de Merz, Védova, Penone; el minimalismo de LeWitt, Judd, De María; el neo pop de Koons y Mac Collum; el conceptualismo de Haacke, Kosuth, Venet; las agitadoras expresiones políticas y ecologistas de Wilson y Horn, más allá de mestizaje de lenguajes, de irrupción irreverente de otros materiales, de ruptura de límites, ofrecen la dominante general de un comportamiento posmoderno, una suerte de expectativa por la *novedad* que, paradójicamente, conduce a un desencuentro y una falta de ahondamiento del hombre con su verdad. Porque, en la aparente fugacidad de muchos de esos discursos, hay toda la revelación de un hombre en crisis.

¿El artista en lugar de la obra? Este gran tema fue discutido en Moscú en 1994,

Leo Vroeindeweij, Untitled, 1982.



durante el Congreso Mundial de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. El *salto en el vacío* marcó entonces, más que una advertencia, la revelación de un síntoma. Otra semiótica que quizá descrea (o desvincula) valores como accesibilidad/permanencia/legitimación, y privilegia el rol de memoria y de mitología personal, entre otras constantes movilizadoras. (“El vivir es estético en sí mismo”, razonaba Robert Rauschenberg hace un cuarto de siglo. Quizá *ese vivir* es el que hoy se impone y califica de otra forma a la *obra*.)

El artista brasileño Kac, por ejemplo, considera que el ciberespacio es un lugar maravilloso para romper la *discontinuidad* que existió hasta hace poco entre el hombre y la máquina. Él busca *entrelazar* la memoria orgánica humana con la memoria de los *chips*; y en una propuesta casi increíble sutura la máquina con las personas, incorporando el *identichips* para identificar animales en su propio cuerpo. Pareciera que el rol del artista en el arte interactivo no consiste en codificar *mensajes* unidireccionalmente, sino en convertir un contexto abierto donde transcurran las experiencias. ¿Qué lejos quedan—sólo cuatro décadas atrás—las propuestas de Charles Csuri, adicionando el refuerzo de la *pc* a sus pinturas y dibujos! ¿Qué lejos el *EAT* (Experiments in Art and Technology) del ya citado Rauschenberg y el Computer Technic Group, de Massachusetts, impulsado por Kepes!

¿Qué lejos aparecen el grupo Fluxus y la visión del alemán Vostel y el coreano Paik impulsando otros pensamientos artísticos que conmocionarían a Beuys, a Vautier, a Morris!

Otro tiempo nos convoca y quizá otra realidad es la que impone mecanismos que pueden parecer espurios o desarticulados. El hiper mundo de la moda, los medios, la tv, las redes electrónicas, *arman* quizá una sociedad robotizada. Sociedad a la que no es dado hallarle una sola perspectiva de abarcamiento, ni proceso alguno de reducción de su temporalidad escindida. En momentos en que se habla de *net-art* y en que los museos virtuales asumen un protagonismo impensado, tal vez el *gran museo global* ya ha nacido. Cada vez queda menos lugar para el asombro. Y seguramente resultaría aleatorio buscar *celebración y exaltación* en el arte, frente a un mundo que, como señala Vilem Flusser, muestra dos caminos divergentes marcados por las nuevas tecnologías de comunicación: el que llevaría a una sociedad brutal y alienada, y el que, potencialmente, conduciría a una sociedad de la información utópica.

¿Hasta dónde este proceso evolutivo, gigantesco, alucinante, que en apariencia conduciría a un perfeccionamiento de la inteligencia, puede tornarse en instrumento disociador o conflictivo de los órdenes espirituales? Ese aparente *mundo*

feliz que es Internet, el binomio red y arte, más allá de la fascinación por la tecnología, abre un desafío inédito. (“La esencia de la imagen es ‘hacer ver’”, postulaba Aristóteles. *Ver* como pasaje a entender, interpretar, asociar.)

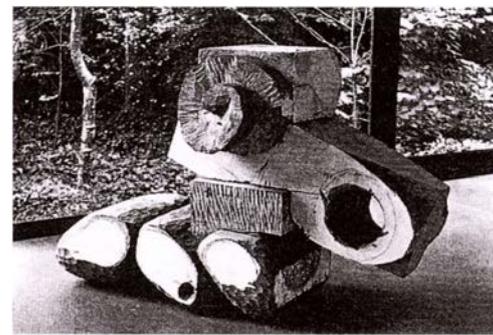
Hoy, en el reino de la heterotopía, lo bello es experiencia comunitaria y sufre un proceso de pluralidad indetenible. Quizá sea porque vivimos en una sociedad intensamente estetizada, en el sentido kantiano del término, donde lo bello se realiza en el vivir y sus consecuencias. Quizá, todo lo contrario. Lo cierto es que, en muchos aspectos, se asiste a un *reduccionismo* de los efectos. A un vacío cultural que está gobernado por la cibertecnología, la moda, la ambigüedad y el cinismo. Un vacío que tantas veces vende la memoria sólo para retorcerle el cuello y que abreva en un futuro armado por ficciones supremas. La cultura del espectáculo aparece comúnmente como fin, antes que como medio. Un cuadro de expresiones que a veces genera la resistencia, pero no el rechazo; que merece el cuestionamiento crítico, pero no la degradación; que accede al riesgo y a la supuesta liberación, pero no a la pérdida de brújula.

Robert C. Morgan, en *El fin del mundo del arte*, reconoce que el arte posmoderno no es un estilo: antes una posición, un determinismo fáctico, un método –tantas veces– sólo para manipular intereses ideo-

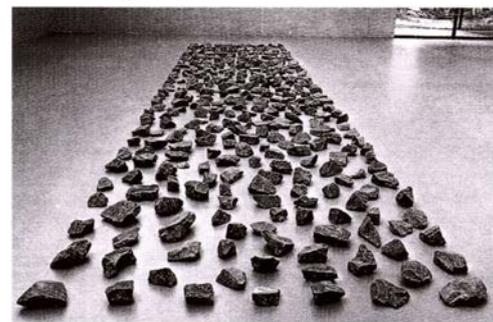
lógicos y económicos. *Pareciera que la fuerza de la idea en el arte ha dependido en gran parte de lo que podría llamarse “la tactibilidad de la imagen”*. ¿Posición sustitutiva o vicariante? Morgan plantea al escepticismo como fuerza para replantear y *hacer posible el futuro*. Ni lo heurístico ni lo formativo. Ni el patrón degradado de la calidad por sí misma (como advertía Clement Greenberg), ni el *argumento del kitsch*: conscientemente sofisticado, conscientemente cínico.

¿Marchamos hacia una estética del desencanto? Lo cierto es que, hoy como nunca, las artes ganan una *libertad agónica*.

David van de Krop, 07.30 a.m., 1985.



Richard Long, Stono Line, 1976.



ca, sin sentido. Y el producto, *la obra*, carece en muchos casos del otrora consumo de la exhibición, del diálogo perceptual horario, diario y periódico, que la recreaba. La aceleración de la historia, el tiempo como constante y *patrón conductal*, conspira asimismo para que la expresión artística contemporánea frecuentemente no ofrezca el necesario orden de maduración y desarrollo. Esto, sin dejar de considerar que paralelamente, en las grandes metrópolis, continuará siendo la arquitectura el *natural* medio de comunicación

del hombre con el arte; de la vida con la creación. Fantásticas *esculturas para habitar* seguirán dando en los años futuros sentido y real valor a la capacidad para concebir en el espacio una forma que configure identidad funcional y belleza.

Bibliografía

Berman, Marshall (1989): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Puntosur.
 Cioran, Émile M. (1995): *Adiós a la filosofía*, Barcelona, Altaya.

Culler, Jonathan (1982): *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra.
 Langer, Susanne (1971): *Esquemas filosóficos*, Buenos Aires, Nova.
 Lyotard, Jean-François (1993): *La condición posmoderna*, Buenos Aires, Planeta.
 Morgan, Robert C. (1998): *El fin del mundo del arte*, Buenos Aires, Eudeba.
 Taverna Irigoyen J. M., y Nanzi Sobrero de Vallejo (2000): *Estéticas de fin de siglo. Las artes visuales*, Summariusum 3, Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética, Santa Fe, Lux.

Jorge M. Taverna Irigoyen. *Crítico, ensayista e historiador del arte, ha desarrollado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros sobre arte argentino y estética, Aproximación a la escultura argentina del siglo, Del arte religioso a lo religioso del arte, Cien años de pintura en Santa Fe, Gambartes o una visión de América, Supisiche, Sergio Sergi, Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo, La vida cabe en el arte. Fundador y director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1995. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto, Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones del país y el extranjero.*



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES